



CHRISTMAS ORATORIO · ORATORIO DE NOËL · A BOOK OF CHORALE-SETTINGS · LIVRE DE CHORALES

[1] - [3] CHRISTMAS ORATORIO BWV 248
WEIHNACHTS-ORATORIUM /
ORATORIO DE NOËL / ORATORIO DE NAVIDAD

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwestrundfunk/SWR, Stuttgart

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

Michael Sandner, Andreas Priemer

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido: Friedemann Trumpp

Digitalschnitt/Digital editor/Montage digital/Corte digital: Irmgard Bauer

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

25. 12. 1999 - 6. 1. 2000 (Korrigierter Livemitschnitt/Corrected live recording/

Enregistrement en direct corrigé/Grabación directa corregida)

Liederhalle Stuttgart, Beethovensaal

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Carlos Atala Quezada, Mario Videla

© 1999/2000 by Hänssler-Verlag, Germany

© 2000 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

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

Eine Co-Produktion mit dem Südwestrundfunk/SWR

SWR ➔

Johann Sebastian

Johann Sebastian BACH
(1685 – 1750)

Weihnachts-Oratorium

•
Christmas Oratorio

•
Oratorio de Noël

•
Oratorio de Navidad

BWV 248

Sibylla Rubens, soprano

Ingeborg Danz, alto

James Taylor, tenore (Evangelista)

Marcus Ullmann, tenore

Hanno-Müller-Brachmann, basso

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

CD 1

Teil / Part / Partie / Parte I: Am 1sten Heil. Weynachts-Feyertage 25:27

1.	Coro:	Jauchzet, frohlocket, auf preiset die Tage <i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	1	7:25
2.	Evangelista:	Es begab sich aber zu der Zeit <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	2	1:24
3.	Recitativo (A):	Nun wird mein liebster Bräutigam <i>Oboe d'amore I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	3	1:03
4.	Aria (A):	Bereite dich, Zion, mit herrlichen Trieben <i>Oboe d'amore I + Violino I, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	4	5:15
5.	Choral:	Wie soll ich dich empfangen <i>Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	5	1:18
6.	Evangelista:	Und sie gebar ihren ersten Sohn <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	6	0:29
7.	Choral (S) e Recitativo (B):	Er ist auf Erden kommen arm <i>Oboe d'amore I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	7	2:57
8.	Aria (B):	Großer Herr, o starker König <i>Tromba I, Flauto I + Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	8	4:27
9.	Choral:	Ach, mein herzliebes Jesulein <i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	9	1:09

Teil/Part/Partie/Parte 2: Am zweiten Heil. Weynachts-Feyertage

28:24

10.	Sinfonia	<i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Flauto I + Violino I, Flauto II + Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	10	5:18
11.	Evangelista:	Und es waren Hirten in derselben Gegend <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	11	0:39
12.	Choral:	Brich an, o schönes Morgenlicht <i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Flauto I + Violino I, Flauto II + Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	12	1:05
13.	Evangelista (+ Recitativo S):	Und der Engel sprach zu ihnen <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	13	0:45
14.	Recitativo (B):	Was Gott dem Abraham verheißen <i>Violoncello, Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	14	0:47
15.	Aria (T):	Frohe Hirten, eilt, ach eilet <i>Flauto I, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	15	3:21
16.	Evangelista:	Und das habt zum Zeichen <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	16	0:24

17.	Choral:	Schaut hin, dort liegt im finstern Stall <i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Flauto I + Violino I, Flauto II + Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	17	0:41
18.	Recitativo (B):	So geht denn hin, ihr Hirten, geht <i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	18	1:02
19.	Aria (A):	Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh <i>Flauto I, Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	19	10:01
20.	Evangelista:	Und alsobald war da <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	20	0:12
21.	Coro:	Ehre sei Gott in der Höhe <i>Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I + II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	21	2:35
22.	Recitativo (B):	So recht, ihr Engel, jauchzt und singet <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	22	0:23
23.	Choral:	Wir singen dir in deinem Heer <i>Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I + II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	23	1:11

CD 2

Teil/Part/Partie/Parte 3: Am dritten Heil. Weynachts-Feyertage

23:13

24.	Coro:	Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen <i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	1	1:50
25.	Evangelista:	Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	2	0:09
26.	Coro:	Lasset uns nun gehen gen Bethlehem <i>Flauto I+II + Violino I; Oboe d'amore I + Violino II, Oboe d'amore II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	3	0:41
27.	Recitativo (B):	Er hat sein Volk getröst' <i>Flauto I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	4	0:46
28.	Choral:	Dies hat er alles uns getan <i>Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	5	0:47
29.	Aria Duetto (S, B):	Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen <i>Oboe d'amore I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	6	7:03
30.	Evangelista:	Und sie kamen eilend <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	7	1:25
31.	Aria (A):	Schließe, mein Herze, dies selige Wunder <i>Violino I solo, Violoncello, Organo</i>	8	5:51
32.	Recitativo (A):	Ja, ja, mein Herz soll es bewahren <i>Flauto I+II, Violoncello, Organo</i>	9	0:28
33.	Choral:	Ich will dich mit Fleiß bewahren <i>Flauto I+II, Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	10	1:11



Am 1sten Heil. Weihnachts-
Feiertage,

Frühe zu St. Nicolai und Nachmit-
tage zu St. Thomæ.

Tutti.

Jauchzet! frohlocket! auf! preiset
die Tage,
Rühmet, was heute der Höchste ge-
than,
Lasset das Zagen, verbannet die Klage,
Stimmeth voll Jauchzen und Frö-
lichkeit an:
Dienet dem Höchsten mit herrlichen
Ehren
Laßt uns den Nahmen des Höchsten
verehren.

Da Capo.

A 2

Evangel.

13 10 16

Am 2. Heil. Weihnachts-
Feiertage.

Frühe zu St. Thomæ. Nachmittage
zu St. Nicolai.

Evangelist.

Und es waren Hirten in derselben
Gegend, auf dem Felde bey
den Hürden, die hüteten des
Nachts ihre Heerde. Und siehe,
des HERRN Engel trat zu ihnen,
und die Klarheit des HERRN
leuchtet um sie, und sie fürchten
sich sehr.

Choral.

Brich an du schönes Morgen-Licht,
Und laß den Himmel tagen,
Du Hirten-Volk erschrecke nicht,
Weil dir die Engel sagen,
Daß dieses schwache Anbetein
Soll unser Trost und Freude seyn,
Dazu den Satan zwingen,
Und leglich Frieden bringen.

Evangelist.

Und der Engel sprach zu ihnen:

A 4

En

Teil I

AM ERSTEN WEIHNACHTSFEIERTAGE

1. Coro

Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage,
 Rühmet, was heute der Höchste getan!
 Lasset das Zagen, verbannt die Klage,
 Stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!
 Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören,
 Laßt uns den Namen des Herrschers verehren!

2. Evangelista

Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot von dem Kaiser Augusto ausging, daß alle Welte geschätzt würde. Und jedermann ging, daß er sich schätzen ließe, ein jeglicher in seine Stadt. Da machte sich auch auf Joseph aus Galiläa, aus der Stadt Nazareth, in das jüdische Land zur Stadt David, die da heißet Bethlehem; darum, daß er von dem Hause und Geschlechte David war, auf daß er sich schätzen ließe mit Maria, seinem vertrauten Weibe, die war schwanger. Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, daß sie gebären sollte.

3. Recitativo

Nun wird mein liebster Bräutigam,
 Nun wird der Held aus Davids Stamm
 Zum Trost, zum Heil der Erden
 Einmal geboren werden.
 Nun wird der Stern aus Jakob scheinen,

Part I

FOR THE 1ST DAY OF CHRISTMAS

1. Chorus

CD1 1

Triumph, rejoicing, rise, praising these days now
 Tell ye what this day the Highest hath done!
 Fear now abandon and banish complaining,
 Join, filled with triumph and gladness, our song!
 Serve ye the Highest in glorious chorus,
 Let us the name of our ruler now honor!

2. Evangelist

CD1 2

It occurred, however, at the time that a decree from the Emperor Augustus went out that all the world should be enrolled. And ev'ryone then went forth to be enrolled, each person unto his own city. And then as well went up Joseph from Galilee from the city of Nazareth into the land of Judea to David's city which is called Bethlehem, because he was of the house and of the lineage of David, so that he might be enrolled there with Mary, who was betrothed to be his wife, and she was pregnant. And while they were in that place, there came the time for her to be delivered.

3. Recitative

CD1 3

Now is my dearest bridegroom rare,
 Now ist the prince of David's stem
 As earth's redeeming comfort
 Here born in time amongst us.
 Now will shine bright the star of Jacob,

Partie I

POUR LE 1ER JOUR DE LA FÊTE DE NOËL

1. Chœur

Exultez, jubilez, debout, célébrez ce jour,
 Louez ce que fit en ce jour le Très-Haut!
 Cessez de vous lamenter, bannissez la plainte,
 Entonnez des chants pleins d'allégresse et de joie!
 Offrez au Maître des chœurs magnifiques,
 Vénérons le nom du Souverain!

2. Evangéliste

Or, en ces jours-là parut un édit de l'empereur Auguste, ordonnant le recensement de toute la terre. Et tous allèrent se faire inscrire, chacun dans sa ville natale. Joseph, lui aussi, quittant la ville de Nazareth en Galilée, gagna la Judée, pour la ville de David appelée Bethléem – parce qu'il était de la maison et de la lignée de David – afin de s'y faire recenser avec Marie, sa fiancée, qui était enceinte. Or, pendant qu'ils étaient là, vint le temps de l'enfantement.

3. Récitatif

C'est maintenant mon très cher fiancé
 C'est maintenant que le héros de la race de David
 Va enfin être enfanté
 Pour la consolation, pour le salut du monde.
 Maintenant l'étoile de Jacob va briller,

Parte I

PARA EL PRIMER DÍA DE NAVIDAD

1. Coro

¡Alegraos, regocijaos, celebrad los días!
 ¡Ensalzad lo que hoy ha hecho el Altísimo!
 ¡Abandonad el temor, desterrad las quejas!
 ¡Cantad, llenos de júbilo y alegría!
 ¡Servid al Altísimo con coros magníficos,
 Alabemos el nombre del Todopoderoso!

2. Evangelista

Y ocurrió que en ese tiempo, se proclamó un edicto del emperador Augusto, por el que todos los habitantes debían ser censados. Y, para ello, todos acudieron a sus ciudades natales. Entonces José de Galilea partió de la ciudad de Nazareth a la tierra judía, la ciudad de David llamada Belén, pues él pertenecía a la Casa y estirpe de David, para hacerse censar con María, su fiel esposa, que estaba encinta. Y cuando estaban allí, llegó el tiempo en que debía dar a luz.

3. Recitativo

Ahora, mi amadísimo prometido,
 El héroe de la casa de David,
 Para consuelo y salvación del mundo
 Nacerá por fin.
 Ahora brillará la estrella de Jacob,

Sein Strahl bricht schon hervor.
Auf, Zion, und verlasse nun das Weinen,
Dein Wohl steigt hoch empor!

4. Aria

Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben,
Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn!

Deine Wangen
Müssen heut viel schöner prangen,
Eile, den Bräutigam schnellichst zu lieben!

5. Choral

Wie soll ich dich empfangen?
Und wie begegn' ich dir?
O aller Welt Verlangen!
O meiner Seelen Zier!
O Jesu, Jesu, setze
Mir selbst die Fackel bei,
Damit, was dich ergötze,
Mir kund und wissend sei!

6. Evangelista

*Und sie gebar ihren ersten Sohn und wickelte ihn in Windeln
und legte ihn in eine Krippe, denn sie hatten sonst keinen
Raum in der Herberge.*

Its beam e'en now breaks forth.
Rise, Zion, and abandon now thy weeping,
Thy fortune soars aloft.

4. Aria

Prepare thyself, Zion, with tender affection,
The fairest, the dearest soon midst thee to see!

Thy cheeks' beauty
Must today shine much more brightly,
Hasten, the bridegroom to love with deep passion!

5. Choral

How shall I then receive thee
And how thy presence find?
Desire of ev'ry nation,
O glory of my soul!
O Jesus, Jesus,
Set out for me thy torch,
That all that brings thee pleasure
By me be clearly known.

6. Evangelist

*And she brought forth her first-born son and wrapped him in
swaddling cloths and laid him within a manger, for they had no
other room in the inn for them.*

Sa lueur jaillit déjà.
Debout Sion, et cesse de pleurer,
Ton salut s'élève dans le ciel!

4. Air

Prépare-toi, Sion, avec de tendres sentiments,
A voir bientôt auprès de toi le plus beau, le plus cher!

Tes joues
Doivent être aujourd'hui plus resplendissantes,
Hâte-toi, de chérir ardemment le Promis!

5. Choral

Comment dois-je Te recevoir
Et comment vais-je à Ta rencontre?
Ô, celui que le monde entier réclame,
Ô, parure de mon âme!
Ô Jésus, Jésus aide moi
À déployer le flambeau,
Afin que ce qui fait Ta joie,
Me soit connaissance et conscience!

6. Evangéliste

*Elle mit au monde son fils premier-né, l'enveloppa de langes et le
coucha dans une crèche, parcequ'il n'y avait pas de place pour eux
à l'hôtellerie.*

Su resplandor ya está surgiendo.
¡Levántate, Sión y deja de llorar,
Tu dicha no puede ser mayor!

4. Aria

¡Prepárate, Sión, con tierno afecto
A ver, pronto, al más hermoso,
Al más amado junto a ti!

Tus mejillas deben lucir hoy
Mucho más hermosas,
Apresúrate, a amar apasionadamente a tu prometido!

5. Coral

¿Cómo te recibiré?
¿Y cómo me presentaré ante ti?
¡Oh, anhelo del mundo,
Oh, joya de mi alma!
¡Oh, Jesús, Jesús, enciende
Tú mismo la antorcha a mi lado,
Para que aquello que te agrade
Me sea manifestado!

6. Evangelista

*Y ella dio a luz su primer hijo, lo envolvió en pañales y lo acostó
en un pesebre porque no había lugar en la posada.*

7. Choral e Recitativo

Er ist auf Erden kommen arm,
 Wer will die Liebe recht erhöhen,
 Die unser Heiland vor uns hegt?
Daß er unser sich erbarm
 Ja, wer vermag es einzusehen,
 Wie ihn der Menschen Leid bewegt?
Und in dem Himmel mache reich
 Des Höchsten Sohn kömmt in die Welt,
 Weil ihm ihr Heil so wohl gefällt,
Und seinen lieben Engeln gleich.
 So will er selbst als Mensch geboren werden.
Kyrieleis!

8. Aria

Großer Herr, o starker König,
 Liebster Heiland, o wie wenig
 Achtest du der Erden Pracht!
 Der die ganze Welt erhält,
 Ihre Pracht und Zier erschaffen,
 Muß in harten Krippen schlafen.

9. Choral

Ach mein herzliebes Jesulein,
 Mach dir ein rein sanft Bettelein,
 Zu ruhn in meines Herzens Schrein,
 Daß ich nimmer vergesse dein!

7. Chorale and Recitative

He is to earth now come so poor,
 Who will the love then rightly praise
 Which this our Savior for us keeps?
That he us his mercy show
 Yea, is there one who understandeth
 How he by mankind's woe is moved?
And in heaven make us rich
 The Most High's Son comes in the world
 Whose health to him so dear is held,
And to his own dear angels like.
 So will he as a man himself be born now.
Kyrieleis!

8. Aria

Mighty Lord, O strongest sovereign,
 Dearest Savior, O how little
 Heedest thou all earthly pomp!
 He who all the world doth keep,
 All its pomp and grace hath fashioned,
 Must within the hard crib slumber.

9. Choral

Ah my beloved Jesus-child,
 Make here thy bed, clean, soft and mild
 For rest within my heart's own shrine,
 That I no more fail to be thine!

CD1 7

7. Choral et Récitatif

Il est venu au monde pauvre,
 Qui désire vraiment accroître l'amour,
 Dont notre Sauveur nous entoure?
Nous prendre dans sa pitié,
 Oui, qui est capable de comprendre,
 Comme la souffrance de l'homme l'émeut,
Et nous faire dans le Royaume des Cieux,
 Les fils du Très-Haut vient sur terre,
 Car votre salut lui tient tant à cœur,
Parcils à se chers anges.
 C'est ainsi qu'il désire naître lui-même homme.
Kyrie Eleison!

8. Air

Grand Seigneur, ô Roi puissant,
 Sauveur bien-aimé, comme tu attaches peu d'importance
 Aux fastes du monde!
 Celui qui maintient le monde entier,
 Qui a créé sa magnificence et sa parure,
 Doit dormir dans une crèche misérable.

CD1 8

9. Choral

Ah, mon petit Jésus bien-aimé,
 Fais-toi un petit lit bien douillet,
 Pour reposer dans l'écrin de mon cœur,
 Afin que je ne T'oublie jamais!

CD1 9

7. Coral y Recitativo

Él vino, pobre, a la tierra
 ¿Quién puede exaltar cabalmente al amor
 Que nuestro Creador nos prodiga?
Que Él se apiade de nosotros
 Sí, ¿quién podrá comprender
 Cómo lo conmueve la desdicha humana?
Y el cielo nos dé riquezas
 El hijo del Altísimo viene al mundo
 Pues su salvación tanto desea.
Y nos equipare con sus ángeles amados
 Por eso Él mismo ha de nacer como hombre.
¡Kyrieleis!

8. Aria

¡Gran Señor, poderoso Rey,
 Amadísimo Salvador, oh, cuán poco
 Te interesa el boato terrenal!
 Él, que sostiene a todo el mundo,
 Que creó su pompa y magnificencia,
 Debe dormir en duro pesebre.

9. Coral

¡Ah, mi pequeño Jesús bienamado,
 Hazte una limpia y suave cuna
 Para descansar en el cofre de mi corazón,
 A fin de que yo jamás te olvide!

Teil II

AM ZWEITEN WEIHNACHTSFEIERTAGE

10. Sinfonia

11. Evangelista

Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Herde. Und siehe, des Herren Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des Herren leuchtet um sie, und sie fürchten sich sehr.

12. Choral

Brich an, o schönes Morgenlicht,
Und laß den Himmel tagen!
Du Hirtenvolk, erschrecke nicht,
Weil dir die Engel sagen,
Daß dieses schwache Knäbelein
Soll unser Trost und Freude sein,
Dazu den Satan zwingen
Und letztlich Friede bringen!

13. Evangelista

Tenor

Und der Engel sprach zu ihnen:

Sopran

Fürchtet euch nicht, siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volke widerfahren wird. Denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt David.

Part II

FOR THE 2ND DAY OF CHRISTMAS

10. Sinfonia

CD1 10

11. Evangelist

CD1 11

And there where shepherds in that very region in the field near by their sheepfolds, who kept their watch by night over their flocks. And see now, the angel of the Lord came before them, and the glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid.

12. Choral

CD1 12

Break forth, O beauteous morning light,
And bring day to the heavens!
Thou shepherd folk, be not afraid
For thee the angel telleth
That this the helpless little boy
Shall be our comfort and our joy,
Here for to conquer Satan
And peace at last to bring us!

13. Evangelist

CD1 13

Tenor

And the angel spake unto them:

Soprano

Be not afraid, see now, I proclaim to you news of great gladness, which all the nations of the world will learn. For to you today is the Savior born, who is Christ, the Lord, in the city of David.

Partie II

POUR LE 2^E JOUR DE LA FÊTE DE NOËL

10. Sinfonia

11. Évangéliste

Et il y avait des bergers dans la contrée et qui veillaient la nuit dans le champs à la garde de leur troupeau. L'Ange du Seigneur leur apparut et la gloire du Seigneur les enveloppa de sa clarté; et ils furent saisis d'une grande frayeur.

12. Choral

Apparaís, ô belle lueur de l'aube,
Et laisse le jour envahir le ciel!
Toi peuple des bergers, ne sois pas apeuré.
Car les anges te disent,
Que ce faible garçonnet
Doit être notre consolation et notre joie,
Il doit également vaincre Satan
Et finalement nous apporter la Paix!

13. Évangéliste

Tenor

Et l'Ange leur dit:

Soprano

Rassurez-vous, voyez, je vous annonce une grande joie, qui sera celle de tout le peuple: aujourd'hui, dans la cité de David, un Sauveur vous est né, qui est le Christ Seigneur.

Parte II

PARA EL SEGUNDO DÍA DE NAVIDAD

10. Sinfonia

11. Evangelista

Y en los campos vecinos había pastores que cuidaban sus rebaños, durante la noche. Y he aquí que el ángel del Señor se les presentó, y la claridad del Señor resplandeció sobre ellos, y fueron presa de un gran temor.

12. Coral

¡Despunta, oh hermosa luz matinal
Y haz que el cielo amanezca!
¡Pastores, no temáis,
Pues los ángeles os dirán,
Que este débil niño
Será nuestro consuelo y alegría,
Vencerá a Satanás
Y finalmente nos traerá la paz!

13. Evangelista

Tenor

Y el ángel les dijo:

Soprano

No temáis, os anuncio una gran nueva que alegrará a todo el pueblo. Pues hoy nació el Salvador, el Cristo, el Señor, en la ciudad de David.

14. Recitativo

Was Gott dem Abraham verheißen,
Das läßt er nun dem Hirtenchor
Erfüllt erweisen.
Ein Hirt hat alles das zuvor
Von Gott erfahren müssen.
Und nun muß auch ein Hirt die Tat,
Was er damals versprochen hat,
Zuerst erfüllet wissen.

15. Aria

Frohe Hirten, eilt, ach eilet,
Eh ihr euch zu lang verweilet,
Eilt, das holde Kind zu sehn!
Gehet, die Freude heißt zu schön,
Sucht die Anmut zu gewinnen,
Gehet und labet Herz und Sinnen!

16. Evangelista

*Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind in
Windeln gewickelt und in einer Krippe liegen.*

17. Choral

Schaut hin, dort liegt im finstern Stall,
Des Herrschaft gehet überall!
Da Speise vormals sucht ein Rind,
Da ruhet jetzt der Jungfrau'n Kind.

18. Recitativo

So geht denn hin, ihr Hirten, geht,
Daß ihr das Wunder seht:
Und findet ihr des Höchsten Sohn

14. Recitative

What God to Abraham did promise,
This hath he to the shepherd choir
Revealed and proven.
A shepherd all this once before
Of God to learn was destined;
And now as well a shepherd must
The deed of yore he promised us
Be first to see completed.

15. Aria

Joyful shepherds, haste, ah hasten,
Ere ye here too long should tarry,
Haste, the gracious child to visit!
Go, your gladness is too fair,
Seek his grace's inspiration,
Go and comfort heart and spirit.

16. Evangelist

*And let this be your sign: ye will discover the babe in swaddling
clothes there wrapped and in a manger lying.*

17. Choral

Look there, he lies in manger drear
Whose power reacheth ev'rywhere!
Where fodder once the ox did seek,
There resteth now the Virgin's child.

18. Recitative

So go then there, ye shepherds, go,
That ye this wonder see:
And when ye find the Highest's Son

CD1 14

CD1 15

CD1 16

CD1 17

CD1 18

14. Récitatif

Ce que Dieu promet à Abraham,
Il en montre maintenant l'accomplissement
Au chœur des bergers.
Un berger a dû auparavant
Apprendre tout cela de Dieu.
Et maintenant c'est encore un berger,
Qui doit d'abord voir se réaliser,
L'évènement qu'il avait autrefois promis.

15. Air

Joyeux bergers, hâtez-vous, mais hâtez-vous donc,
Plutôt que de vous attarder trop longtemps,
Hâtez-vous, afin de voir le doux enfant!
Allez, la joie est trop belle,
Tâchez de conquérir sa grâce,
Allez et laissez votre cœur et vos sens se délecter!

16. Evangeliste

*Et ceci vous servira de signe: vous trouverez un nouveau-né
enveloppé de langes et couché dans une crèche.*

17. Choral

Regardez, Il est couché dans l'étable sombre,
De qui son Règne s'étend partout!
La où auparavant un bœuf cherchait sa nourriture,
C'est là que repose l'enfant de la Vierge.

18. Récitatif

Allez-y donc, bergers, allez,
Afin de contempler la merveille:
Et trouvez ici le Fils du Très-Haut

14. Recitativo

Lo que Dios prometió a Abraham,
Lo manifiesta al coro de pastores
Y lo cumple.
Fue un pastor quien primero
Lo supo por boca de Dios.
Y ahora también es un pastor,
Quien del cumplimiento de los hechos prometidos,
Es el primero en enterarse.

15. Aria

¡Apresuraos, alegres pastores,
No tardéis más,
Corred a ver al niño encantador!
¡Id, la alegría será muy grande,
Tratad de obtener la gracia,
Id, y delectad corazón y mente!

16. Evangelista

*Y veréis este signo: encontraréis al niño envuelto en pañales y
acostado en un pesebre.*

17. Coral

¡Mirad! Ahí yace en el oscuro establo,
Aquél cuyo reino abarca todo el mundo.
Allí, donde antaño el buey buscaba su alimento,
Descansa ahora el hijo de la Virgen.

18. Recitativo

Id pues, id pastores,
A contemplar el milagro:
Y enconrad al Hijo del Altísimo

In einer harten Krippe liegen,
So singet ihm bei seiner Wiegen
Aus einem süßen Ton
Und mit gesamtem Chor
Dies Lied zur Ruhe vor!

19. Aria

Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh,
Wache nach diesem vor aller Gedeihen!
Labe die Brust,
Empfinde die Lust,
Wo wir unser Herz erfreuen!

20. Evangelista

*Und alsobald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen
Heerscharen, die lobten Gott und sprachen:*

21. Coro

*Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf
Erden und den Menschen ein Wohlgefallen.*

22. Recitativo

So recht, ihr Engel, jauchzt und singet,
Daß es uns heut so schön gelingt!
Auf denn! wir stimmen mit euch ein,
Uns kann es so wie euch erfreuen.

23. Choral

Wir singen dir in deinem Heer
Aus aller Kraft Lob, Preis und Ehr,
Daß du, o lang gewünschter Gast,
Dich nunmehr eingestellt hast.

Within an austere manger lying,
Then sing to him beside his cradle
In tones that sweetly ring
And with assembled choir
This song of slumber bring!

19. Aria

Sleep now, my dearest, enjoy now thy rest,
Wake on the morrow to flourish in splendor!
Lighten thy breast,
With joy be thou blest,
Where we hold our heart's great pleasure!

20. Evangelist

*And suddenly there was with the angel the multitude of the host
of heaven, there praising God and saying:*

21. Chorus

*Glory to God in the highest and peace on the
earth now and to mankind a sign of favor.*

22. Recitativo

'Tis meet, ye angles, sing and triumph,
That we today have gained such fortune!
Up then! We'll join our voice to yours,
We can as well as ye rejoice.

23. Choral

We sing to thee amidst thy host
With all our strength, laud, fame and praise,
That thou, O long desired guest,
Art come into this world at last.

CD1 19

CD1 20

CD1 21

CD1 22

CD1 23

Couché sur le sol dur d'une crèche,
Et chantez pour Lui au berceau,
D'une voix mélodieuse
Et tous en chœur
Cette berceuse qui l'endormira!

19. Air

Dors, mon très-Cher, goûte le repos, afin qu'à ton réveil
Tu puisses pourvoir à la prospérité de tous les hommes!
Délacte-toi du sein,
Eprouve le plaisir,
Ce qui fera la joie de notre cœur!

20. Evangeliste

*Et soudain se joignit à l'Ange une troupe nombreuse de l'armée
céleste, qui louait Dieu en disant:*

21. Chœur

*Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la
terre aux hommes qu'il aime!*

22. Récitatif

Vous avez raison, anges, d'exulter et de chanter,
Car il nous est arrivé aujourd'hui une chose vraiment belle!
Debout donc, nous nous joignons à vous,
Car cela nous réjouit autant que vous.

23. Choral

Nous te chantons, au sein de ton armée,
De toutes nos forces, louange, gloire et honneur,
Car Tu es enfin arrivé,
Ô Toi, Hôte longtemps désiré.

Acostado en un duro pesebre:
¡Cantad junto a su cuna
Con voz dulce
Y unidos en coro
Esta canción de cuna!

19. Aria

¡Duerme mi querido, disfruta el descanso,
Y despierta luego, para bien de todos!
¡Deleita el alma,
Percibe el gozo,
Con que alegramos nuestro corazón!

20. Evangelista

*Y de pronto se unió al ángel la multitud de los ejércitos celestiales
que alabó a Dios y dijo:*

21. Coro

*Gloria a Dios en las alturas, y paz en la tierra,
a los hombres objeto de su amor.*

22. Recitativo

¡Así ángeles, alegraos y cantad,
Para que hoy todo nos sea propicio!
¡Arriba, pues! Unamos nuestras voces,
Pues como vosotros nos regocijamos.

23. Coral

En medio de tus ejércitos te cantamos
Con toda fuerza, alabanzas, gloria y honor,
Porque Tú, huésped largamente esperado,
A fin has llegado.

3) o (3
schaaren, die lobten GOTT und
sprachen:

Chor der Engel.

Ehre sey GOTT in der Höhe, und
Friede auf Erden, und dem Men-
schen ein Wohlgefallen.

Recit.

So recht: ihr Engel laucht und singet,
Daß es uns heut so schön gelinget;
Auf denn! wir stimmen mit euch ein,
Uns kan es so wie euch erfreun.

Choral.

Wir singen dir in deinem Heer,
Aus aller Krafft Lob, Preis und Ehr,
Daß Du o lang-gewünschter Gast,
Dich nunmehr eingefallet hast.

Am 3. Heil. Weihnachts-
Feyertage.
Zu St. Nicolai.

Tutti.

Herrscher des Himmels erhöre das
Lallen,
Laß dir die matten Gesänge gefallen.
Wenn dich dein Zion mit Psalmen
erhöht.
Höre

3) o (3
Aufs Fest der Beschneidung
Christi.

Frühe zu St. Thomæ; Nachmittage
zu St. Nicolai.

Tutti.

Alle mit Danken, fällt mit Le-
ben
Vor des Höchsten Gnaden-Thron.
Gottes Sohn
Will auf Erden
Unser aller Herland werden,
Gottes Sohn
Dämpft der Hölle Wuth und Toben.
Da Capo.

Evangelist.

Und da acht Tage um waren,
daß das Kind beschnitten würde,
da ward sein Nahme genennet, JE-
sus, welcher genennet war von dem
Engel, ehe denn er im Mutterleibe
empfangen ward.

Recit.

Immanuel, o süßes Wort!
Mein Jesus heißt mein Hört.

Mein

Teil III

AM DRITTEN WEIHNACHTSFEIERTAGE

24. Coro

Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen,
 Laß dir die matten Gesänge gefallen,
 Wenn dich dein Zion mit Psalmen erhöht!
 Höre der Herzen frohlockendes Preisen,
 Wenn wir dir izo die Ehrfurcht erweisen,
 Weil unsre Wohlfahrt befestiget steht!

25. Evangelista

Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander:

26. Coro

Lasset uns nun gehen gen Bethlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kundgetan hat.

27. Recitativo

Er hat sein Volk getröst,
 Er hat sein Israel erlöst,
 Die Hülff aus Zion hergesendet
 Und unser Leid geendet.
 Seht, Hirten, dies hat er getan;
 Geht, dieses trefft ihr an!

Part III

FOR THE 3RD DAY OF CHRISTMAS

24. Chorus

CD2 1

Ruler of heaven, give ear to our stammer,
 Let these our weary refrains bring thee pleasure,
 As thee thy Zion with psalms doth exalt!
 Hear thou our hearts, though, exultant with praises,
 As we to thee here our homage now render,
 For our salvation stands strong and secure!

25. Evangelist

CD2 2

And when the angel went away from them up to heaven, said the shepherds one to another:

26. Chorus

CD2 3

Let us now go quickly to Bethlehem and this event now witness which hath here taken place, that which the Lord made known to us.

27. Recitativo

CD2 4

He brought his people hope,
 He hath his Israel redeemed,
 His help from Zion he hath sent us
 And all our suffering ended.
 See, shepherds, this thing hath he done;
 Go, this thing go and see!

Partie III

POUR LE 3E JOUR DE LA FÊTE DE NOËL

24. Chœur

Maître du Ciel, entends les balbutiements,
 Puissant les chants las t'agrée,
 Lorsque Sion te célèbre avec des psaumes!
 Écoute les louanges des cœurs qui exultent,
 Lorsque nous te témoignons ainsi du respect,
 Car notre prospérité est assurée!

25. Évangéliste

Or, lorsque les anges les eurent quittés pour le ciel, les bergers se dirent entre eux:

26. Chœur

Allons donc à Bethléem afin de voir ce qui est arrivée, et que le Seigneur nous a annoncé.

27. Récitatif

Il a apporté la consolation à son peuple,
 Il a délivré son Israël,
 Il a porté secours de Sion
 Et mis fin à notre souffrance.
 Voyez, bergers, c'est ce qu'il a fait;
 Allez, c'est ce que vous allez rencontrer!

Parte III

PARA EL TERCER DÍA DE NAVIDAD

24. Coro

¡Señor de los cielos, escucha nuestro balbuceo,
 Haz que los débiles cánticos te agraden,
 Cuando tu Sión te exalta con salmos!
 ¡Escucha las jubilosas alabanzas de los corazones,
 Mientras te rendimos homenajes
 Porque nuestra bienaventuranza está asegurada!

25. Evangelista

Y cuando los ángeles regresaron al cielo, los pastores se decían unos a otros:

26. Coro

Vayamos, pues, a Belén y veamos lo que allí ha sucedido, y el Señor nos ha manifestado.

27. Recitativo

El ha consolado a su pueblo,
 El ha liberado a Israel.
 De Sión ha enviado ayuda
 Y acabó nuestra aflicción.
 ¡Ved pastores! Esto es lo que ha hecho.
 ¡Id! Pues esto es lo que encontraréis.

28. Choral

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

29. Aria (Duetto)

Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen
Tröstet uns und macht uns frei.
Deine holde Gunst und Liebe,
Deine wundersamen Triebe
Machen deine Vaternreu
Wieder neu.

30. Evangelista

Und sie kamen eilend und funden beide, Mariam und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegen. Da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kind gesaget war. Und alle, für die es kam, wunderten sich der Rede, die ihnen die Hirten gesaget hatten. Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen.

31. Aria

Schließe, mein Herze, dies selige Wunder
Fest in deinem Glauben ein!
Lasse dies Wunder, die göttlichen Werke,
Immer zur Stärke
Deines schwachen Glaubens sein!

28. Chorale

This hath he all for us brought forth,
His great love to manifest:
Rejoice thus all Christianity
And thank him in eternity.
Kyrieleis!

29. Aria (Duetto)

Lord, thy mercy, thy forgiveness,
Comfort us and sets us free.
Thy most gracious love and favor,
Thy most wonderful affection
Here make thy paternal faith
New again.

30. Evangelist

And they went forth quickly and found there both Mary and Joseph, and the child lying in the manger. When they, however, had ceased their looking, they spread forth the saying which had been told unto them concerning this child. And all to whom it came wondered at the story which had been reported to them by the shepherds. But Mary kept to herself then all these sayings, and she pondered them within her heart.

31. Aria

Keep thou, my heart now, this most blessed wonder
Fast within thy faith alway!
And let this wonder, these godly achievements,
Ever as comfort
Of thy feeble faith abide!

CD2 5

CD2 6

CD2 7

CD2 8

28. Choral

Il a fait tout cela pour nous,
Pour nous montrer son grand amour;
Toute la Chrétienté s'en réjouit
Et l'en remercie pour l'éternité.
Kyrie Eleison!

29. Air (Duo)

Seigneur, ta compassion, ta miséricorde,
Nous consolent et nous délivrent.
Ton aimable bienveillance et ton doux amour,
Tes pensées merveilleuses
Apportent un renouveau
A ton dévouement paternel.

30. Évangéliste

Ils accoururent donc en toute hâte et trouvèrent Marie, Joseph et le nouveau-né couché dans la crèche. Et l'ayant vu, ils firent part de ce qui leur avait été dit de ce enfant. Et tous ceux qui les entendirent furent émerveillés de ce que leur racontaient les bergers. Quant à Marie, elle conservait avec soin tous ces souvenirs et les méditait en son cœur.

31. Air

Renferme, fermement dans ta foi, mon cœur,
Ce prodige bienheureux!
Laisse toujours ce prodige, les œuvres divines,
Être le renfort
De ta foi défaillante!

28. Coral

Todo esto lo ha hecho por nosotros,
Para demostrar su gran amor;
Regocijese por ello toda la cristiandad
Y le de gracias eternamente.
¡Kyrie eleison!

29. Aria (Duetto)

Señor, tu piedad, tu misericordia,
Nos conforta y nos libera.
Tu afectuosa protección y amor,
Tus maravillosos sentimientos,
Hacen que tu amor paternal
Se renueve siempre.

30. Evangelista

Y fueron a toda prisa y encontraron a María y a José, y al niño acostado en el pesebre. Y después de haberlo visto, difundieron la noticia, que les fue anunciada acerca de ese niño. Y todos los que la oyeron, se maravillaron de lo que contaban los pastores. Pero María guardaba todas estas palabras, meditándolas en su corazón.

31. Aria

¡Encierra, corazón mío, esta bendita maravilla
Firmemente en tu fe!
Haz que este milagro de la obra divina
Siempre te fortifique
En la fragilidad de tu fe.

32. Recitativo

Ja, ja, mein Herz soll es bewahren,
Was es an dieser holden Zeit
Zu seiner Seligkeit
Für sicheren Beweis erfahren.

33. Choral

Ich will dich mit Fleiß bewahren,
Ich will dir
Leben hier,
Dir will ich abfahren,
Mit dir will ich endlich schweben
Voller Freud
Ohne Zeit
Dort im andern Leben.

34. Evangelista

Und die Hirten kehrten wieder um, preiseten und lobten Gott um alles, das sie gesehen und gehöret hatten, wie denn zu ihnen gesaget war.

35. Choral

Seid froh dieweil,
Daß euer Heil
Ist hie ein Gott und auch ein Mensch geboren,
Der, welcher ist
Der Herr und Christ
In Davids Stadt, von vielen auserkoren.

32. Recitative

Oh yes, my heart shall ever cherish
All it at this most gracious time
To its eternal bliss
With certain signs of proof hath witnessed.

33. Chorale

I will thee steadfastly cherish,
For thy sake
My life make,
In thee I will perish,
With thee will I one day hover
Full of joy
For alway
There when life is over.

34. Evangelist

And the shepherds then turned back again, glorifying and praising God for all the things which they had seen and had heard, just as it had been told to them.

35. Chorale

Be glad this while,
For now your health
Is here as God and as a man born to you,
The one who is
The Lord and Christ
In David's city, out of many chosen.

CD 2 9

32. Récitatif

Oui, oui, mon cœur doit la conserver,
La preuve certaine qu'il a reçue,
En ce jour plein de grâce,
Pour sa félicité.

33. Choral

Je veux m'efforcer de Te garder,
C'est de toi,
Vie d'ici-bas,
De toi que je veux m'échapper,
Je veux enfin flotter avec Toi,
Rempli de joie,
Hors du temps,
Là-bas dans l'autre vie.

34. Évangéliste

Puis les bergers s'en retournèrent, glorifiant et louant Dieu pour tout ce qu'ils avaient vu et entendu, en accord avec ce qui leur avait été annoncé.

35. Choral

En entretemps réjouissez-vous,
Que votre Sauveur,
Dieu et Homme, soit né ici,
C'est celui,
Seigneur et Christ,
Qui fut élu,
Parmi beaucoup d'autres, dans la ville de David.

32. Recitativo

¡Sí, sí! Mi corazón conservará
Para su bienaventuranza,
Lo que en este venturoso tiempo
Ha experimentado como seguro testimonio.

33. Coral

Quiero conservarte celosamente,
Quiero vivir aquí
Para Ti.
Contigo quiero partir,
Contigo me elevaré finalmente
Lleno de alegría,
Fuera del tiempo,
Allí en la otra vida.

34. Evangelista

Y los pastores regresaron, glorificando y alabando a Dios por todo lo que habían visto y oído, tal como se les había anunciado.

35. Coral

Alegraos ahora,
Porque vuestro Salvador
Ha nacido aquí como Dios y como hombre,
Aquel, que es
El Señor y el Cristo,
En la ciudad de David, elegida entre muchas.

Coro Nr. 24 (Da Capo)

Herrscher des Himmels, erhöhe das Lallen
...

Teil IV

AUF'S FEST DER BESCHNEIDUNG CHRISTI

36. Coro

Fallt mit Danken, fällt mit Loben
Vor des Höchsten Gnadenthron!

Gottes Sohn
Will der Erden
Heiland und Erlöser werden,
Gottes Sohn
Dämpft der Feinde Wut und Toben.

37. Evangelista

*Und da acht Tage um waren, daß das Kind beschmitten würde,
da ward sein Name genennet Jesus, welcher genennet war von
dem Engel, ehe denn er im Mutterleibe empfangen ward.*

38. Recitativo con Choral

Immanuel, o süßes Wort!
Mein Jesus heißt mein Hort,
Mein Jesus heißt mein Leben.
Mein Jesus hat sich mir ergeben,
Mein Jesus soll mir immerfort
Vor meinen Augen schweben.

Chorus No. 24 (Da Capo)

Ruler of heaven, give ear to our stammer,
...

Partie IV

ON THE FEAST OF THE CIRCUMCISION OF CHRIST

36. Chorus

Fall and thank him, fall and praise him
At the Highest's throne of grace!

God's own Son
Will of earth the
Savior and Redeemer be now,
God's own Son
Stems our foe's great wrath and fury.

37. Evangelist

*And when eight days were accomplished that the child be
circumcised, was his name then called Jesus, which was so
named of the angel, before he was conceived within his mother's
womb.*

38. Recitativo and Chorale

Immanuel, O sweetest word!
My Jesus is my shield,
My Jesus is my being,
My Jesus is to me devoted,
My Jesus shall I ever hold
Before my eyes suspended.

CD2 13

Chœur No. 24 (Da Capo)

Maître du Ciel, entends les balbutiements,
...

Partie IV

A LA FÊTE DE LA CIRCONCISION DU CHRIST

36. Chœur

Agenouillez-vous avec gratitude,
Agenouillez-vous en louant,
Devant le trône miséricordieux du Très-Haut!

Le Fils de Dieu,
Veut devenir Sauveur
Et Rédempteur du monde,
Le Fils de Dieu
Etouffe la fureur et le courroux des ennemis.

37. Évangéliste

*Quand vint le huitième jour, où l'on devait circoncire l'enfant,
on lui donna le nom de Jésus, nom qu'avait indiqué l'Ange avant
sa conception.*

38. Récitatif et Choral

Emmanuel, ô quel mot suave!
Mon Jésus est mon trésor,
Mon Jésus est ma vie,
Mon Jésus s'est dévoué à moi,
Mon Jésus doit toujours
Flotter devant mes yeux.

Coro Nº 24 (Da Capo)

¡Señor de los cielos, escucha nuestro balbuceo,
...

Parte IV

PARA LA FIESTA DE LA CIRCUNCISIÓN

36. Coro

¡Postráos con gratitud, postráos con alabanza
Ante el trono misericordioso del Altísimo!

El Hijo de Dios
Se convertirá en Salvador
Y Redentor de la tierra.
El Hijo de Dios
Calmará la cólera y el furor del enemigo.

37. Evangelista

*Y habiendo transcurrido ocho días, el niño fue circuncidado, y se
le dio el nombre de Jesús, como fuera anunciado por el ángel,
antes de ser concebido en el vientre materno.*

38. Recitativo con Coral

¡Emanuel! ¡Oh dulce palabra!
Mi Jesús significa mi pastor,
Mi Jesús significa mi vida.
Mi Jesús se ha dado por mí,
Mi Jesús estará eternamente
Frente a mis ojos.

Mein Jesus heißet meine Lust,
Mein Jesus labet Herz und Brust

**Jesu, du mein liebstes Leben,
Meiner Seelen Bräutigam,**

Komm! Ich will dich mit Lust umfassen,
Mein Herze soll dich nimmer lassen,

**Der du dich vor mich gegeben
An des bittern Kreuzes Stamm!**

Ach! So nimm mich zu dir.

Auch in dem Sterben sollst du mir

Das Allerliebste sein;

In Not, Gefahr und Ungemach

Seh ich dir sehnlichst nach.

Was jagte mir zuletzt der Tod für Grauen ein?

Mein Jesus! Wenn ich sterbe,

So weiß ich, daß ich nicht verderbe.

Dein Name steht in mir geschrieben,

Der hat des Todes Furcht vertrieben.

39. Aria (Echo)

Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen

Auch den allerkleinsten Samen

Jenes strengen Schreckens ein?

Nein, du sagst ja selber nein. (Nein!)

Sollt ich nun das Sterben scheuen?

Nein, dein süßes Wort ist da!

Oder sollt ich mich erfreuen?

Ja, du Heiland sprichst selbst ja. (Ja!)

My Jesus is my joyful rest,
My Jesus soothes my heart and breast.

**Jesu, thou, my life beloved
Of my soul the bridegroom true,**

Come! I would now with joy embrace thee,
My heart shall nevermore release thee,

**Thou who didst for me surrender
To the bitter cross's tree!**

Ah! Take me to thyself!

E'en in my dying shalt thou my

Most cherished treasure be;

In need, in dread and sore distress

I'll look and yearn for thee.

What cruelty at last can death then hound me with?

My Jesus! When I die here,

I know that I shall never perish.

Thy name is written deep within me,

It hath the fear of death now banished.

39. Aria (Echo)

Doth, my Savior, doth thy name have

E'en the very smallest kernel

Of that awful terror now?

No, thyself thou sayest "No." (No!)

Ought I now of death be wary?

No, the gentle word is here!

Rather, ought I greet it gladly?

Yes, O Savior, thou say'st "Yes." (Yes!)

CD2 17

Mon Jésus est ma joie,
Mon Jésus réconforte mon âme et mon cœur.

**Jésus, ma très chère vie,
Promis de mon âme,**

Viens! Je veux T'embrasser avec bonheur,
Mon cœur ne doit jamais Te laisser.

**Toi qui T'es offert pour moi
En Te sacrifiant sur la dure croix!**

Ah! Alors prends-moi auprès de toi!

Tu dois m'être également dans la mort

Ce que j'ai de plus cher;

Dans la détresse, le péril et le mal

Je Te recherche avec ardeur.

Quelles visions d'horreur la mort m'a finalement inspiré?

Mon Jésus! Je sais alors que lorsque je mourrai

Je ne périrai pas.

Ton nom est écrit en moi,

Il a chassé la peur de la mort.

39. Air (Écho)

Ton nom fait-il couler, fait-il aussi couler

Le germe le plus infirme

De cette terrible épouvante?

Non, tu dis toi-même non. (Non!)

Dois-je à présent redouter la mort?

Non, Ton doux Verbe est là!

Ou bien devrais-je me réjouir?

Oui, Sauveur, Tu dis Toi-même oui. (Oui!)

Mi Jesús significa mi alegría,
Mi Jesús deleita mi alma y mi corazón.

**¡Jesús! ¡mi queridísima vida,
El prometido de mi alma,**

¡Ven, deseo abrazarte con alegría,
Mi corazón no te dejará jamás!

**Tú que te has inmolado por mí,
En el amargo madero de la cruz!**

¡Ah! ¡Llévame contigo!

Atún en la muerte serás para mí

El ser más amado.

En la desgracia, el peligro y la adversidad

Con ansia te anhelaré.

¿Que horror otrora me inspiraba la muerte?

¡Mi Jesús! Cuando yo muera,

Sé que no pereceré.

Tu nombre grabado en mí,

Ha desterrado el temor a la muerte.

39. Aria (Eco)

¿Inspira acaso tu nombre, Salvador mío,

El menor atisbo

De aquel severo terror?

¡No! Tú mismo lo dices ¡No!

¿Debo entonces temer a la muerte?

¡No! ¡He aquí tu dulce palabra!

¿O acaso debo alegrarme?

¡Sí, mi Salvador, Tú mismo dices! ¡Sí!

40. Recitativo con Choral

Wohlan, dein Name soll allein
In meinem Herzen sein!

**Jesu, meine Freud und Wonne,
Meine Hoffnung, Schatz und Teil,**

So will ich dich entzückt nennen,
Wenn Brust und Herz zu dir vor Liebe brennen.

Mein Erlösung, Schmuck und Heil,

Doch, Liebster, sage mir:

Wie rühm ich dich, wie dank ich dir?

**Hirt und König, Licht und Sonne,
Ach! wie soll ich würdiglich,
Mein Herr Jesu, preisen dich?**

41. Aria

Ich will nur dir zu Ehren leben,
Mein Heiland, gib mir Kraft und Mut,
Daß es mein Herz recht eifrig tut!
Stärke mich,
Deine Gnade würdiglich
Und mit Danken zu erheben!

42. Choral

Jesus richte mein Beginnen,
Jesus bleibe stets bei mir,
Jesus zäume mir die Sinnen,
Jesus sei nur mein Begier,
Jesus sei mir in Gedanken,
Jesu, lasse mich nicht wanken!

40. Recitative and Chorale

O joy, thy name shall now alone
Within my bosom dwell!

**Jesus, my true joy and pleasure,
My true treasure, share and hope.**

Thus will I call thy name with rapture
When breast and heart for thee with love are burning.

My salvation, crown and health,

But, dearest, tell me now:

How thee to praise, how thee to thank.

**King and shepherd, sun and radiance,
Ah, how shall I worthily,
My Lord Jesus, give thee praise?**

41. Aria

I would but for thine honor live now;
My Savior, give me strength of will,
That this my heart with zeal may do.
Strengthen me
Thy mercy worthily
And with gratitude to honor!

42. Chorale

Jesus order my beginning,
Jesus bide alway with me,
Jesus bridle my intention,
Jesus be my sole desire,
Jesus be in all my thinking,
Jesus! let me never waver

CD2 18

40. Récitatif et Choral

Allons! Seul Ton nom
Doit être dans mon cœur!

**Jésus, ma joie et mon bonheur,
Mon espérance, mon trésor, Toi qui es en moi,**

C'est ainsi que je veux Te nommer avec ravissement
Quand mon âme et mon cœur brûlent d'amour pour Toi.

Mon Rédempteur, ma Parure et mon Salut,

Pourtant, dis-moi, mon Bien-Aimé:

Comment puis-je Te glorifier, Te témoigner ma gratitude?

**Berger et Roi, Lumière et Soleil,
Ah! Comment dois-je dignement,
Te célébrer, mon Seigneur Jésus?**

41. Air

Je ne veux vivre que pour T'honorer,
Mon Sauveur, donne-moi de la force et du courage,
Afin que mon cœur le fasse avec ardeur!
Fortifie-moi,
Afin que je puisse exalter Ta Grâce
Dignement et avec gratitude!

42. Choral

Jésus oriente mon entreprise,
Jésus reste toujours près de moi,
Jésus réfrène mes sens,
Jésus sois le seul objet de mon désir,
Jésus, sois dans mes pensées,
Jésus, ne me laisse pas vaciller!

40. Recitativo con Coral

¡Pues bien! Sólo tu nombre
Permanecerá en mi corazón.

**¡Jesús mi alegría y deleite,
Mi esperanza, tesoro y mi todo,**

Así te llamaré extasiado,
Cuando alma y corazón ardan de amor por Ti.

Salvador, refugio y salud.

Pero, bienamado dime:

¿Como te ensalzaré, cómo te agradeceré?

**Pastor y rey, luz y sol!
¡Ah! ¿Como podré alabarte
Dignamente, mi Señor Jesús?**

41. Aria

Quiero vivir sólo para alabarte,
Mi Salvador, dame fuerza y valor,
Para que mi corazón se entregue con fervor.
¡Fortaléceme,
Para que tu gracia, dignamente,
Exalte con reconocimiento!

42. Coral

¡Jesús guía, mi principio,
Jesús quédate siempre conmigo.
Jesús refrena mis sentidos,
Jesús sé mi único deseo,
Jesús permanece en mis pensamientos,
Jesús no me dejes vacilar!

Jesus zäume mir die Sinnen,
Jesus sey mir mein Begier,
Jesus sey mir in Gedanken,
Jesus lasse mich nie wandlen!

Am Sonntage nach dem
Neuen Jahr.
In der Kirche zu St. Nicolai.

Tutti.

Ghre sey dir Gott gesungen,
Dir sey Lob und Dank bereit.
Dich erhebet alle Welt,
Weil Dir unser Wohl gefällt;
Weil anheut
Unser aller Wunsch gelungen,
Weil uns dein Segen so herrlich er-
freut.

Da Capo.

Evangelist.

Da JESUS geboren war zu
Bethlehem in Jüdischen Lande, zur
Zeit des Königes Herodis, siehe!
da kamen die Weisen vom Morgen-
lande gen Jerusalem und sprach-
ten:

B

Cho.

Am Feste der Offenbarung
Christi.

Frühe zu St. Thomæ. Nachmittag
zu St. Nicolai.

Tutti.

HER, wenn die stolzen Feinde
schmauben,
So gib, daß wir in festen Glauben
Nach deiner Macht und Hülfe sehn.
Wir wollen Dir allein vertrauen,
So können wir den scharffen Klauen
Des Feindes, unverfehrt entzahn.

Da Capo.

Evangelist.

Da berief Herodes die Weisen
heimlich, und erlernete mit Fleiß von
Ihnen, wenn der Stern erschienen
wäre? Und weist sie gen Bethle-
hem, und sprach:

Herodes.

Zieheth hin, und forschet fleißig nach
dem Kindlein, und wenn ihrs findet,
so sagt mirs wieder, daß ich auch
komme, und es anbede.

B 3

Recit.

Teil V

AM SONNTAGE NACH NEUJAHR

43. Coro

Ehre sei dir, Gott, gesungen,
 Dir sei Lob und Dank bereit'.
 Dich erhebet alle Welt,
 Weil dir unser Wohl gefällt,
 Weil anheut
 Unser aller Wunsch gelungen,
 Weil uns dein Segen so herrlich erfreut.

44. Evangelista

*Da Jesus geboren war zu Bethlehem im jüdischen Lande zur
 Zeit des Königes Herodis, siehe, da kamen die Weisen vom
 Morgenlande gen Jerusalem und sprachen:*

45. Coro e Recitativo

Wo ist der neugeborne König der Juden?
 Sucht ihn in meiner Brust,
 Hier wohnt er, mir und ihm zur Lust!
*Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenlande und
 sind kommen, ihm anzubeten.*
 Wohl euch, die ihr dies Licht gesehen,
 Es ist zu eurem Heil geschehen!
 Mein Heiland, du, du bist das Licht,
 Das auch den Heiden scheinen sollen,
 Und sie, sie kennen dich noch nicht,

Part V

FOR THE 1ST SUNDAY IN THE NEW YEAR

43. Chorus

CD3 1

Glory to thee, God, be sung now,
 Thee be praise and thanks prepared,
 Thee exalteth all the world,
 For our good is thy desire,
 For today
 Is our ev'ry wish accomplished,
 For us thy favor brings such splendid joy.

44. Evangelist

CD3 2

*Now when Jesus was born in Bethlehem in the land of Judea in
 the days when Herod was the king, see now, there came the wise
 from the East to Jerusalem, who said:*

45. Chorus and Recitativo

CD3 3

Where is the newborn babe, the king of the Jews now?
 Seek him within my breast,
 He dwells here, mine and his the joy!
*We have indeed his star now witnessed where morning riseth
 and are come now to give him worship.*
 Blest ye, who have this light now witnessed,
 It is for your salvation risen!
 My Savior, thou, thou art that light,
 Which to the nations shall shine also,
 And they, they do not know thee yet,

Partie V

POUR LE DIMANCHE APRÈS NOUVEL AN

43. Chœur

Que Ton nom, Dieu, soit honoré par des chants,
 Que la louange et la gratitude te soient dispensées.
 Le monde entier t'exalte,
 Car Tu veux notre bien,
 Car à dater de ce jour
 Notre souhait à tous s'est réalisé,
 Parce que Ta grâce divine
 nous procure une joie merveilleuse.

44. Evangéliste

*Jésus étant né à Bethléem en pays de Judée, au temps du roi
 Hérode, voici que des mages venus d'Orient se présentèrent et
 demandèrent:*

45. Chœur et Récitatif

Où est le Roi des juifs que vient de naître?
 Cherchez-le dans mon cœur,
 C'est là qu'il habite, pour ma joie et la Sienne!
*Nous avons vu son astre à l'Orient et sommes venues
 l'adorer.*
 Bienheureux, vous qui avez vu cette lumière,
 Cela est arrivé pour votre salut!
 Mon Sauveur, Toi, Tu es la lumière,
 Qui doit aussi éclairer les païens,
 Et eux, ils ne Te connaissent pas encore,

Parte V

PARA EL DOMINGO DESPUÉS DE AÑO NUEVO

43. Coro

Cántese tu gloria, Oh Señor
 Dadas te sean alabanzas y gracias.
 Que el mundo entero te glorifique,
 Porque nuestro bien deseas,
 Porque hoy,
 ¿Todos nuestros anhelos se han cumplido,
 Porque tu bendición nos colma de felicidad.

44. Evangelista

*Cuando Jesús nació en Belén, en Judea, en tiempo del rey
 Herodes, llegaron a Jerusalén tres Sabios del Oriente y dijeron:*

45. Coro y Recitativo

¿Dónde está el recién nacido rey de los judíos?
 ¿Buscadlo en mi corazón,
 Aquí reside Él para mi dicha y la suya!
*Hemos visto su estrella en Oriente y hemos venido a
 adorarlo.*
 ¿Felices vosotros los que habéis visto esta luz,
 Que para vuestra salvación ha brillado!
 Salvador mío, Tú eres la Luz,
 Que brillar también para los paganos,
 Y ellos, que aún no te conocen

Als sie dich schon verehren wollen.
Wie hell, wie klar muß nicht dein Schein,
Geliebter Jesu, sein!

46. Choral

Dein Glanz all Finsternis verzehrt,
Die trübe Nacht in Licht verkehrt.
Leit uns auf deinen Wegen,
Daß dein Gesicht
Und herrliches Licht
Wir ewig schauen mögen!

47. Aria

Erleucht auch meine finstre Sinnen,
Erleuchte mein Herze
Durch der Strahlen klaren Schein!
Dein Wort soll mir die hellste Kerze
In allen meinen Werken sein;
Dies lasset die Seele nichts Böses beginnen.

48. Evangelista

*Da das der König Herodes hörte, erschrak er
und mit ihm das ganze Jerusalem.*

49. Recitativo

Warum wollt ihr erschrecken?
Kann meines Jesu Gegenwart
Euch solche Furcht erwecken?

As they e'en now would pay thee honor.
How bright, how clear must then thy rays,
Beloved Jesus, be!

46. Chorale

Thy light all darkness doth consume,
The gloomy night to day transform.
Lead us upon thy pathways,
That we thy face
And glorious light
For evermore may witness!

47. Aria

Illumine, too, my gloomy spirit,
Illumine my bosom
With the beams of thy clear light!
Thy word shall be my brightest candle
In all the works which I shall do;
My soul shall this keep from all wicked endeavor.

48. Evangelist

*And thus when Herod the king had heard this, he trembled, and
with him the whole of Jerusalem.*

49. Recitative

Wherefore would ye be frightened?
Can my dear Jesus' presence then
In you such fear awaken?

Qu'ils veulent déjà Te rendre hommage.
Comme Ta lueur doit être éclatante et claire,
Jésus bien-aimé!

46. Choral

Ton éclat dévore toutes les ténèbres,
Et transforme la nuit opaque en lumière.
Conduis-nous sur Ton chemin,
Afin que nous puissions contempler éternellement
Ton visage
Et la merveilleuse lumière qui en émane!

47. Air

Eclaire aussi mes sombres pensées,
Illumine mon cœur
A la lueur des clairs rayons!
Que Ta parole apporte à toutes mes actions
La clarté de la plus lumineuse des chandelles.
Que l'âme ne puisse entreprendre le mal.

48. Evangéliste

*Losqu'il entendit cela, le roi Hérode s'émuet, et tout Jérusalem
avec lui.*

49. Récitatif

Pourquoi vous effrayez-vous?
La présence de mon Jésus peut-elle
Eveiller en vous un tel effroi?

Ya quieren adorarte.
¡Cuán brillante, cuán claro
Es tu resplandor, amado Jesús!

46. Coral

Tu resplandor ahuyenta las tinieblas,
Transforma en luz la oscura noche.
Guíanos por tus senderos
Para que Tu rostro
Y su luz resplandeciente
Podamos contemplar eternamente.

47. Aria

¡Ilumina mis oscurecidos sentidos,
Ilumina mi corazón
Con los rayos de tu clara luz!
Tu palabra será para mí la más brillante antorcha
En todas mis acciones;
Protejerá mi alma contra el mal.

48. Evangelista

*Cuando el rey Herodes oyó esto, se sobresaltó y con él toda
Jerusalén.*

49. Recitativo

¿Porqué os asustáis?
¿Puede la presencia de mi Jesús
Despertaros tal temor?

O! solltet ihr euch nicht
Vielmehr darüber freuen,
Weil er dadurch verspricht,
Der Menschen Wohlfahrt zu verneuen.

50. Evangelista

*Und ließ versammeln alle Hohepriester und Schriftgelehrten
unter dem Volk und erforschte von ihnen, wo Christus sollte
geboren werden. Und sie sagten ihm: Zu Bethlehem im jüdi-
schen Lande; denn also stehet geschrieben durch den Propheten:
Und du Bethlehem im jüdischen Lande bist mitnichten die
kleinst unter den Fürsten Juda; denn aus dir soll mir kommen
der Herzog, der über mein Volk Israel ein Herr sei.*

51. Aria (Terzetto)

Ach, wenn wird die Zeit erscheinen?
Ach, wenn kömmt der Trost der Seinen?
Schweigst, er ist schon würdlich hier!
Jesu, ach so komm zu mir!

52. Recitativo

Mein Liebster herrschet schon.
Ein Herz, das seine Herrschaft liebet
Und sich ihm ganz zu eigen gibet,
Ist meines Jesu Thron.

Oh! Should ye not by this
Instead be moved with gladness,
That he thereby hath pledged
To make anew mankind's well-being!

50. Evangelist

CD3 8

*And assembling all the high priests and scribes from amongst the
people, did he then inquire of them, where the birth of Christ was
supposed to happen. And they said to him: "In Bethlehem in the
land of Judea; for even thus is it written by the prophet: 'And
thou, Bethlehem, in the land of Judea art by no means the least
among the princes of Judah; for from thee shall to me come the
ruler, who shall over my people Israel be master.'"*

51. Aria (Trio)

CD3 9

Ah, when will that time appear then?
Ah, when will his people's hope come?
Hush, he is already here!
Jesus, ah, then come to me!

52. Recitativo

CD3 10

My dearest ruleth now.
The heart which his dominion loveth
And gives itself to him entirely
Shall be my Jesus' throne.

Oh! Ne devriez-vous pa plutôt
Vous en réjouir
Car Il promet ainsi aux hommes,
D'assurer leur salut.

50. Evangeliste

*Il assembla tous les grands prêtres avec les scribes du peuple, et
s'enquit auprès d'eux du lieu où devait naître le Christ. «A
Bethlém en Judée, lui répondirent-ils; car c'est ce qui est écrit
par le prophète: et toi, Bethlém, terre de Judée, tu n'es nullement
le moindre des clans de Juda; car de toi sera issu un prince, qui
sera le Maître de mon peuple d'Israël.»*

51. Air (Trio)

Ah! Quand le temps sera-t'il enfin là?
Ah! Quand viendra la consolation des siens?
Faites silence, en vérité Il est déjà là!
Jésus, alors viens à moi!

52. Récitatif

Mon bien-aimé règne déjà.
Un cœur qui aime sa souveraineté
Et qui se donne entièrement à lui,
Est le trône de mon Jésus.

¿No deberíais más bien
Mucho más regocijaros?
Pues Él ha prometido nuevamente
La felicidad a los hombres.

50. Evangelista

*Y reunió a todos los Sumos Sacerdote y Escribas del pueblo y los
interrogó sobre dónde debía nacer el Cristo. Y ellos le dijeron: en
Belén en tierra de Judá; pues así está escrito por el Profeta: "Y tú
Belén, tierra de Judá, no eres la menos importante entre los
principes de Judá; pues de ti vendrá el Príncipe que será el Señor
de Israel, mi pueblo".*

51. Aria (Tercetto)

¡Ah! ¿Cuándo llegará el momento?
¡Ah! ¿Cuándo llegará el consuelo de los suyos?
¡Callad! El ya está aquí!
¡Jesús, ah, ven a mí!

52. Recitativo

Mi amado reina ya.
Un corazón que ama su reinado,
Y se entrega totalmente a él,
Es el trono de mi Jesús.

53. Choral

Zwar ist solche Herzensstube
Wohl kein schöner Fürstensaal,
Sondern eine finstre Grube;
Doch, sobald dein Gnadenstrahl
In denselben nur wird blinken,
Wird es voller Sonnen dünken.

Teil VI

AM FESTE DER ERSCHEINUNG CHRISTI

54. Coro

Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben,
So gib, daß wir im festen Glauben
Nach deiner Macht und Hülfe schn!

Wir wollen dir allein vertrauen,
So können wir den scharfen Klauen
Des Feindes unversehrt entgehn.

55. Evangelista

*Da berief Herodes die Weisen heimlich und erlernet mit Fleiß
von ihnen, wenn der Stern erschienen wäre? Und weiset sie gen
Bethlehem und sprach:*

Herodes

*Zieheth hin und forschet fleißig nach dem Kindlein, und wenn
ihrs findet, sagt mirs wieder, daß ich auch komme und es anbe-
te.*

53. Chorale

Though in truth my heart's poor lodging
is no lovely royal hall,
Rather but a dreary chamber,
Yet, when once thy mercy's beams
Bring to it the merest glimmer,
It seems as though with sun to shimmer.

Part VI

FOR THE FEAST OF EPIPHANY

54. Chorus

Lord, when our boastful foes blow fury,
Help us to keep our faith unshaken
And to thy might and help to look!

We would make thee our sole reliance
And thus unharmed the cutting talons
And clutches of the foe escape.

55. Evangelist

*Then did Herod summon the wise men in secret, and with
diligence he learned from them when the star was to appear. And
he sent them forth to Bethlehem and said:*

Herodes

*Go ye forth and search with diligence for the baby, and when ye
find him, bring me word, that I as well may come and worship
him.*

CD3 11

53. Choral

Certes une telle chambre de cœur,
N'est sans doute pas digne d'un prince,
Ce n'est qu'une sombre fosse.
Cependant, aussitôt que la lueur de Ta grâce
Aura seulement brillé en elle,
Elle semblera emplie de soleil.

Partie VI

POUR LA FÊTE DE L'ÉPIPHANIE

54. Chœur

Seigneur, lorsque les fiers ennemis halètent,
Permetts alors que nous puissions chercher
ta puissance et ton aide
Dans une foi inébranlable!

Nous ne voulons placer notre confiance qu'en Toi,
Afin d'échapper sains et saufs
Aux serres acérées de l'ennemi.

55. Evangeliste

*Alors Hérode manda secrètement les mages, se fit préciser par eux
la date de l'apparition de l'astre, et les envoya à Bethléem en
disant:*

Herodes

*Allez vous renseigner exactement sur l'enfant, et quand vous
l'aurez trouvé, dites-le moi, afin que j'aille moi aussi lui rendre
hommage.*

53. Coral

En verdad, la morada del corazón
No es la más hermosa sala principesca,
Sino más bien un pozo tenebroso;
Pero cuando la radiación de tu Gracia
Brille en su interior,
Parecerá bañado por el sol.

Parte VI

PARA LA FIESTA DE EPIFANÍA

54. Coro

Señor, cuando los arrogantes enemigos aúllen,
Concede, que con fe inquebrantable,
Encontremos en Ti fuerza y ayuda.

Sólo en Ti queremos confiar
Para que las afiladas garras del enemigo
Podamos enfrentar incólumes.

55. Evangelista

*Entonces Herodes convocó en secreto a los Magos y por ellos se
enteró con preocupación cuando la estrella había aparecido. Y los
envió a Belén y dijo:*

Herodes

*Id y averigüad diligentemente acerca del niño y cuando lo
encontréis, hacédmelo saber, para que yo también vaya a
adorarlo.*

56. Recitativo

Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen,
Nimm alle falsche List,
Dem Heiland nachzustellen;
Der, dessen Kraft kein Mensch ermißt,
Bleibt doch in sicherer Hand.
Dein Herz, dein falsches Herz ist schon,
Nebst aller seiner List, des Höchsten Sohn,

Den du zu stürzen suchst, sehr wohl bekannt.

57. Aria

Nur ein Wink von seinen Händen
Stürzt ohnmächtiger Menschen Macht.
Hier wird alle Kraft verlacht!
Spricht der Höchste nur ein Wort,
Seiner Feinde Stolz zu enden,
O, so müssen sich sofort
Sterblicher Gedanken wenden.

58. Evangelista

Als sie nun den König gehöret hatten, zogen sie hin. Und siehe, der Stern, den sie im Morgenlande gesehen hatten, ging für ihnen hin, bis daß er kam und stund oben über, da das Kindlein war. Da sie den Stern sahen, wurden sie hoch erfreuet und gingen in das Haus und funden das Kindlein mit Maria, seiner Mutter, und fielen nieder und beteten es an und taten ihre Schätze auf und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen.

56. Recitative

CD3 14

Thou liar, seek nought but the Lord's destruction,
Lay ev'ry cunning snare
And pitfall for our Savior;
He, whose great pow'r no man can gauge,
Abides in hands secure.
Thy heart, thy lying heart e'en now,
Along with all its guile, to God's own Son

Whom thou dost strive to fell is fully known.

57. Aria

CD3 15

But a wave of his own hand will
Bring down feeble human might.
Here is all dominion mocked!
Speak the Highest but one word,
His opponents' pride to finish,
Oh, then surely must at once
Change its course all mortal purpose.

58. Evangelist

CD3 16

And as soon as they had heard the king, they went their way. And look, the star, which in the East they had seen already, went before their way, until it came and stood above that place where the baby was. And when they saw the star, they rejoiced with great gladness and went into the house and found there the baby with Mary, his mother, and fell before him and worshipped him and opened up their treasures then and gave to him gold, incense and myrrh.

56. Récitatif

Toi, traître, essaie seulement d'abattre le Seigneur,
Sers-toi de toutes les ruses perfides,
Pour traquer le Sauveur;
Celui, dont personne n'imagine la puissance,
N'est cependant pas menacé.
Le Fils du Très-Haut, que tu essaies d'abattre,
Connais déjà bien ton cœur, ton cœur perfide,

Avec toute sa duplicité.

57. Air

Seulement un geste de ses mains,
Renverse le pouvoir des hommes faibles.
Ici toute puissance est tournée en dérision!
Il suffit que le Très-Haut prononce une seule parole,
Pour mettre fin à l'orgueil de ses ennemis,
Oh, c'est ainsi qu'ils doivent se détourner
Immédiatement des pensées terrestres.

58. Evangeliste

Sur ces paroles du roi, ils se mirent en route. Et voici que l'étoile, qu'ils avaient vu à son lever, les devançait jusqu'à ce qu'il vint s'arrêter au-dessus de l'endroit où était l'enfant. La vue de l'étoile les remplit d'une très grande joie. Ils entrèrent dans la logis et virent l'enfant avec Marie sa mère, et, tombant à genoux, se prosternèrent devant lui, ouvrirent leurs cassettes et lui firent en présent de l'or, de l'encens et de la myrrhe.

56. Recitativo

Tú, falso, tratas de perder al Señor,
Usas astucias pérfidas
Para encontrar al Salvador.
El, cuyo poder ningún hombre puede concebir,
Permanece en manos seguras.
Tu corazón, tu falso corazón,
Junto a toda tu astucia, es ya bien conocido por el Hijo del Altísimo
A quien tú tratas de derribar.

57. Aria

Un gesto solo de tus manos
Derriba impotente el humano poder.
Se burla de cualquier poderío.
Basta una sola palabra del Altísimo
Para acabar con el orgullo de sus enemigos.
Y así, de inmediato
Confundir los pensamientos de los mortales.

58. Evangelista

Cuando hubieron escuchado al rey partieron. Y la estrella, que habían visto en Oriente los guió hasta que se detuvo donde estaba el niño. Y cuando vieron la estrella se alegraron; y entraron en la casa y encontraron al niño con María, su madre, y se prosternaron y lo adoraron, y abrieron sus tesoros y le ofrecieron Oro, Incienso y Mirra.

59. Choral

Ich steh an deiner Krippen hier,
O Jesulein, mein Leben;
Ich komme, bring und schenke dir,
Was du mir hast gegeben.
Nimm hin! es ist mein Geist und Sinn,
Herz, Seel und Mut, nimm alles hin,
Und laß dirs wohlgefallen!

60. Evangelista

*Und Gott befahl ihnen im Traum, daß sie sich nicht sollten
wieder zu Herodes lenken, und zogen durch einen andern Weg
wieder in ihr Land.*

61. Recitativo

So geht! Genug, mein Schatz geht nicht von hier,
Er bleibt da bei mir,
Ich will ihn auch nicht von mir lassen.
Sein Arm wird mich aus Lieb
Mit sanftmutsvollem Trieb
Und größter Zärtlichkeit umfassen;
Er soll mein Bräutigam verbleiben,
Ich will ihm Brust und Herz verschreiben.
Ich weiß gewiß, er liebet mich,
Mein Herz liebt ihn auch inniglich
Und wird ihn ewig ehren.
Was könnte mich nun für ein Feind
Bei solchem Glück versehen!
Du, Jesu, bist und bleibst mein Freund;
Und werd ich ängstlich zu dir flehn:
Herr, hilf!, so laß mich Hülfe sehn!

59. Chorale

I stand before thy cradle here,
O Jesus-child, my being,
I come now, bring and offer thee
What thou to me hast given.
Take all! It is my spirit, will,
Heart, soul and mind, take all to thee,
And let it serve thy pleasure!

60. Evangelist

*And God then warned them in a dream that they should not go
again unto Herod, and they went by another way back to their
country.*

61. Recitative

Then go! 'Tis well, my treasure leaveth not,
He bideth here with me,
I will not ever let him leave me.
His arm will in his love
With soft affection's warmth
And deepest tenderness embrace me;
He shall remain my faithful bridegroom,
I will my breast and heart assign him.
I know full well he loveth me,
My heart, too, loves him fervently
And shall alway adore him.
What harm to me could any foe
Amidst such fortune do now?
Thou, Jesus, art fore'er my friend;
And when in fear I cry to thee:
"Lord, help!" Let me thy help behold!

CD3 17

59. Choral

Je me tiens ici devant Ta crèche,
Oh, petit Jésus, ma vie;
Je viens, je t'apporte et t'offre,
Ce que Tu m'as donné.
Prends! C'est mon âme et mon esprit,
Cœur, âme et courage, prends tout,
Et que cela t'agrée!

60. Évangéliste

*Après quoi Dieu leur conseilla en rêve de ne point retourner chez
Hérode et ils prirent un autre chemin pour rentrer dans leur
pays.*

61. Récitatif

Ainsi soit-il! C'est bien, mon Trésor ne s'en va pas.
Il reste ici, auprès de moi,
Je ne veux pas non plus qu'il me quitte.
Son bras m'entourera, car Il m'aime,
Dans un élan empreint de douceur,
Et de la plus grande tendresse.
Il doit demeurer mon Promis,
Je veux Lui consacrer mon cœur et mon âme.
Je suis certain qu'Il m'aime,
Mon cœur L'aime aussi avec ferveur
Et L'honorera éternellement.
Quel ennemi pourrait alors m'atteindre
Au sein d'un tel bonheur!
Toi, Jésus, Tu es et restes mon ami;
Et rempli de crainte je vais t'implorer:
Seigneur, aide-moi! Viens donc à mon secours!

59. Coral

Aquí estoy yo junto a tu cuna.
Oh, pequeño Jesús, mi vida.
Vengo, traigo y te regalo
Lo que tú me has dado.
Tómalos, mi espíritu y mis sentidos,
Corazón, alma y valor, tómalo todo
Y espero que te agraden.

60. Evangelista

*Y Dios les ordena en sueños que no deben volver al palacio de
Herodes. Y regresaron a su país por otro camino.*

61. Recitativo

¡Id! ¡Basta! Mi tesoro no se irá de aquí,
Se quedará conmigo,
Quiero, que nunca me abandone.
Su brazo con amor
Y con benigno impulso
Me abrazará tiernamente;
Seguirá siendo mi prometido,
Me consagraré a Él con alma y corazón.
Ya sé que me ama,
Mi corazón también lo ama profundamente
Y lo honrará para siempre.
¿Cual podría ser el enemigo
Que atente contra tal felicidad?
Tú, Jesús, eres y serás mi amigo;
Y si angustiado te imploro:
¡Socorro, Señor! No dejes de ayudarme.

62. Aria

Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken;
Was könnt ihr mir für Furcht erwecken?
Mein Schatz, mein Hort ist hier bei mir.
Ihr mögt euch noch so grimmig stellen,

Droht nur, mich ganz und gar zu fallen,
Doch seht! mein Heiland wohnt hier.

63. Recitativo à 4

Was will der Höllen Schrecken nun?
Was will uns Welt und Sünde tun,
Da wir in Jesu Händen ruhn?

64. Choral

Nun seid ihr wohl gerochen
An eurer Feinde Schar,
Denn Christus hat zerbrochen,
Was euch zuwider war.
Tod, Teufel, Sünd und Hölle
Sind ganz und gar geschwächt;
Bei Gott hat seine Stelle
Das menschliche Geschlecht.

62. Aria

Now may ye boastful foes be frightened;
Ye can in me what fear awaken?
My store, my hoard is here by me.
Be ye unbounded in your fury

And threaten me with utter ruin,
Beware, my Savior dwelleth here!

63. Recitative à 4

What hope hath hell's own terrors now,
What harm will world and sin us do,
While we in Jesus' hands rest sure?

64. Chorale

Now are ye well avenged
Upon your hostile host,
For Christ hath fully broken
All that which you opposed.
Death, devil, hell and error
To nothing are reduced;
With God hath now its shelter
The mortal race of man.

CD 3 20

62. Air

Maintenant vous pouvez menacer, vous fiers ennemis;
Comment pouvez-vous m'effrayer?
Mon Bien-aimé, mon Trésor est ici auprès de moi.
Vous pouvez encore donner libre cours à votre
courroux,
Menacez seulement de m'anéantir,
Pourtant voyez! Mon Sauveur habite ici.

63. Récitatif à 4

Que peuvent nous faire les affres de l'enfer,
Que peuvent nous faire le monde et le péché,
Alors que nous reposons dans les mains de Jésus?

64. Choral

Les hordes de vos adversaires
Sont maintenant bien confondues,
Car le Christ a brisé
Tout ce qui vous répugnait.
La mort, le diable, le péché et l'enfer
Ont complètement perdu leur emprise;
Le genre humain
A sa place auprès de Dieu.

62. Aria

Ahora, orgullosos enemigos, podéis tratar de intimidarme
¿Qué terror podéis inspirarme?
¡Mi tesoro, mi refugio está conmigo!
Podéis presentaros tan horrendos como queráis,
Amenazad, tratad de destruirme.
¡Pero mirad! Mi Salvador habita aquí

63. Recitativo à 4

¿Qué terror puede inspirar ahora el infierno?
¿Qué pueden el mundo y los pecados,
Ahora que descansamos en manos de Jesús?

64. Coral

Ahora estáis vengados
De la horda enemiga,
Pues Cristo ha destruido
A todos los que estaban contra vosotros.
Muerte, demonio, pecado e infierno
Han sido totalmente derrotados.
Junto a Dios
La raza humana encontró su destino.

Überwindung materiellen Denkens: Bachs Weihnachts-Oratorium

Es ist üblich geworden, runde Geburtstage zum Anlaß rauschender Feste zu nehmen, aber auch die Gelegenheit zu ergreifen, über die persönliche Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nachzudenken. Nehmen wir einmal an, auch Johann Sebastian Bach habe dies getan. Zum Beispiel am 21. März 1730, als er sein 45. Lebensjahr vollendete. Privat hatte Bach einiges durchlebt. Den frühen Tod der Eltern. Den frühen Tod seiner ersten Frau. Den frühen Tod einiger seiner Kinder. Aber: am Geburtstagstisch in der Thomasschule saßen auch Anna Magdalena, die dem Gatten beim Niederschreiben von neuen und älteren Kompositionen half, dazu die zu schönsten Hoffnungen Anlaß gebenden Söhne Wilhelm Friedemann, ein knapp zwanzigjähriger, hochbegabter Pianist, und der sechzehnjährige Carl Philipp Emanuel, mit dem zusammen der Vater, des pädagogischen Späßes und Eifers halber, gelegentlich Musik komponierte. Der Thomaskantor war, im Rahmen seiner Möglichkeiten, herumgekommen in der Welt, dort, wo es musikalisch interessant war: Lüneburg, Lübeck, Hamburg, Berlin, Dresden. Die nahe Zukunft würde von der Familie wieder einen Umzug verlangen: der Thomasschule stand nach dem Tod des Rektors Ernesti im Vorjahr eine grundlegende Renovierung bevor.

Auch sein Berufsleben hatte den oft trotzigen Bach durch Höhen und Tiefen geführt. Vom Organisten im kleinkarierten Arnstadt war er in den Dienst der Reichsstadt Mühlhausen aufgestiegen. Hier entwickelte er den Ehrgeiz, Kantaten zu komponieren und aufzuführen, eine altväterliche Kunst, der eine letzte Blüte bevorstand. Weil ihm dieses Vorhaben nicht gelang, wohl, weil der Rat der Stadt beim besten Willen es finan-

ziell nicht ermöglichen konnte, boten ihm die Höfe in Weimar und Köthen Gelegenheit, zunächst sein instrumentales Talent zu entfalten. Es bedurfte eines Vertrags-Pokers, um in Weimar wieder mit dem Kantatenkomponieren beginnen zu dürfen. Den Entschluß, wenig später dennoch von Weimar nach Köthen zu gehen (1717), bekräftigte eine einmonatige Kerkerhaft zum Abschied. Den Schritt von Köthen nach Leipzig (1723) beförderten dann das traumatische Erlebnis vom Tod Maria Barbaras während einer Dienstreise, eine Sinneswandlung des Köthener Fürsten sowie der fürsorgliche Blick auf die Aufstiegschancen der Kinder, die durch ein Studium in der Universitätsstadt nur gefördert werden konnten.

Die „regulierte Kirchen-Music“

Das Amt mit dem byzantinischen Titel „Director Chori musices Lipsiensis und Cantor zu St. Thomae“, von dessen leidiger Pflicht, Latein zu unterrichten, sich Bach rasch freikaufte, bot außerdem die Möglichkeit, das Mühlhausen/Weimarer Projekt endlich wieder aufzugreifen: die „regulierte Kirchenmusik“. Von Beginn seiner Tätigkeit an betrieb Bach das voluminöse Unternehmen, Kantaten für alle Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres zu schreiben, dies gleich in mehreren Jahrgängen, darunter ein besonders kunstvoller Zyklus von Choral-kantaten. Den vierten Kantatenjahrgang hatte er im vergangenen Jahr 1729, soweit wir wissen, abgeschlossen. Was also blieb noch? Der 21. März 1730, Bachs 45. Geburtstag, wurde – vielleicht, wie man heute sagen würde – zum Manifest einer Midlife-Crisis.

Ein halbes Jahr nach seinem Geburtstag nämlich klagte Bach dem Jugendfreund Georg Erdmann, mit dem zusammen er einst von Ohrdruf aus nach Lüneburg gezogen war und der nun im fernen Danzig lebte, sein Leid. Leipzig sei ein teurer Ort, die Einkünfte weniger günstig als gedacht, und vor allem

gebe es „eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit“: man müsse mithin „fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben“. Ob der Freund nicht eine andere „convenable station“ wisse? Diesem Brief vorausgegangen war eine Beschwerde des Rates: der Cantor habe sich „nicht so, wie es seyn sollen, aufgeführt“, sei „ohne genommenen Urlaub verreiset“, er „halte die Singstunden nicht“. Einer der Ratsherren schlug vor, „die Besoldung zu verkümmern“, ein anderer fand ihn sogar „incorrigibel“, unverbesserlich. Bach seinerseits antwortete mit der berühmten Eingabe vom 23. August 1730, in der er Grundbedingungen für ein förderliche kirchenmusikalische Arbeit formulierte.

Neue Perspektiven

In jener Zeit muß sich Bach entschlossen haben, neue kompositorische Betätigungsfelder zu suchen. Zunächst wandte er seine Aufmerksamkeit dem „Schottischen Collegium musicum“ zu. Er hatte diese einst von Georg Philipp Telemann an der Neukirche gegründete Vereinigung aus Studenten und Berufsmusikern bereits im April 1729 übernommen. Genauer: er hatte dieses Amt zielschießend an sich gezogen, nachdem Georg Balthasar Schott, der Organist der Neukirche, eine neue Stelle in Gotha angetreten und Bach dessen Nachfolger, seinen eigenen Schüler Carl Gotthelf Gerlach überredet hatte, auf die Orchesterleitung zu verzichten (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 61). Für dieses Collegium musicum, das vorwiegend im Zimmermannschen Caféhaus bzw. dem Garten dieses Etablissements auftrat, schrieb Bach nun Solokonzerte und Suiten (vgl. Vol. 127-132, 138). Dabei griff er gerne auf Musik zurück, die er in Weimar und Köthen komponiert hatte.

Wenige Monate zuvor, im November 1728, war Fürst Leopold von Anhalt-Köthen gestorben, Bachs ehemaliger Dienstherr. Bach hatte auch nach seinem Abschied die Kontakte in die klei-

ne Residenzstadt gepflegt, den Titel behalten und daher die (leider verschollene) Trauermusik zu komponieren: „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ BWV 244a, auf Basis der 1727 geschriebenen Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus BWV 244 (Vol. 74). In den enormen Ausmaßen dieses Stücks muß Bachs Empfindung mitgeschwungen haben, daß mit der Aufführung der Trauermusik am 24./25. März 1729 auch eine Lebensphase zu Ende ging, die Jahre seines kompositorischen Entdeckerdrangs zwischen Orgel und Figuralmusik. Wenigstens über das mit Fürst Leopolds Ableben verbundene Erlöschen des Titels „Hochfürstlich Anhalt-Cöthener Capellmeister“ vermochte ihn ein anderer Gönner hinwegzutrusten. Herzog Christian von Sachsen-Weißfels (für den Bach einst seine erste weltliche, die „Jagdkantate“ BWV 208, [Vol. 65] komponiert hatte) ernannte ihn zum Kapellmeister seines kleinen Staates.

Zurück nach Leipzig. Auf das Feld früherer Erfolge, nämlich die Musik für Tasteninstrumente, begab sich Bach, indem er den Sammeldruck der sechs Partiten BWV 825 – 830 (Vol. 115) vorbereitete, den er 1731 unter dem Titel „Clavier-Übung“ herausgab und sogar mit der Opus-Nummer eins versah. Ein außergewöhnlicher Schritt für einen Komponisten, der es 25 Jahre über nicht für nötig gehalten hatte, seine zahlreichen Werke im Hinblick auf Überlieferung und Nachruhm einzurichten! Vielleicht hat Bach ebenfalls im Jahr 1730 – so datiert eine Handschrift – die verwegene Chromatische Fantasie d-Moll BWV 903 (Vol. 105 & 108) mit einer Fuge versehen. Mehr und mehr neigte er bei seiner Musik dazu, wie er selber gestand, „schwere und intricate“, also komplizierte Lösungen zu suchen, was ihm Kritiker wie Johann Adolph Scheibe später, 1737, wiederum zum Vorwurf machten.

Neue Projekte

Seinen Kantorendienst in den Hauptkirchen erfüllte Bach daneben natürlich weiter, wenn auch, wie wir gesehen haben, nicht ohne Beanstandungen. Insbesondere in diesem Bereich seines Komponierens wandte sich Bach nun, anstelle der allwöchentlichen Kantatenkomposition – zur Aufführung konnte er auf Stücke des Repertoires zurückgreifen – außergewöhnlichen, punktuellen Projekten zu. Eines dieser Projekte bestand darin, sich noch konkreter der Liturgie zu widmen. Genauer: den Abschnitten der „Messe“ römischer Ordnung, die auch nach der Reformation Bestandteil des lutherischen Gottesdienstes geblieben waren: vor allem dem *Kyrie* und dem *Gloria*. Beide Abschnitte konnten in Leipzig *figuraliter* musiziert werden. 1733 sandte Bach eine soche, aus *Kyrie* und *Gloria* bestehende Missa an den Dresdner Hof. Im Begleitschreiben bat er den Kurfürsten und polnischen König, ihm den Titel eines „Hof-Compositours“ zu verleihen. Zweifellos war Bach daran gelegen, mit einem solchen Titel seine Geltung in Leipzig verbessern zu können. Zugleich konnte er damit seine virtuelle höfische Karriere vorantreiben, die in Weimar begonnen, in Köthen und mit dem Weißenfelsischen Titel fortgesetzt wurde, in Dresden einen Höhepunkt und später in Potsdam die Krönung erfahren würde.

Natürlich verbeugte sich Bach mit der Wahl des „ökumenischen“ Kompositionsgegenstandes vor dem katholischen Dresdner Hof. 1736 erhielt er den Titel. Später entstanden vier weitere Missa-Kompositionen für den gottesdienstlichen Gebrauch (BWV 233 bis 236, Vol. 71 & 72), bevor Bach, gegen Ende seines Lebens, sich die nach Dresden gesandte Missa erneut vornahm, um diese zur Keimzelle einer *Missa tota* zu machen, der Vertonung des gesamten Meß-Ordinariums römischer Tradition: die h-Moll-Messe BWV 232 (Vol. 70). Dieses Werk wurde vermutlich nie aufgeführt. Es trägt also zeitlose Aspekte und steht exemplarisch für einen neuen Typus von Vokalmusik: die für Bach immer typische, hier aber ins Universa-

le greifende Synthese aus alten Techniken und Satzweisen (stilo antico) und „modernen“ Ausdrucksformen wie Konzert und Arie.

Weitere neue Kompositionen ab 1730 entstanden zu besonderen Anlässen. In erster Linie waren dies Huldigungsmusiken für Mitglieder der kurfürstlich-königlichen Familie, darunter die *Dramma per musica* „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ BWV 213 zum Geburtstag des Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen am 5. September 1733 (Vol. 67) und „Tönet ihr Pauken! Erschallet Trompeten“ BWV 214 zum Geburtstag der Königin und Kurfürstin Maria Josepha am 8. Dezember des gleichen Jahres (Vol. 68). Man geht sicher nicht fehl in der Annahme, diese und weitere Stücke zu den Bemühungen Bachs zu rechnen, den begehrten Compositours-Titel zu erhalten.

Das Oratorien-Projekt

Nach den Passionsmusiken (mindestens 1724 und 1727), den Kantatenjahrgängen (bis etwa 1729) und der Missa von 1733 kam Bach nun auf die Idee, im Rahmen dienstlicher Belange ein weiteres, neuartiges Vorhaben zu realisieren. Für die Hauptfeste des Kirchenjahres beabsichtigte er, „Oratorien“ zu schreiben, Werke also, die die Form des *Dramma per musica* in abgewandelter Form, mit handelnden Personen, Reflexion und Gemeindebefugnis, auf den geistlichen Bereich übertragen. Schon für die Passionen nach den Evangelisten Johannes und Matthäus hatte Bach die zu seiner Zeit alles andere als übliche Option gewählt und nicht – wie Georg Friedrich Händel oder Reinhard Keiser – ein Passionsgedicht vertont, sondern den Evangelientext im Wortlaut zugrundegelegt. Das Oratorien-Projekt nahm, um den Jahreswechsel 1734/35, Ausgang beim Weihnachts-Oratorium BWV 248 und umfaßte außerdem je ein Oratorium für Ostern (BWV 249) und das Fest Christi Himmelfahrt (BWV 11; beide Vol. 77).

Charakteristisch für alle drei Stücke ist die Wiederverwendung („Parodie“) von Musik, die Bach zunächst für andere Zwecke komponiert hatte. Für das Weihnachts-Oratorium zog er vor allem die erwähnten *Dramme per musica* BWV 213 und 214 heran, aus denen er insgesamt zehn Sätze übernahm, ferner je einen Satz aus der verschollenen Lukas-Passion BWV 247 und aus dem *Dramma per musica* „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ BWV 215 (Vol. 68), komponiert zum Jahrestage der Königswahl von König August III. am 5. Oktober 1734 (dieses Stück entnahm er später auch das „Osanna“ der h-Moll-Messe, sowie aus einem in der Bach-Forschung als „BWV 248a“ geläufigen Werk, dessen Text, vollständige Gestalt, Anlaß und Entstehung nicht bekannt sind).

Das Weihnachts-Oratorium

Anders als das Oster- und das Himmelfahrts-Oratorium ist das Weihnachts-Oratorium ein mehrteiliger, wenn auch inhaltlich und musikalisch eng veklammelter Zyklus. Vielleicht erinnerte sich Bach an ähnliche, zyklische Abendmusiken, die sein Lehrer Dietrich Buxtehude in der Lübecker Marienkirche veranstaltet hatte. Die konkrete Idee mag Bach, der eine neue Herausforderung suchte, in Anbetracht der Häufung von Sonn- und Feiertagen rund ums Weihnachtsfest gekommen sein: den damals üblichen drei Weihnachtstagen (25. bis 27. Dezember), dem Neujahrstag, dem anschließenden Sonntag sowie dem Epiphaniafest, mit dem das engere Weihnachtsfest zu Ende ging. Anders als das Osterfest, dessen Termin vom ersten Neumond nach Frühjahrsbeginn abhängt, ist das Weihnachtsfest an ein festes Datum im Kalender gebunden, nämlich den 25. Dezember. Es fällt deshalb auf immer andere Wochentage; die beschriebene Konstellation vom Jahreswechsel 1734/35 kann also nur in solchen Jahren vorkommen, in denen der 1. Weihnachtstag auf einen Freitag oder Samstag fällt. (Im Rahmen einer sechsteiligen Aufführung in Form von Gesprächskonzerten

zum Jahreswechsel 1999/2000 entstand auch die vorliegende Aufnahme).

Die Überlieferung des Weihnachts-Oratoriums ist denkbar günstig. Erhalten sind die autographe Partitur sowie die für die erste Aufführung 1734/35 angefertigten originalen, zum Teil von Bach selbst geschriebenen Stimmen, versehen mit Bezeichnungen zu Dynamik und Phrasierung. Außerdem existieren Exemplare des gedruckten Textbuches. Aufgeführt wurden die Teile 1, 2 und 6 zweimal an den betreffenden Tagen: im Frühgottesdienst der Nikolaikirche und in der Vesper zu St. Thomae (oder umgekehrt). Die Teile 3, 4 und 5 wurden nur in den jeweiligen Frühgottesdiensten gegeben. Die gleiche Sonn- und Festtagsfolge wie 1734/35 und damit erneut Gelegenheit zur Aufführung des ganzen Stücks ergab sich zu Bachs Lebzeiten noch dreimal, zuerst 1739/40. Ob Bach das Weihnachts-Oratorium zu diesen Terminen erneut zyklisch oder anderweitig in einzelnen Teilen musizieren ließ, ist nicht bekannt. Nach Bachs Tod kam das Stück erst 1857 in Berlin wieder vollständig zur Aufführung. Seine Popularität stieg in dem Maße, in dem das Bürgertum in Deutschland das Weihnachtsfest an die zentrale Stelle im jährlichen Festkalender rückte.

Text, Musik und Affekt

Im eigentlichen Sinne ist das Weihnachts-Oratorium Kirchenmusik. Damit folgen die einzelnen Kantaten oder Teile, wie Bachs übrige Kantaten, den Regeln einer Predigtmusik. Das heißt: Text und Musik nehmen Bezug auf das im Gottesdienst gelesene Evangelium und legen es aus. Die Auslegung schließt die emotionale Beteiligung, den Nachvollzug des Hörers ein: immer wieder findet sich im Weihnachts-Oratorium die Satzabfolge Evangelium (Lesung), Recitativo accompagnato (Betrachtung), Arie (Gebet) und Choral (Gemeinde). Die dramatische Geschlossenheit des Zyklus schien Bach jedoch noch

wichtiger als der Schriftbezug zum einzelnen Festtag. So wich er bei der inhaltlichen Gewichtung seines Stücks an zwei Stellen von der Leseordnung ab. Er verteilte das Evangelium des ersten Feiertages (Lukas 2, 1-14) auf die beiden ersten Weihnachtstage (1; 3-7 sowie 8-14) und verlegte das Evangelium des zweiten (Lukas 2, 15-20) auf den dritten Weihnachtstag. An diesem Tag wurde das Fest des Apostels Johannes begangen und deshalb der Prolog des Johannes-Evangeliums gelesen, eine Geschichte, die mit dem Weihnachtsgeschehen nur mittelbar zu tun hat und deshalb den Rahmen des Oratoriums gesprengt hätte. Im vierten Teil stimmen Lesung (Lukas 2, 21) und vertonter Evangelientext überein. Der fünfte und der sechste Teil des Weihnachts-Oratoriums teilten sich schließlich den Lesungstext des Epiphaniastages (Matth. 2, 1-12). So unorthodox diese mit der Gemeindeleitung abzustimmende Textverteilung scheint, folgte sie doch einer Tradition, die vor Bach schon Heinrich Schütz, Thomas Schelle und andere in gleichwohl viel kompakteren, nicht zyklisch gedachten „Weihnachts-Historien“ etabliert hatten.

Die freien Texte lieferte sehr wahrscheinlich Bachs in jener Zeit bevorzugter Dichter, Christian Friedrich Henrici alias Picander. Erstaunlich und unerschöpflich bei Bach: die Kunst der Parodie. Sie läßt sich nicht von der Moral eines Textes, sondern von seinem Affekt leiten. „Schlafe mein Liebster, und pflege der Ruh, folge der Lockung entbrannter Gedanken“ säuselt die Wollust dem jungen Sachsenprinzen alias Hercules ins Ohr (BWV 213); „Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh, wache nach diesem vor aller Gedeihen“ betet die Seele an Jesu Krippe zur gleichen Musik (BWV 248 Nr. 19 [vgl. Tabelle auf Seite 20]).

Das Parodieverfahren ist dem Weihnachts-Oratorium im übrigen nie zum Vorwurf gemacht worden, anders, als etwa den erwähnten Missae BWV 233-236, deren Beliebtheit im frühen 19. Jahrhundert zu leiden begann, als man die Musik der ein-

zelnen Sätze in den geistlichen Kantaten wiederentdeckte. Bei der h-Moll-Messe, die zu großen Teilen ebenfalls aus parodierten Sätzen besteht, verhinderte wohl die Denkmalfähigkeit des Stücks das Verdikt Second-Hand-Musik zu sein. Dem Weihnachts-Oratorium half, daß man lange Zeit die sogenannten „weltlichen“ Kantaten nicht für voll nahm und ihre Musik erst im Weihnachts-Oratorium am richtigen Platz wählte. Dies nährte seit Philipp Spitta die nicht beweisbare Vermutung, Bach habe die sächsischen Huldigungsmusiken bereits im Hinblick auf ihre Wiederverwendung im Oratorium komponiert (dazu vgl. Vol. 139).

Die Choräle

Die Auswahl der insgesamt 16 Choräle traf Bach sehr gezielt im Hinblick auf den jeweiligen Standort dieser Stücke. Neben vierstimmigen, *colla parte* begleiteten Sätzen (Nr. 5, 12, 17, 28, 33, 35, 46, 53 und 59) finden sich andere Formen wie Rezitativ plus Cantus firmus (Nr. 7, 38, 40) sowie Choralatz mit obligaten Instrumenten oder in größere Orchestersätze eingebaut (Nr. 9, 23, 42 und 64). Fast alle Choräle stehen in einem bemerkenswerten Kontext. Der den ersten Teil abschließende Choral Nr. 9 z.B. wird der Rahmenfunktion zum großangelegten Eingangschor gerecht, in dem er wohl den intimen Charakter des Textes wahr, die Trompeten jedoch markante Zwischenspiele blasen läßt. Ähnlich verfährt Bach zum Abschluß des zweiten Teils (Nr. 23), wo er den pastoralen Charakter der einleitenden Sinfonia, das berühmte „gemeinsame Musizieren der Hirten und Engel“ (Albert Schweitzer) wieder aufgreift.

Die Teile 4 und 6 schließen mit Choralbearbeitungen, bei denen Bach den Satz akkordisch in einen obligaten Instrumentalsatz einfügt. Im dritten Teil, wo das Parodieverfahren die Wiederholung des Eingangschores fordert, beschränkt sich Bach generell auf einfache, *colla parte* begleitete Sätze, was bei

ihm freilich stets Konzentration auf die Binnenstruktur bedeutet, das Nutzen von Harmonik und Stimmführung zum Zwecke der Ausdeutung also. Auch der fünfte Teil mit dem theologisch brisanten Kontrast zwischen Reichtum und Armut, Magiern und Krippe, Glanz und Finsternis, Fürstensaal und Herzensstube wendet sich eher nach innen. Den anrührendsten Gegensatz findet Bach im sechsten Teil: Gold, Weihrauch und Myrrhe werden dem Kind im schlichten Rezitativ zu Füßen gelegt, während der anschließende Choralgesang „Ich stehe an deiner Krippen hier“ (Nr. 59) ganz auf Verinnerlichung und den persönlichen Bezug des einzelnen Hörers zum Weihnachtsgeschehen setzt.

Die Herkunft der einzelnen Choralstrophen ist folgende:

- | | |
|----------------|--|
| Nr. 5: | Strophe 1 aus „Wie soll ich dich empfangen“ (Paul Gerhardt, 1653) |
| Nr. 7 und 28: | Strophen 6 und 7 aus „Gelobet seist du Jesu Christ“ (Martin Luther, 1524) |
| Nr. 9: | Strophe 13 aus „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (Martin Luther, 1535) |
| Nr. 12: | Strophe 9 aus „Ermunter dich, mein schwacher Geist“ (Johann Rist, 1641) |
| Nr. 17: | Strophe 8 aus „Schau, schau, was ist für Wunder dar“ (Paul Gerhardt, 1667) |
| Nr. 23: | Strophe 2 aus „Wir singen dir, Immanuel“ (Paul Gerhardt, 1656) |
| Nr. 33: | Strophe 15 aus „Fröhlich soll mein Herze springen“ (Paul Gerhardt, 1653) |
| Nr. 35: | Strophe 4 aus „Laßt Furcht und Pein“ (Christoph Runge, 1653) |
| Nr. 38 und 40: | Strophe 1 aus „Jesu, du mein liebstes Leben“ (Johann Rist, 1642) |
| Nr. 42: | Strophe 15 aus „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen“ (Johann Rist, 1642) |
| Nr. 46: | Strophe 5 aus „Nun, liebe Seel, nun ist es Zeit“ (Georg Weissel, 1642) |
| Nr. 53: | Strophe 9 aus „Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte“ (Johann Franck, 1655) |
| Nr. 59: | Strophe 1 aus „Ich stehe an deiner Krippen hier“ (Paul Gerhardt, 1656) |
| Nr. 64: | Strophe 4 aus „Ihr Christen, auserkoren“ (Georg Werner, 1648). |

Tonarten und Instrumentation

Die ersten, an aufeinanderfolgenden Tagen musizierten drei Teile wirken formal geschlossener als die Teile 4 bis 6. Dieser Eindruck ergibt sich nicht nur aus der modernen Aufführungspraxis, die der ersten Hälfte (Teil 1 bis 3) des Weihnachts-Oratoriums wesentlich wohlher gesonnen ist als der zweiten (Teile 4 bis 6). Der Eindruck entsteht vor allem durch die Instrumentation und die Tonartenfolge. In Teil 1 und Teil 3 beschäftigt Bach sein Festorchester mit Trompeten, Pauken, Flöten und Oboen (d'amore) zu Streichern und Continuo; beide Teile sind von D-Dur-Stücken umrahmt, beide weichen bis in parallele bzw. Dominant-Molltonarten aus (e-Moll bzw. fis-Moll). Teil 2 in der Subdominanten G-Dur und dem schlichteren Tonartenplan (Moll-Parallele e, Subdominante C) sucht dagegen die Nähe zum pastoralen Charakter der Verkündigungsgeschichte; Bach besetzt je zwei Flöten, Oboen d'amore und Oboen da caccia.

Teil 4 beginnt und schließt in der terzverwandten Tonart F-Dur, offenbar, um die Hörner der Parodievorlage BWV 213 verwenden zu können, und verbleibt ansonsten in der Dominanten (C) und Moll-Parallele (d). Die Rahmensätze von Teil 5 weichen aus nach A-Dur, wieder terzverwandt zu F-Dur und die Quinte von D-Dur, in der die Trompeten des abschließenden Teiles 6 wieder eingesetzt werden können. Teil 5 berichtet ohne jedes königlich-festliche Gepränge von der Ankunft der Weisen aus dem Morgenlande; möglicherweise geschieht auch dies unter dem Einfluß der Parodie-Vorlage. Der Schlußteil verzichtet überraschend auf die Flöten.

Die Vertiefung des Glaubens

Für viele Menschen im christlichen Kulturkreis gehört Bachs Weihnachts-Oratorium heute zum Weihnachtsfest wie Weihnachtsbaum und Weihnachtsgeschenke und Rückbesinnung auf familiäre Werte. Das Weihnachts-Oratorium ist ein Anker christlicher Tradition in einer säkularen, dennoch auf der Suche nach Sinn und Erfüllung befindlichen Welt und vielleicht deshalb Bachs populärstes Werk.

Für Johann Sebastian Bach persönlich wird das Weihnachts-Oratorium auch eine existentielle Bedeutung gehabt haben. Wenige Wochen vor dem Ausgangspunkt unserer Überlegungen, Bachs 45. Geburtstag im März 1730, war die gerade geborene Tochter Christiana Benedicta gestorben. Überhaupt lagen Geburt und Tod in jenen Jahren dicht beieinander. Bis März 1735, Bachs drei Monate nach Aufführung des Weihnachts-Oratoriums gefeiertem 50. Geburtstag, kamen drei weitere Bach-Kinder zur Welt: Christiana Dorothea (18. März 1731), Johann Christoph Friedrich (23. Juni 1732) und Johann August Abraham (5. November 1733); zudem erwartete Anna Magdalena den am 7. September 1735 geborenen Johann Christian. Gestorben waren bereits wieder zwei der Neugeborenen (Christiana Dorothea und der nur drei Tage überlebende Abraham) sowie die 1728 geborene Regina Johanna (25. April 1733). Wie nahm eine Familie solche Schicksalsschläge hin? Das Nebeneinander der Extreme Leben und Tod, Freude und Trauer? Wie konnte der Ernährer der Familie unter diesen Bedingungen seinen Verpflichtungen nachkommen? Welches Maß an Leidenschaft blieb ihm, um weiteren musikalischen Neigungen nachzugehen?

In diesem Kontext können Konzeption und Komposition eines Stücks, das von der Geburt des Herrn handelt, auch zur konstruktiven Überwindung einer Krise beitragen. Das Weih-

nachts-Oratorium manifestiert mithin einen Aufbruch zu neuen Ufern. Es ist eine bravouröse Idee, die alle Kräfte anspannte, aber sich sogleich als großer Wurf herausstellte. Und: die erfolgreiche Andienung an den sächsischen Hof in Form der Huldigungsmusiken lieferte das Material für die endgültige Überwindung materiellen Denkens in Bachs Musik, für die Versöhnung mit dem Dienst, die Vertiefung des Glaubens und die Hinwendung zu einer Musik als Ausdruck kosmischer Ordnung. Die Kunst der Fuge, die h-Moll-Messe bilden den Abschluß dieses Weges.

Sibylla Rubens

Studium in Trossingen und Frankfurt am Main. Meisterkurse u.a. bei Edith Mathis und Irvin Gage. Konzertauftritte in Berlin, Frankfurt, Würzburg, Zürich, in Italien, Frankreich, England, Polen, Skandinavien, beim Schleswig-Holstein-Musikfestival und beim Europäischen Musikfest Stuttgart. Zusammenarbeit mit Philippe Herreweghe, René Jacobs und Vladimir Ashkenazy. Zahlreiche Konzerte und CD-Aufnahmen für hänssler Classic mit Helmuth Rilling, u.a. Händel: „The Messiah“, Schubert: „Messe Es-Dur“, Schubert/Denisow: „Lazarus“, Mendelssohn: „Der 42. Psalm“. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE: Weltliche Kantaten, h-Moll-Messe, Weihnachts-Oratorium und Geistliche Lieder.

Ingeborg Danz

In Witten an der Ruhr geboren. Schulmusikstudium in Detmold. Nach den Staatsexamen Gesangsstudium bei Heiner Eckels. Abschluß mit Auszeichnung. Ergänzende Studien u.a. bei Elisabeth Schwarzkopf. Bereits während des Studiums zahlreiche Preise und

Stipendien. 1987 Gastspiele an verschiedenen Opernhäusern. Schwerpunkt jedoch im Bereich Konzert- und Liedgesang. Zahlreiche Konzerte und ausgedehnte Tourneen (USA, Japan, Südamerika, Rußland und innerhalb Europas). Seit 1984 ständige Zusammenarbeit mit der Liedbegleiterin Almut Eckels. Regelmäßige Auftritte bei der Internationalen Bachakademie Stuttgart und bei zahlreichen internationalen Festivals (Europäisches Musikfest Stuttgart, Ludwigsburger Schloßfestspiele, Schwetzingen Festspiele, Bachwoche Ansbach, Händel-Festspiele Halle, Oregon Bach Festival, Tanglewood Festival, Salzburger Festspiele). Umfangreiches Repertoire mit allen größeren Werken aus Oratorien- und Konzertfach sowie zahlreiche Lieder. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenproduktionen (u.a. Passionen und weltliche Kantaten von Bach unter Helmuth Rilling).

James Taylor

Im Jahre 1966 in Dallas, Texas, geboren. Gesangsausbildung bei Arden Hopkin an der Texas Christian University, Abschluß 1991 als Bachelor of Music Education. Durch Fulbright-Stipendium 1991 an die Hochschule für Musik München zu Adalbert Kraus und Daphne Evangelatos, Abschluß mit Meisterklassendiplom. 1992-1994 Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper. Zahlreiche Konzerte u.a. mit Bachs Passionen, „Weihnachts-Oratorium“, „Magnificat“ und Kantaten, Mendelssohns „Elias“, Kodálys „Psalmus Hungaricus“ und Bialas' „Oraculum“. Zahlreiche Verpflichtungen mit der Gächinger Kantorei unter Helmuth Rilling. Seit Frühjahr 1995 Zusammenarbeit mit der Oper in Stuttgart. CD-Produktionen u.a. unter Philippe Herreweghe und Helmuth Rilling.

Marcus Ullmann

war Mitglied des Dresdner Kreuzchores, studierte bei Hartmut Zabel und Margaret Trappe-Weil und besuchte außerdem die Liedklasse Dietrich Fischer-Dieskaus in Berlin. Der Tenor tritt an zahlreichen Opernhäusern auf, gibt Konzerte und Liederabende in fast allen europäischen Ländern sowie in den USA und Israel. Er arbeitet mit Dirigenten wie Sylvain Cambreling, Leopold Hagen, Helmuth Rilling und Peter Schreier sowie mit Orchestern in Salzburg, Washington und der Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig sowie den Münchner Philharmonikern. Besondere Projekte: das Eröffnungskonzert des Leipziger Bachfestes sowie die offizielle Bach-Präsentation auf der EXPO 2000 in Hannover. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE wirkt der Tenor mit u.a. in den weltlichen Kantaten BWV 205, 207, 213, 214, im Magnificat BWV 243a sowie im Quodlibet BWV 524.

Hanno Müller-Brachmann

studierte in Freiburg bei Prof. Ingeborg Most und besuchte die Berliner Liedklasse von Dietrich Fischer-Dieskau. Wesentliche Impulse verdankt er Prof. Rudolf Piernay, der ihn bis heute betreut. Mittlerweile arbeitet er in den Konzertsälen Europas, Japans und der USA zusammen mit Dirigenten wie Marcus Creed, Heinz Holliger, Donald C. Runnicles, Bruno Weil, Frans Brüggen, Herbert Blomstedt, Philippe Herreweghe, Sir Neville Marriner, Michael Gielen sowie, im Jahr 2000, mit Kurt Masur, Helmuth Rilling, Peter Schreier und Eiji Oue.

Er ist regelmäßig Gast internationaler Festspiele wie Schleswig-Holstein und Salzburg und Partner von Orchestern wie Concertgebouw Orchestra Amsterdam, Berliner Philharmoniker, New York Philharmonic, Freiburger Barockorchester und Concerto Köln. Liederabende gab er u.a. in Berlin, Hamburg, Paris und To-

kyo. Als Opernsänger gastierte er u.a. in Basel, Lausanne, Madrid, Paris und 1999 erstmals an der Münchner Staatsoper unter Zubin Mehta. 1996 debütierte Hanno Müller-Brachmann in Telemanns „Orpheus“ unter René Jacobs an der Berliner Staatsoper „Unter den Linden“, deren Ensemble er seit 1998 angehört. Ein Höhepunkt in der Saison 99/00 war die Uraufführung von Elliot Carters Oper „What next“ (Harry or Larry) in Berlin unter Daniel Barenboim, mit der der Baßbariton auch sein Debüt in der Chicago Symphony Hall und in der New Yorker Carnegie Hall im Februar 2000 gegeben hat.

Die Gächinger Kantorei Stuttgart

wurde 1953 von Helmuth Rilling gegründet. Sie erarbeitete sich zunächst die gesamte damals verfügbare a-cappella-Literatur, dann zunehmend auch oratorische Werke aller Epochen. Sie hatte maßgeblichen Anteil an der Wiederentdeckung und Durchsetzung des Chorpertoires der Romantik, namentlich von Brahms und Mendelssohn. Herausragend war ihre Rolle bei der ersten und bis

heute einzigen Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs sowie bei der Uraufführung des „Requiem der Versöhnung“ 1995 in Stuttgart. Zahlreiche Schallplattenpreise und begeisterte Kritiken begleiten die Produktionen dieses Chores für CD, Rundfunk und Fernsehen sowie seine Konzerttätigkeit in vielen Ländern Europas, Asiens, Nord- und Südamerikas. Der Name des Chores – er nennt den Gründungsort, ein Dorf auf der Schwäbischen Alb – ist weltweit ein Begriff für erstklassige Chorkunst. Heute betätigt sich die Gächinger Kantorei als Auswahlchor stimmlich ausgebildeter Sängerinnen und Sänger, der nach den Anforderungen der jeweils auf dem Programm stehenden Werke zusammengestellt und besetzt wird.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschulelehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke „Klangrede“ ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner „Gächinger Kantorei“; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis „Marienvesper“ bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: „Litany“ von Arvo Pärt, die Vollendung des „Lazarus“-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisow, 1995, das „Requiem der Versöhnung“, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das „Credo“ des polnischen Komponisten Kr-

zysztof Penderecki. Für das Bach-Jahr 2000 schreiben vier Komponisten aus vier Kulturkreisen (Wolfgang Rihm, Sofia Gubaidulina, Osvaldo Golijov und Tan Dun) im Auftrag Helmuth Rillings und der Internationalen Bachakademie Stuttgart neue Passionsmusiken nach den vier Evangelisten.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemand hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch einen Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerks, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester des Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester

in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde sogleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Bis zum 28. Juli 2000, Bachs 250. Todestag, wird auf der Basis dieser epochemachenden Einspielung unter Helmuth Rillings künstlerischer Leitung bei Hänssler Classic die EDITION BACH-AKADEMIE, die erste Gesamteinspielung der Musik Johann Sebastian Bachs auf 172 CDs veröffentlicht.



Sibylla Rubens



Ingeborg Danz

Andreas Bomba

Overcoming materialistic thinking: Bach's Christmas Oratorio

It has become common practice not only to celebrate round-number birthdays with sumptuous festivals, but also to use them as an opportunity to reflect on personal life past, present and future. Let us assume that Johann Sebastian Bach did likewise. On March 21, 1730, for example, as he completed his 45th year. In his private life, Bach had already been through quite a bit: the early death of his parents, the early death of his first wife, the early death of some of his children. But he was seated at the birthday table in the School of St. Thomas together with Anna Magdalena, who helped him write down new and older compositions, and the hope embodied by his promising sons Wilhelm Friedemann, now almost twenty years old and a talented pianist, and sixteen-year-old Carl Philipp Emanuel, with whom his father occasionally composed music in the interest of furthering the boy's education and just for the fun of it. As Music Director of the Church of St. Thomas, Bach had got around a bit in the world wherever it was musically interesting and within his means: Lüneburg, Lübeck, Hamburg, Berlin, Dresden. The near future would require the family to move once again: the School of St. Thomas was facing a large-scale renovation after the death of its principal Ernesti the year before.

Bach's occupational life had also had its ups and downs, in part because Bach himself was often so obstinate. From organist in the small provincial town of Arnstadt he rose to serve the Imperial City of Mühlhausen. Here he developed the ambition to compose and perform cantatas, an old-fashioned art which was just about to blossom one last time. Unsuccessful in this endeavor owing to the city's lack of money, if not of will, the

courts at Weimar and Köthen at least offered him an opportunity to develop his instrumental talents. It took some hard bargaining to be allowed to begin composing cantatas again in Weimar. The decision made shortly thereafter to move from Weimar to Köthen (1717) was only reinforced by having to spend a month in jail beforehand. Moving from Köthen to Leipzig (1723) was furthered by the traumatic death of Maria Barbara during his absence, a change of heart in the sovereign of Köthen and concern for his children's future opportunities, which could only be aided by being able to study at the university in the larger city.

“Regulated” church music

After quickly finding someone he could pay to take over the onerous task of teaching Latin, Bach found that the new post, with the rather Byzantine title of “Director Chori musices lipsiensis & Cantor zu St. Thomae”, also offered him an opportunity to take up the “regulated church music” project left over from Mühlhausen and Weimar. From the start, Bach worked on the tremendous undertaking of writing a cantata for every Sunday and holiday in the ecclesiastical calendar for several years running, including an especially artful cycle of chorale cantatas. He had just finished the fourth yearly cycle the year before (1729), to our knowledge. What was there still left to do? March 21, 1730, Bach's 45th birthday was – as one might perhaps put it today – the manifestation of a mid-life crisis.

Half a year after his birthday, we find Bach complaining to his long-time friend, Georg Erdmann, with whom he had in his youth gone from Ohrdruf to Lüneburg and who now lived far away in Danzig, that Leipzig was such an expensive place, the income was not as good as expected, and in particular, there were “authorities who were strange and not very appreciative

of music”: it was often necessary “to live with nearly constant vexation, envy and persecution”. He asked if his old friend did not perhaps know of a “suitable position”? This letter had been preceded by a complaint of the Town Council: the Music Director “did not behave as would be fitting”, had “taken vacation without leave”, and “does not instruct the singing lessons”. One of the members of the Town Council suggested “diminishing his pay”, another found him “incorrigible”. For his part, Bach responded with the well-known submission of August 23, 1730, in which he formulated the basic conditions necessary to promote work in the area of church music.

New perspectives

It must have been at this time that Bach decided to look for new compositional realms to explore. First he turned his attention to the “Schottisches Collegium musicum”. In April of 1729 he had already taken over this ensemble of students and professional musicians, which Georg Philipp Telemann had founded at the New Church. More precisely: he had purposefully seized upon this post after Georg Balthasar Schott, the organist at the New Church, took a position in Gotha and Bach had talked Schott’s successor, his own pupil Carl Gotthelf Gerlach, into giving up conducting the orchestra (cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 61). Now Bach began to write solo concertos and suites for this ensemble, which mainly performed in Zimmermann’s Café House, or the garden of the same establishment (cf. vol. 127-132, 138). To this end, he liked to draw on music he had already composed in Weimar and Köthen.

A few months earlier, in November 1728, the Prince Leopold of Anhalt-Köthen, Bach’s former employer, had died. After his departure, Bach had kept up contact with this small residency,

retained his title and was thus obliged to compose the funeral music (which has unfortunately been lost): “Klagt, Kinder, klagt es aller Welt” BWV 244a, based on the music of the St. Matthew Passion BWV 244 (vol. 74) written in 1727. Bach’s sense that a phase of his life and his years of making discoveries in the areas of organ and figural music were coming to an end must have resonated throughout the enormous dimensions of this piece. There was, however, another patron who could help him get over the loss of his title of “Kapellmeister to the High Sovereign of Anhalt-Cöthen”: Duke Christian of Saxe-Weissenfels (for whom Bach had once composed the “Hunting Cantata” BWV 208, [vol. 65]) appointed him to be Kapellmeister of his small duchy.

Back to Leipzig. Bach returned to the domain of his earlier successes, that is, music for keyboard instruments, by preparing his six partitas BWV 825-830 (vol. 115) for publication, which he published in 1731 under the title of “Clavier-Übung” (“clavier exercises”) and even gave them the opus number 1. This is an unusual step for a composer to take who had not deemed it necessary for 25 years to number his many works with a view to handing them down to posterity! Perhaps Bach also provided the daring Chromatic Fantasy in D Minor BWV 903 (vol. 105 & 108) with a fugue likewise in the year 1730 – as a manuscript is dated. More and more, he tended in his music to look for complicated solutions, “heavy and intricate”, as he himself admitted, but which drew accusations from critics such as Johann Adolph Scheibe later in 1737.

New Projects

Along with this, Bach continued to attend to his duties as Music Director of the main churches, if not entirely without complaint, as we have seen. In this area of composition in particular, Bach now turned from weekly cantatas – of which he had a large repertoire to draw from – to extraordinary, individual projects. One of these projects consisted in turning more definitively to the liturgy. To put it more precisely: those sections of the Catholic “Mass” which had remained part of the Lutheran church service after the Reformation: especially the Kyrie and Gloria. Both sections were allowed to be played *figuraliter* in Leipzig. In 1733, Bach sent one of these masses consisting of Kyrie and Gloria to the Dresden court. In an accompanying letter, he asked the Elector and King of Poland to grant him the title of “court composer”. Undoubtedly, Bach was eager to use this title to improve his standing in Leipzig. At the same time, he could advance his virtual courtly career which had begun in Weimar, continued in Köthen and reached a high point with the Weissenfels title and would later reach its zenith in Potsdam.

Of course, by choosing such an “ecumenical” object of composition, Bach was also kowtowing to the Catholic court at Dresden. He won the title in 1736. Later he sent four additional Mass compositions for use in church services (BWV 233 to 236, vol. 71 & 72), before beginning at the end of his life once again to use these as seeds for the *Missa Tota*, the entire Ordinary Mass: the Mass in B Minor BWV 232 (vol. 70). This work was probably never performed. Hence it bears timeless aspects and is an example of a new type of vocal music: the synthesis, typical for Bach but here becoming universal, of old techniques and settings (*stilo antico*) and “modern” forms of expression such as concerto and aria. Additional new compositions were composed after 1730 for specific occasions. Above all, these were pieces of homage for members of electoral or even royal families, including the

Dramme per musica “Laßt uns sorgen, laßt uns wachen” BWV 213 (“Hercules at the Crossroads”) for the birthday of the Elector’s heir Friedrich Christian von Sachsen on 5. September 1733 (vol. 67) and “Tönet ihr Pauken! Erschallet Trompeten” BWV 214 (“Sound, all ye drums now! Resound, all ye trumpets!”) for the birthday of the queen and electress Maria Josepha on December 8 of the same year (vol. 68). The assumption that these and other pieces can be counted among Bach’s efforts at gaining the coveted title of court composer will not be very wide of the mark.

The Oratorio Project

After the Passions (at least 1724 and 1727), the annual cantata cycles (up to roughly 1729) and the *Missa* of 1733, Bach now got the idea of undertaking another, new kind project within the scope of his duties. For the main holidays of the ecclesiastical year, he intended to write “Oratorios”, that is, works which bring into the sacred realm an altered form of the *dramma per musica*, with *dramatis personae*, reflections and references to the congregation. For his St. John and St. Matthew Passions, Bach had already chosen the unusual option of basing them on the words of the Gospels themselves rather than using a Passion poem, as did George Frederick Handel or Reinhard Keiser. Around the turn of the year 1734-35, the Oratorio Project began with the Christmas Oratorio BWV 248, also including one oratorio for Easter (BWV 249) and the Feast of Ascension (BWV 11; both in vol. 77).

Characteristic of all three pieces is the reuse (“parody”) of music which Bach had first composed for other purposes. For the Christmas Oratorio, he primarily drew on the *dramme per musica* BWV 213 and 214 mentioned above, from which he took a total of ten movements, then one movement each from the lost St. Luke Passion BWV 247 and from the *dramma per*

musica “Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen” BWV 215 (Cantata of Congratulation; vol. 68), composed for the anniversary of the election of King August III on October 5, 1734 (later, he also took the “*Osanna*” of the Mass in B Minor from this piece), as well as a work known among Bach researchers as “BWV 248a” whose text, complete form, occasion and survival history are not known.

The Christmas Oratorio

Unlike the Easter and Ascension oratorios, the Christmas Oratorio is a cycle of several parts, although the music and subject matter of these parts are closely related. Perhaps Bach recalled similar cycles composed for performance at the evenings of musical entertainment and edification which his teacher Dietrich Buxtehude had held in the Church of St. Mary in Lübeck. Bach may have got the idea from the fact that so many Sundays and holidays are clustered around Christmas: the then common three days of Christmas (December 25 - 27), New Year's Day, the following Sunday and Epiphany, which put and end to the Christmas festivities proper. Unlike Easter, whose date depends on the new moon after the vernal equinox, Christmas is a fixed date in the calendar, December 25. Therefore it always falls on a different day of the week; the constellation of the turn of the year 1734-35 can thus only occur in those years in which the first day of Christmas falls on a Friday or Saturday. (Hence this recording was made as part of the six-part performance in the form of lecture concerts at the turn of the year 1999-2000.)

The history of the Christmas Oratorio's survival could not be clearer. The autograph score has survived, as well as the original parts compiled for the first performance in 1734-35, some written by Bach himself, and provided with indications on dynamics and phrasing. In addition, there are copies of the

printed libretto in existence. Parts 1, 2 and 6 were performed twice on the days in question: in the early church service at the Nikolai Church and in the Vesper Service at St. Thomas (or vice versa). Parts 3, 4 and 5 were only performed during the early church service. The same sequence of Sundays and holidays as in 1734-35 and thus a new opportunity for playing the entire piece occurred again three times in Bach's lifetime, the first being 1739-40. Whether Bach performed the Christmas Oratorio on these dates as a cycle or otherwise in individual pieces is not known. After Bach's death, the piece was not performed in its entirety until 1857 in Berlin. Its popularity grew in the same proportion as the middle classes in Germany began to give the Christmas season a place of central importance in the yearly calendar of holidays.

Text, music and emotional impact

Actually, the Christmas Oratorio is church music in the true sense of the term. Thus, like Bach's other cantatas, the individual cantatas or parts follow the rules of music composed for the sermon. This means that the words and the music refer to the Gospel reading for the day and interpret it. This interpretation also embraces emotional participation and audience comprehension: again and again we find in the Christmas Oratorio the sequence of movements Gospel (reading), *recitativo accompagnato* (contemplation), aria (prayer) and chorale (congregation). Bach appears to have been more concerned with keeping the cycle a dramatic whole than with references to the scripture readings of the individual feast days. Thus his subject matter deviates from the order of readings in two places. He divides up the Gospel for the first feast day (Luke 2, 1-14) among the first two days of Christmas (1; 3-7 and 8-14), and shifts the Gospel for the second day (Luke 2, 15-20) onto the third. On this day, the Feast of the Apostle John was celebrated and therefore the prologue to the Gospel according

to St. John was read, a text which is only loosely connected to the Christmas story and would thus not have fit within the bounds of the oratorio. In the fourth part, the Gospel put to music matches the reading (Luke 2, 21). The fifth and sixth parts of the Christmas Oratorio, finally, share the text for Epiphany (Matthew 2, 1-12). Although this division of the texts may seem unorthodox, yet it had to be approved by the leaders of the parish and follows a tradition which others before Bach, such as Heinrich Schütz and Thomas Schelle, had established in the form of more compact, non-cyclical “Christmas Stories”.

The free text passages are very probably by the poet Bach preferred in those days, Christian Friedrich Henrici a.k.a. Picander. Bach's art in using parody is astounding and indomitable. It is conducted not only by the moral of a text, but by its emotional impact. “Schlafe mein Liebster, und pflege der Ruh, folge der Lockung entbrannter Gedanken” (“Sleep now, my dearest, and take now thy rest, follow th' enticement of bright thoughts ignited”) murmurs words of lust into the ears of the young prince of Saxony alias Hercules (BWV 213); “Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh, wache nach diesem vor aller Gedeihen” (“Sleep now, my dearest, enjoy now thy rest, wake on the morrow to flourish in splendor”) is a prayer said by the soul at the manger to the same music (BWV 248 no. 19 [cf. table on p. 20]).

The parody technique used in the Christmas Oratorio never came under critical censure, incidentally, in contrast to the cases of the Masses BWV 233-236, whose popularity began to suffer in the early nineteenth century as more and more of the music of the individual movements was discovered in various cantatas. The monumental nature of the Mass in B Minor, which also consists largely of parodies, probably saved it from being judged “second-hand music”. The Christmas Oratorio found succor in the fact that the “secular” cantatas

were long considered incomplete and their music seemed to be better accommodated in the Christmas Oratorio. Philipp Spitta fueled the unprovable assumption that Bach actually wrote the music of homage for the Prince of Saxony with an eye to reusing it in the Oratorio (cf. on this point vol. 139).

The chorales

Bach chose the sixteen chorales in all with a very selective regard to the respective location of these pieces. Aside from four-part movements accompanied *colla parte* (nos. 5, 12, 17, 28, 33, 35, 46, 53 and 59), other forms can be found, such as recitative plus cantus firmus (nos. 7, 38, 40) and chorale setting with obbligato instruments or built into larger orchestral movements (nos. 9, 23, 42 and 64). Nearly all the chorales are found in a remarkable context. The chorale concluding the first part, no. 9, for instance, serves the function of enfaming the large-scale opening chorus by retaining the intimate character of the text while allowing the trumpets to blow striking interludes. Bach closes the second part in a similar manner (no. 23) by taking up again the pastoral character of the introductory *sinfonia*, the famous “music of shepherds and angels together” (Albert Schweitzer).

Parts 4 and 6 close with chorale arrangements in which Bach inserts the chorale setting in chordal style into an obbligato instrumental setting. In the third part, where the parody technique requires the opening chorus to be repeated, Bach generally restricts himself to simple settings accompanied *colla parte*, which in his case, of course, always implies concentrating on the internal structure, thus using harmonies and the conduct of parts for the purpose of interpretation. The fifth part also tends to turn inward, with its theologically explosive contrast between riches and poverty, Magi and manger, light and dark, the hall of a prince and the chamber of a heart.

Bach finds the most moving contrast in the sixth part: gold, incense and myrrh are laid at the child's feet in a plain recitative, while the following chorale "Ich steh an deiner Krippen hier" ("I stand before thy cradle here") also emphasizes inwardness and the personal relation of the individual listener to the story of Christmas.

The origins of the chorale verses are as follows:

- No. 5: verse 1 of "Wie soll ich dich empfangen" (Paul Gerhardt, 1653)
 Nos. 7 and 28: verses 6 and 7 of "Gelobet seist du Jesu Christ" (Martin Luther, 1524)
 No. 9: verse 13 of "Vom Himmel hoch, da komm ich her" (Martin Luther, 1535)
 No. 12: verse 9 of "Ermuntre dich, mein schwacher Geist" (Johann Rist, 1641)
 No. 17: verse 8 of "Schaut, schaut, was ist für Wunder dar" (Paul Gerhardt, 1667)
 No. 23: verse 2 of "Wir singen dir, Immanuel" (Paul Gerhardt, 1656)
 Nr. 33: verse 15 of "Fröhlich soll mein Herze springen" (Paul Gerhardt, 1653)
 Nr. 35: verse 4 of "Laßt Furcht und Pein" (Christoph Runge, 1653)
 Nr. 38 and 40: verse 1 of "Jesu, du mein liebstes Leben" (Johann Rist, 1642)
 Nr. 42: verse 15 of "Hilf, Herr Jesu, laß gelingen" (Johann Rist, 1642)
 Nr. 46: verse 5 of "Nun, liebe Seel, nun ist es Zeit" (Georg Weissel, 1642)

- Nr. 53: verse 9 of „Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte“ (Johann Franck, 1655)
 Nr. 59: verse 1 of „Ich steh an deiner Krippen hier“ (Paul Gerhardt, 1656)
 Nr. 64: verse 4 of „Ihr Christen, auserkoren“ (Georg Werner, 1648).

Keys and instrumentation

The first three parts, played on consecutive days, appear to be formally more self-enclosed than parts 4 to 6. This impression is not only the consequence of modern playing practice, which is much more favorably inclined toward the first half of the Christmas Oratorio (parts 1 to 3) than to the second (parts 4 to 6). This impression arises primarily as a result of the instrumentation and the sequence of keys. In part 1 and part 3, Bach uses his festive orchestra with trumpets, timpani, flutes and oboes (d'amore) along with strings and continuo; both parts are enframed by pieces in D major, both go off into parallel or dominant minor keys (E minor or F sharp minor, respectively). Part 2 in the subdominant G major and with a less resplendent plan of keys (parallel minor E, subdominant C), however, seeks to stay close to the pastoral character of the proclamation; Bach uses two flutes, two oboes and two oboes da caccia.

Part 4 begins and ends in the key of F major, apparently in order to be able to use the parodied original BWV 213, while otherwise remaining in the dominant (C) and parallel minor (D). The first and last movements of Part 5 digress into A major, again the third of F major and the fifth of D major, in

which the trumpets of the final part, Part 6, can again be brought in. Part 5 reports without any festive, royal pomp of the arrival of the Wise Men from the East; this may also be a result of parodying the original. The final section, surprisingly, does without the flutes.

Deepening the faith

For many people within the Christian cultural sphere, Bach's Christmas Oratorio is today so integral a part of Christmas celebrations as are Christmas trees and presents, as well as the heightened awareness of family values. The Christmas Oratorio is an anchor of Christian tradition in a world that is secularized yet constantly seeking for meaning and fulfillment, and this is perhaps the reason that it is Bach's most popular work.

The Christmas Oratorio will also have had an existential meaning for Bach personally. A few weeks before we began our reflections, on Bach's 45th birthday in March 1730, his newborn daughter Christiana Benedicta had died. Birth and death were never far apart in those years. By March 1735, Bach's 50th birthday, celebrated three months after the performance of the Christmas oratorio, three more of Bach's children had seen the light of day: Christiana Dorothea (March 18, 1731), Johann Christoph Friedrich (June 23, 1732) and Johann August Abraham (November 5, 1733); moreover, Anna Magdalena was expecting Johann Christian, born on September 7, 1735. Two of the newborn had already died (Christiana Dorothea and Abraham, who only lived for three days), as well as Regina Johanna born in 1728 (April 25, 1733). How did the family deal with such strokes of fate? The proximity of the extremes of life and death, joy and mourning? How could the provider of the family attend to his duties under these circumstances? How much passion was left

to him for pursuing other musical interests?

In this context, the conception and composition of a piece that tells of the Lord's birth could also constructively serve as an aid to overcoming the crisis. The Christmas Oratorio is also the manifestation of the act of setting off for new shores. It is a courageous idea which demanded a great deal of exertion but immediately turned out to be a big hit. And: the successful bid for a post at the court of Saxony in the form of a cantata of homage supplied the material for finally overcoming materialistic thinking in Bach's music, for reconciliation with serving one's duty, for deepening the faith and turning to music as an expression of the cosmic order. The Art of Fugue, the Mass in B Minor represent the end of this path.

Sibylla Rubens

studied in Trossingen and Frankfurt am Main. She has taken part in master classes with Edith Mathis, Irvin Gage and others, and has given concerts in Berlin, Frankfurt, Würzburg and Zurich and toured Italy, France, England, Poland and Scandinavia. She has also appeared in the Schleswig-Holstein music festival and the European music festival in Stuttgart. She has worked with Philippe Herreweghe, René Jacobs and Vladimir Ashkenazy and has given many concerts and recorded CDs with Helmuth Rilling for hänssler Classic, such as Handel's "The Messiah", Schubert "Mass in E flat Major", Schubert/Denisow "Lazarus", Mendelssohn "Psalm 42". For EDITION BACHAKADEMIE she sings the soprano part in some of Bach's Secular Cantatas, B minor Mass, the Christmas Oratorio and Sacred songs.

Ingeborg Danz

was born in Witten, on the Ruhr, and studied school music in Detmold. After passing her state teacher's examination she studied singing with Heiner Eckels, graduating with distinction. She took advanced courses with Elisabeth Schwarzkopf and others, and won many competition prizes and scholarships even while still a student. In 1987 she made guest appearances at various opera houses; her main field, however, is concert performance and lieder singing. She has given many recitals and made extended tours through the USA and to Japan, South America, Russia and across Europe. She has an unbroken history of work with the lieder accompanist Almut Eckels since 1984. She regularly appears at the International Bach Academy in Stuttgart and at international festivals including the European Music Festival in Stuttgart, Schloss Ludwigsburg Festival, Schwetzingen Festival, Bach Festival in Ansbach, Handel Festival in Halle, Oregon Bach Festival, Tanglewood Festival and Salzburg Festival. She has an extensive repertoire including all the major works in the oratorio and con-

cert literature and dozens of songs. Comprehensive repertoire with all the larger works from the oratorio and concerto fäch along with various lieder. Numerous radio, TV and record productions (including Passions and Bach's secular cantatas under the direction of Helmuth Rilling).

James Taylor

Born in Dallas in 1966, he studied singing with Arden Hopkin at the Texas Christian University and graduated as Bachelor of Music Education in 1991. A Fulbright Scholarship enabled his attendance at the Hochschule für Musik in Munich with Adalbert Kraus and Daphne Evangelatos culminating in his graduation with a master class diploma. From 1992 to 1994 he was a member of the opera studio at the Bayerische Staatsoper. He has taken part in numerous concerts including Bach's Passions, "Christmas Oratorio", "Magnificat" and cantatas, Mendelssohn's "Elijah", Kodály's "Psalmus Hungaricus", and Günter Bialas's "Onaculum". He has also made numerous appearances with the Gächinger Kantorei under Helmuth Rilling. Since the spring of 1995 he has been associated with the Stuttgart Opera. James Taylor has recorded CDs with Philippe Herreweghe and Helmuth Rilling among others.

Marcus Ullmann

was a member of the Dresdner Kreuzchor (Dresden Cross Choir), studied under Hartmut Zabel and Margaret Trappe-Weil, and also took lied classes from Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. This tenor has appeared in a large number of opera houses and held many concerts and song recitals in nearly all European countries, as well as the U.S. and Israel. He has worked together with conductors such as Sylvain Cambreling, Leopold Hager, Helmuth Rilling and Peter Schreier, and with orchestras in Salzburg, Washington and the Staatskapelle Dresden (State Orchestra of Dresden), the Gewandhaus Orchestra in Leipzig

and the Munich Philharmonic. Special projects: the opening concert of the Leipzig Bach Festival and the official Bach presentation at the EXPO 2000 in Hanover. On the EDITION BACHAKADEMIE recordings, this tenor is heard on the secular cantatas BWV 205, 207, 213 and 214, on the Magnificat BWV 243a and the Quodlibet BWV 524.

Hanno Müller-Brachmann

studied in Freiburg under Professor Ingeborg Most and took the Berlin lied class from Dietrich Fischer-Dieskau. He received particular encouragement from Professor Rudolf Piernay, who still supports him today. He has now begun working in the concert halls of Europe, Japan and the U.S.A. together with such conductors as Marcus Creed, Heinz Holliger, Donald C. Runnicles, Bruno Weil, Frans Brüggen, Herbert Blomstedt, Philippe Herreweghe, Sir Neville Marriner, Michael Gielen and, in the year 2000, with Kurt Masur, Helmuth Rilling, Peter Schreier and Eiji Oue.

He makes regular guest appearances at festivals such as Schleswig-Holstein and Salzburg, and is a partner to orchestras such as the Concertgebouw Orchestra Amsterdam, the Berlin Philharmonic, the New York Philharmonic, the Freiburg Baroque Orchestra and the Concerto Cologne. He has given song recitals in Berlin, Hamburg, Paris and Tokyo, among other places. He appeared as a guest opera singer in Basel, Lausanne, Madrid, Paris and, for the first time in 1999, at the Munich State Opera under Zubin Mehta. In 1996, Hanno Müller-Brachmann debuted in Telemann's "Orpheus" under René Jacobs at the Berlin State Opera "Unter den Linden", where he has been a member of the ensemble since 1998. A highlight of the 99-00 season was the premiere of Elliot Carter's opera "What next" (Harry or Larry) in Berlin under Daniel Barenboim, with which this bass-baritone also made his debut at the Chicago Symphony Hall and Carnegie Hall in New York in February 2000.

The Gächinger Kantorei Stuttgart

was founded by Helmuth Rilling in 1953. After mastering the entire a cappella repertoire available at the time, the choir turned towards oratorios of every period. It has played a considerable part in the rediscovery and representation of the Romantic choral repertoire, especially works by Brahms and Mendelssohn. It is notable for its role in performing the first and hitherto only complete cycle of all J. S. Bach's church cantatas and in giving the first performance of the Requiem of Reconciliation in 1995 in Stuttgart. The choir has won many recording prizes and has received critical acclaim for its CD, radio and television recordings as well as for its concerts throughout Europe, Asia and the Americas. Named after the village in the Swabian mountains where it was founded, the Gächinger Kantorei is a synonym for excellence in choral singing throughout the world. Today the choir is a flexible body of trained singers, who are brought together as required to suit the demands and scoring of the season's programme.

The Bach-Collegium Stuttgart

is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose composition varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the Baroque "sound world" as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki. For the Bach memorial year 2000, four composers from four different cultures (Wolfgang Rihm, Sofia Gubaidulina, Osvaldo Golijov and Tan Dun) are composing new Pas-

sions commissioned by Helmuth Rilling and the International Bach Academy in Stuttgart.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them« this is his creed. That is why the Internationale Bachakademie Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds.

Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmuth Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998.

On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling com-

pleted a project which is still unparalleled in the history of recorded music: A complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«. By July 28, 2000, the 250th anniversary of Bach's death, Hänssler Classic will release the epoch-making set of recordings made under the artistic direction of Helmuth Rilling: the EDITION BACHAKADEMIE, the first recording featuring all the compositions by Johann Sebastian Bach on 172 CD's.



James Taylor



Marcus Ullmann



Hanno Müller-Brachmann

Triomphe de la pensée matérielle L'Oratorio de Noël de Bach

Il est d'usage de saisir l'occasion de júbilé aux chiffres ronds pour célébrer des fêtes ronflantes mais aussi pour réfléchir sur le passé, le présent et l'avenir personnels. Supposons que Johann Sebastian Bach en avait fait de même. Par exemple, le 21 mars 1730 lorsqu'il fêta son 45^{ème} anniversaire. Dans sa vie privée, Bach avait déjà vécu certains événements douloureux: la mort précoce de ses parents, la mort précoce de sa première femme, la mort précoce de certains de ses enfants. Mais, assise à la table d'anniversaire, dans l'École Saint-Thomas, il y avait aussi Anna Magdalena qui aidait son époux à copier de nouvelles et d'anciennes compositions, et ensuite les fils qui laissaient escompter de très beaux espoirs, tout d'abord Wilhelm Friedemann, un pianiste d'une vingtaine d'années à peine et très talentueux, puis Carl Philipp Emanuel seize ans avec lequel le père composait à l'occasion de la musique par plaisir et ambitions pédagogiques. Le cantor de Saint-Thomas avait beaucoup voyagé, certes dans le cadre de ses possibilités, mais là où cela était intéressant au point de vue musical : Lüneburg, Lübeck, Hambourg, Berlin, Dresde. Le futur exigera de la famille un nouveau déménagement: l'École Saint-Thomas devait se préparer à une rénovation fondamentale après la mort du recteur Ernesti survenue l'année précédente.

L'opiniâtreté Bach avait passé également par des hauts et des bas au cours de sa vie professionnelle. Il était passé de la fonction d'organiste dans la petite ville bourgeoise de Arnstadt au service d'une ville d'empire, Mühlhausen. C'est là qu'il développa l'ambition de composer et d'exécuter des cantates, un art patrilial qui allait vivre une dernière apogée. Les cours de Weimar et de Köthen lui offrirent l'occasion de développer d'abord

son talent instrumental et de réaliser son projet ce qui ne lui fut pas possible auparavant parce que le Conseil de la ville de Mühlhausen n'en avait pas le potentiel financier malgré la meilleure volonté du monde. C'est après un véritable jeu de poker qu'il put se remettre à Weimar à composer des cantates. Cependant l'emprisonnement d'un mois ne fit que renforcer sa décision de quitter un peu plus tard Weimar pour Köthen (1717). Puis sa décision de partir de Köthen pour se rendre à Leipzig (1723) fut la conséquence de la mort de Maria Barbara durant son absence, événement qui eut des effets traumatiques mais aussi un changement d'opinion du prince de Köthen ainsi que le souci d'offrir à ses enfants plus de chances pour leur carrière grâce à des études dans la ville universitaire.

La «musique d'église régulière»

La fonction qui portait le titre byzantin de «Director Chori musices Lipsiensis et Cantor zu St. Thomae», qui exigeait de son titulaire le devoir d'enseigner le latin et dont Bach se libéra très vite, lui offrait en outre la possibilité de reprendre enfin son projet datant de l'époque de Mühlhausen/Weimar: la «musique d'église régulière». Dès le début de ses activités, Bach s'engagea dans l'entreprise volumineuse de l'écriture de cantates pour tous les dimanches et jours de fête de l'année liturgique et ceci même sous forme de plusieurs cycles, parmi lesquels le cycle particulièrement beau des cantates-chorals. Il avait achevé le quatrième cycle de cantates l'année précédente (1729), autant que nous le sachions. Que restait-il donc encore à faire? Une sorte de démon de midi – comme on dirait aujourd'hui – se manifesta le 21 mars 1730, date du 45^{ème} anniversaire de Bach.

En effet, une demi-année après son anniversaire, Bach se plaigra auprès de son ami de jeunesse, Georg Erdmann, avec lequel il partit autrefois de Ohrdruf pour se rendre à Lüneburg et qui vivait alors dans la lointaine Danzig. Il lui confiait que Leipzig était un endroit cher, que les revenus étaient moins somptueux

qu'il préconisait, et surtout qu'il y avait «des autorités qui sont sujettes à des quintes d'humeur et qui ont peu de goût pour la musique»: que «sa vie s'y passe dans une contrariété presque perpétuelle, objet de l'envie et de la persécution». Il demanda à son ami s'il ne connaissait pas une autre «situation convenable»? Cette lettre avait été précédée d'une plainte du Conseil: on reprochait au cantor de «ne pas se comporter comme il se doit», d'être «parti en voyage sans demander d'autorisation», qu'il «ne donnait pas ses leçons de chant». L'un des conseillers proposa «de diminuer la rémunération du cantor», un autre considéra même qu'il était «incorrigible», incorrigible. Bach de son côté répondit à ces sanctions par le célèbre Mémoire critique sur l'organisation de la musique à Leipzig, le 23 août 1730, dans lequel il formule les conditions de base d'un travail bien ordonné de musique sacrée.

Nouvelles perspectives

À cette époque, Bach a dû prendre la décision de chercher de nouveaux champs d'activité au niveau de la composition. Il se consacra tout d'abord au «Collegium musicum de Schott». Il avait repris en avril 1729 la direction de ce groupe d'étudiants et de musiciens professionnels fondé par Georg Philipp Telemann dans l'Église-Neuve. Pour être plus exact, il faudrait dire qu'il s'est attaché cette fonction avec détermination après que Georg Balthasar Schott, l'organiste de l'Église-Neuve, avait été nommé à un nouveau poste à Gotha et que Bach avait persuadé le successeur de Schott, son propre élève Carl Gotthelf Gerlach de renoncer à la direction de l'orchestre (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 61). Bach écrivit alors pour ce Collegium musicum qui se produisait surtout dans le Café Zimmermann ou dans le jardin de ce café, des Concertos pour solistes et des Suites (cf. Vol. 127-132, 138). Il eut volontiers recours dans cette entreprise à des musiques qu'il avait composé à Weimar et à Köthen.

Quelques mois auparavant, en novembre 1728, le Prince Léopold von Anhalt-Köthen, l'ancien patron de Bach, venait de décéder. Bach avait gardé contact avec la petite ville résidentielle même après son départ, il avait conservé son titre et devait donc composer la musique funèbre (qui a malheureusement disparu): «Gémissez, enfants, gémissiez dans le monde entier» BWV 244a, écrite sur la base de la musique de Passion de 1727 selon l'Évangile selon saint Matthieu BWV 244 (Vol. 74). Cette œuvre prend une telle envergure que l'on doit supposer que les sentiments ressentis par Bach y jouèrent également, car l'exécution de la musique funèbre, le 24/25 mars 1729 représentait également la fin d'une phase de sa vie, la fin des années de découvertes au niveau de la composition d'œuvres de musique figurative pour orgue. Au moins, un autre mécène a pu le consoler de la perte de son titre de «Maître de Chapelle de la Cour princière d'Anhalt-Coethen». Le duc Christian von Sachsen-Weissenfels (pour lequel Bach avait un jour composé sa première cantate profane, la «Cantate de la chasse» BWV 208, le nomma Maître de Chapelle de son petit État.

Retournons à Leipzig. Bach se rendit sur le terrain de ses succès antérieurs, à savoir de la musique pour instruments à clavier, en préparant l'impression du recueil des Six Partitas BWV 825 – 830 (Vol. 115), recueil qu'il publia en 1731 sous le titre de «Clavier-Übung» et auquel il attribua même un numéro d'opus. Une décision exceptionnelle pour un compositeur qui n'avait pas trouvé utile durant 25 années de préparer ses nombreuses œuvres à la postérité et à la tradition! Bach a peut-être agrémenté d'une fugue également en 1730 – selon la date d'un manuscrit – la Fantaisie Chromatique en ré mineur BWV 903 (Vol. 105 & 108). Il avait de plus en plus tendance à chercher des solutions «difficiles et scabreuses», donc compliquées, à en croire sa propre opinion, ce que lui reprochèrent plus tard aussi les critiques, comme Johann Adolph Scheibe en 1737.

Nouveaux projets

Bach remplit bien sûr en plus ses fonctions de cantor dans les églises principales, même si ce ne fut pas sans réclamations comme nous venons de le voir. C'est surtout dans ce domaine de la composition que Bach se tourna alors vers des projets ponctuels, exceptionnels au lieu de composer chaque semaine une nouvelle cantate – il pouvait avoir recours aux morceaux de ce répertoire –, l'un de ces projets consista à se consacrer encore plus concrètement à la liturgie. Plus précisément: aux sections de la «Messe» du règlement romain qui était resté un élément constitutif du service religieux luthérien même après la Réformation: surtout le *Kyrie* et le *Gloria*. Ces deux sections pouvaient être interprétées à Leipzig de manière figurative. En 1733, Bach envoya une Missa composée du *Kyrie* et du *Gloria* à la Cour de Dresde. Il demanda au Prince électeur et Roi polonais de lui conférer le titre de «Compositeur de cour». Bach avait sans aucun doute l'intention de valoriser sa personne en présentant un tel titre à Leipzig. Il pouvait en même temps faire avancer sa carrière virtuelle à la cour qui ayant commencé à Weimar, se poursuivant à Köthen et par le titre de Weißenfels arrivait à un point fort à Dresde et arriva à son apogée plus tard à Potsdam.

Bien sûr, Bach fit une révérence à la Cour catholique de Dresde en choisissant un objet de composition «oecuménique». Il obtint réellement ce titre en 1736. Plus tard, il créa quatre autres Missa pour l'usage en service religieux (BWV 233 à 236, Vol. 71 & 72), avant de reprendre vers la fin de sa vie la Missa envoyée à Dresde, la prenant comme source d'une *Missa tota*, l'adaptation de l'ensemble de l'ordinaire de la messe de tradition romaine: la Messe en si mineur BWV 232 (Vol. 70). Cette œuvre n'a probablement jamais été exécutée. Elle a ainsi des aspects intemporels et est un exemple d'un nouveau type de musique vocale: la synthèse toujours typique à Bach mais aux aspects universels entre la technique et les mouvements anciens

(stilo antico) et des formes d'expression «modernes» comme le Concerto et l'Aria.

Il créa d'autres nouvelles compositions à partir de 1730 pour des occasions spéciales. En premier lieu, il s'agissait de musiques d'hommages pour les membres de la famille princière et royale, parmi lesquelles les *dramme per musica* «Prenons soin de notre héros, veillons sur lui» BWV 213 à l'occasion de l'anniversaire du Prince électeur Friedrich Christian von Sachsen le 5 septembre 1733 (Vol. 67) et «Résonnez timbales, retentissez trompettes!» BWV 214 à l'occasion de l'anniversaire de la Reine et Princesse électrice Maria Josepha le 8 décembre de la même année (Vol. 68). Tout porte à croire que ces morceaux ainsi que d'autres doivent leur création aux efforts que fit Bach pour obtenir le titre recherché de Compositeur.

Le projet d'Oratorios

Après avoir composé les musiques de Passion (au moins en 1724 et 1727), les cycles de cantates (jusqu'en 1729 env.) et la Missa de 1733, Bach eut l'idée de réaliser un autre projet de type nouveau dans le cadre de ses intérêts officiels. Il envisageait d'écrire des «Oratorios» pour les fêtes principales de l'année liturgique, des œuvres donc qui transposaient la forme du *dramma per musica* dans le domaine du spirituel en une forme intégrant des acteurs, des réflexions et une référence à la paroisse. Bach avait déjà choisi d'autres formes contraires à l'usage lors de la composition de ses Passions selon les évangélistes Jean et Matthieu et n'avait pas tout simplement mis en musique un poème de Passion – comme ce que firent Georg Friedrich Händel ou Reinhard Keiser – mais prit pour base le texte de l'Évangile dans sa teneur textuelle. Le projet des Oratorios s'acheva vers la fin de l'année 1734 et le début de 1735 par l'Oratorio de Noël BWV 248 et comprenait en outre un Oratorio de Pâques (BWV 249) et un Oratorio pour la Fête de l'Ascension du Christ (BWV 11; les deux dans le Vol. 77).

Les trois morceaux ont un trait commun qui est le réemploi («Parodie») de musiques que Bach avait composé en un premier temps pour d'autres destinations. Il préféra utiliser dix mouvements tirés des *dramme per musica* BWV 213 et 214 déjà mentionnés pour l'Oratorio de Noël, plus un mouvement de la Passion selon saint Luc, disparue BWV 247 et un mouvement tiré du *dramma per musica* «Apprécie ton bonheur, Saxe bénie» BWV 215 (Vol. 68), composé pour la grande fête donnée en l'honneur du couronnement du prince électeur devenu Auguste III le 5 octobre 1734 (il emprunta plus tard à ce morceau également le «Osanna» de la Messe en si mineur) ainsi qu'à une œuvre connue par la recherche sur Bach en tant que «BWV 248a» dont le texte, la structure globale, l'occasion et l'origine ne sont pas connus.

L'Oratorio de Noël

À la différence des Oratorios de Pâques et de l'Ascension, l'Oratorio de Noël est un cycle constitué de plusieurs parties, même si elles sont très étroitement ancrées les unes dans les autres au niveau de la teneur et de la musique. Il est possible que Bach se souvint des sérénades cycliques que son maître Dietrich Buxtehude présenta dans la Marienkirche de Lübeck. Bach qui cherchait un nouveau challenge en considération de l'accumulation des dimanches et jours de fête, semble avoir eu l'idée concrète de cette œuvre aux alentours de la fête de Noël. Il s'agissait de composer des musiques pour les trois jours de Noël alors usuels (du 25 au 27 décembre), le jour du Nouvel An, le dimanche suivant ainsi que l'Épiphanie par laquelle la fête de Noël dans le sens restreint du terme se terminait. Contrairement à la fête de Pâques dont la date dépend de la première nouvelle lune après le début du printemps, la fête de Noël est liée à une date fixe du calendrier, à savoir le 25 décembre. C'est pourquoi elle tombe toujours sur un autre jour de semaine; la constellation décrite au passage de l'année 1734 à l'année 1735 ne peut se reproduire que dans des années où le premier jour de Noël tombe sur un vendredi ou un samedi. L'enregistrement ci-présent a été également réalisé dans le cadre d'une exécution en six parties sous forme de concerts-entretiens lors de la fête du Nouvel An 1999/2000.

La tradition de l'Oratorio de Noël est des plus propices. La partition autographe ainsi que les voix originales confectionnées pour la première exécution en 1734/35, écrites en partie de la main de Bach et munies des connotations sur la dynamique et le phrasé ont été conservées. Il existe en outre encore des exemplaires du libretto imprimé. Les parties 1, 2 et 6 ont été exécutées deux fois aux jours concernés: au cours du service religieux du matin dans l'Église Nikolai et au cours des vêpres dans l'Église St. Thomas (ou inversement). Les parties 3, 4 et 5 n'ont été jouées que lors des services religieux du matin. À l'époque

de Bach, la succession de dimanches et de jours de fête analogue à celle de 1734/35 se reproduisit à trois reprises ce qui fut l'occasion pour Bach d'exécuter une nouvelle fois le morceau en entier, tout d'abord en 1739/40. Nous ne savons pas si Bach fit jouer l'Oratorio de Noël à ces dates sous forme de cycle ou autrement en parties isolées. Après la mort de Bach, le morceau ne fut exécuté pour la première fois à nouveau en entier qu'en 1857 à Berlin. Sa popularité grandit parallèlement aux besoins que ressentit la bourgeoisie allemande de placer la fête de Noël au centre du calendrier des fêtes annuelles.

Texte, musique et affect

À proprement dit, l'Oratorio de Noël est une musique sacrée. Les différentes cantates ou parties, comme les autres cantates de Bach, suivent donc les règles d'une musique de sermon. Ceci signifie que le texte et la musique se réfèrent à l'Évangile lu durant le service religieux et l'interprètent. L'interprétation inclut la participation émotionnelle, la compréhension de l'auditeur : on retrouve toujours dans l'Oratorio de Noël la succession de mouvements suivante : Évangile (lecture), Recitativo accompagnato (contemplation), Air (prière) et Choral (paroisse). Cependant l'homogénéité dramatique du cycle sembla avoir plus d'importance pour Bach que la référence à l'Écriture lue au cours des différents jours de fête. Ainsi la mise en relief de la teneur du message diverge dans ce morceau à deux endroits de la succession de la lecture. Il répartit l'Évangile du premier jour de fête (Luc 2, 1-14) sur les deux premiers jours de Noël (1; 3-7 ainsi que 8-14) et déplaça l'Évangile du deuxième jour de Noël (Luc 2, 15-20) sur le troisième. Ce jour-là, on célébrait la fête de l'Apôtre Jean et c'est pourquoi on lisait le prologue de l'Évangile selon saint Jean, un récit qui n'a de rapports que très indirectement avec l'événement de Noël et aurait donc dépassé le cadre de l'Oratorio. Dans la quatrième partie, la lecture (Luc 2, 21) et le texte de l'Évangile mis en musique correspon-

dent à nouveau l'un avec l'autre. La cinquième et la sixième partie de l'Oratorio de Noël se partagent enfin le texte de la lecture du jour de l'Épiphanie (Matthieu 2, 1-12). Même si cette répartition du texte qui devait être harmoniser avec la direction de la paroisse, semble très peu orthodoxe, elle suit une tradition que Heinrich Schütz, Thomas Schelle et d'autres déjà avant Bach avaient établi sous forme d'«Histoires de Noël» qui n'étaient pas conçues en cycles mais pourtant bien plus compactes.

Le librettiste préféré de Bach à cette époque, Christian Friedrich Henrici alias Picander, livra très probablement les textes de composition libre. Ce qui est étonnant et d'une richesse inépuisable chez Bach, c'est l'art de la parodie. Il ne se laisse pas guider par la morale d'un texte mais par son affect. «Dors, mon très-Cher et adonne-toi au repos, laisse-toi séduire par les pensées enflammées» susurre la volupté à l'oreille du jeune Prince de Saxe alias Hercules (BWV 213); «Dors, mon très-Cher, goûte le repos, afin qu'à ton réveil tu puisses pourvoir à la prospérité» s'exprime en prière l'âme devant la crèche de Jésus sur la même musique (BWV 248 n° 19 [cf. Tableau sur la page 211]).

Le procédé de parodie n'a jamais été reproché par ailleurs à l'Oratorio de Noël, au contraire des Messes citées plus haut BWV 233-236 dont la popularité commença à souffrir au début du XIX^e siècle alors que l'on redécouvrit la musique des différents mouvements dans les cantates sacrées. La Messe en si mineur qui se compose en grandes parties de mouvements parodiés, a échappé au verdict de musique de seconde main grâce à son caractère de monument. Le fait que l'on n'attira que peu d'importance aux cantates dites «profanes» et que l'on croyait que leur musique était à sa bonne place au sein de l'Oratorio de Noël, fut propice à l'Oratorio de Noël. Ceci nourrit depuis Philipp Spitta l'hypothèse non démontrable que Bach avait composé les musiques d'hommage pour la Saxe déjà dans l'objectif de leur réemploi dans l'Oratorio (cf. Vol. 139).

Les Chorals

Bach fit le choix des 16 chorals au total très ciblé si l'on prend en considération leur emplacement respectif dans ce morceau. À côté des mouvements à quatre voix, accompagnés *colla parte* (n° 5, 12, 17, 28, 33, 35, 46, 53 et 59), se trouvent d'autres formes comme le récitatif plus cantus firmus (n° 7, 38, 40) ainsi que le mouvement choral avec instruments obligés ou intégrés dans de plus grands mouvements orchestraux (n° 9, 23, 42 et 64). Presque tous les chorals se trouvent dans un contexte remarquablement bien adapté. Le choral n° 9 par ex. qui clôture la première partie répond à la fonction d'encadrement par rapport au chœur introductif de grande envergure dans lequel il préserve le caractère intime du texte tout en faisant jouer les trompettes en intermèdes marqués. Bach procède d'une manière semblable à la fin de la deuxième partie (n° 23) où il reprend le caractère pastoral de la sinfonie introductive, la célèbre «musique jouée par les bergers et les anges ensemble» (Albert Schweitzer).

Les parties 4 et 6 s'achèvent par des arrangements chorals dans lesquels Bach intègre le mouvement par accords dans un mouvement instrumental obligé. Dans la troisième partie où le procédé de parodie exige la répétition du chœur introductif, Bach se limite en général à des mouvements simples, accompagnés *colla parte*, ce qui signifie chez lui certes toujours une concentration sur la structure interne, l'emploi d'harmonies et la conduite des voix dans l'esprit de l'illustration donc. La cinquième partie également se tourne plutôt vers l'intérieur se servant du contraste théologique d'importance primordiale entre la richesse et la pauvreté, les mages et la crèche, l'éclat et les ténèbres, la salle princière et la chambre de cœur. Bach trouve le contraste le plus émouvant dans la sixième partie : de l'or, de l'encens et de la myrrhe sont déposés aux pieds de l'enfant dans le récitatif dépouillé alors que le chant choral «Je me tiens ici devant ta crèche» (n° 59) mise sur l'intériorisation et la référen-

ce personnelle de chaque auditeur par rapport à l'événement de Noël.

L'origine des différents strophes chorals est la suivante :

- | | |
|--------------|--|
| N° 5: | strophe 1 du cantique «Comment dois-je te recevoir» (Paul Gerhardt, 1653) |
| N° 7 et 28: | strophes 6 et 7 de «Loué sois-tu, Jésus-Christ» (Martin Luther, 1524) |
| N° 9: | strophe 13 de «Du haut des cieux, je descends» (Martin Luther, 1535) |
| N° 12: | strophe 9 de «Réjouis-toi, ô mon esprit faible» (Johann Rist, 1641) |
| N° 17: | strophe 8 de «Regardez, regardez, quel miracle» (Paul Gerhardt, 1667) |
| N° 23: | strophe 2 de «Nous te chantons, Emmanuel» (Paul Gerhardt, 1656) |
| N° 33: | strophe 15 de «De joie, mon cœur devra sauter» (Paul Gerhardt, 1653) |
| N° 35: | strophe 4 de «Laisse la crainte et les douleurs» (Christoph Runge, 1653) |
| N° 38 et 40: | strophe 1 de «Jésus, ma très chère vie» (Johann Rist, 1642) |
| N° 42: | strophe 15 de «Aide, Seigneur Jésus, à réussir» (Johann Rist, 1642) |
| N° 46: | strophe 5 de «À présent, chère âme, à présent, il est temps» (Georg Weisell, 1642) |
| N° 53: | strophe 9 de «Ô astres, ô airs légers» (Johann Franck, 1655) |
| N° 59: | strophe 1 de «Je me tiens ici devant Ta crèche» (Paul Gerhardt, 1656) |
| N° 64: | strophe 4 de «Chrétiens, vous les élus» (Georg Werner, 1648). |

Tonalités et instrumentation

Les trois premières parties jouées à des dates successives donnent une plus forte impression d'homogénéité que les parties 4 à 6. Cette impression résulte non seulement de la pratique d'exécution moderne qui préfère de loin la première moitié (Parties 1 à 3) de l'Oratorio de Noël à la deuxième (Parties 4 à 6). Cette impression apparaît avant tout du fait de l'instrumentation et de la succession des tonalités. Dans la partie 1 et la partie 3, Bach emploie son orchestre aux jeux de trompettes, de trombones, de flûtes et de hautbois d'amour accompagnant les cordes et le continuo; les deux parties sont encadrées de morceaux en ré majeur, les deux s'esquivent jusque dans les tonalités parallèles, resp. en dominante en mineur (mi mineur ou resp. fa dièse mineur). La partie 2 par contre dans la sous-dominante sol majeur et sur un plan de tonalité plus dépouillé (parallèle mineur mi, sous-dominante ut majeur) essaie de se rapprocher du caractère pastoral de l'histoire de l'annonciation; Bach pourvoit à chaque fois deux flûtes, deux haut-bois d'amour et deux hautbois da caccia.

La partie 4 commence et s'achève dans la tonalité proche de la tierce en fa majeur, semble-t-il pour pouvoir utiliser les cors du modèle de la parodie BWV 213 et reste à part cela dans les dominantes (ut majeur) et les parallèles mineur (ré). Les mouvements extrêmes de la partie 5 s'éludent vers la tonalité en la majeur, à nouveau proche de la tierce de fa majeur et la quinte de ré majeur dans laquelle les trompettes de la partie 6 finale pourront reprendre leur jeu. La partie 5 rapporte l'arrivée des Rois mages d'Orient sans aucun faste royal ou solennel, ceci est probablement à comprendre du fait de l'influence du modèle de la parodie. La page finale renonce aux flûtes, ce qui peut surprendre.

L'approfondissement de la foi

Pour de nombreuses personnes qui vivent dans la culture chrétienne, l'Oratorio de Noël de Bach fait aujourd'hui partie de la fête de Noël comme le sapin de Noël et les cadeaux de Noël ainsi que le retour aux valeurs de la famille. L'Oratorio de Noël est une ressource ancrée dans la tradition chrétienne qui est un point d'amarrage puissant dans un monde sécularisé mais constamment à la recherche du sens et de l'accomplissement. C'est pourquoi il est peut-être devenu l'œuvre la plus populaire de Bach.

Pour Johann Sebastian Bach personnellement, l'Oratorio de Noël aura eu aussi une importance existentielle. Quelques semaines avant le départ de nos réflexions, qui était le 45^{ème} anniversaire de Bach, en mars 1730, sa fille Christiana Benedicta qui venait de naître, meurt. À cette époque, la vie et la mort étaient très proches l'une de l'autre. Jusqu'en mars 1735, date du 50^{ème} anniversaire de Bach, trois mois après l'exécution de l'Oratorio de Noël, Bach eut trois autres enfants: Christiana Dorothea (18 mars 1731), Johann Christoph Friedrich (23 juin 1732) et Johann August Abraham (5 novembre 1733); en outre Anna Magdalena attendait la naissance de Johann Christian né le 7 septembre 1735. Deux des nouveaux-nés étaient déjà décédés (Christiana Dorothea et Abraham qui ne survécut que trois jours) ainsi que Regina Johanna née en 1728 (25 avril 1733). Comment la famille a-t-elle supporté de tels coups du destin? La coexistence des extrêmes entre la vie et la mort, la joie et le deuil? Comment est-ce que le père, soutien de la famille, pouvait-il remplir ses engagements dans ces conditions? Combien de passion devait-il lui rester pour pouvoir continuer à se consacrer à ses penchants pour la musique?

Dans ce contexte, la conception et la composition d'un morceau qui traite de la naissance du Seigneur, peut aussi contribuer à surmonter une crise de manière positive. L'Oratorio de

Noël est par conséquent l'expression d'un départ vers de nouveaux rivages. Ce fut une idée magistrale qui concentrait toutes les forces mais qui se révéla être un coup de maître. Et: l'offre de services sous la forme d'une musique d'hommage et qui fut soldée par un succès auprès de la Cour de Saxe, livra le matériel pour triompher définitivement sur la pensée matérielle dans la musique de Bach, pour se réconcilier avec le service, pour approfondir sa foi et pour se consacrer à une musique, expression d'un ordre cosmique. L'Art de la Fugue, la Messe en si mineur constitueront l'achèvement de ce chemin.

Sibylla Rubens

Études à Trossingen et à Francfort-sur-le-Main, entre autres chez Edith Mathis et Irvin Gage. Des concerts à Berlin, Francfort, Zurich, Würzburg, en Italie, en France, en Angleterre, en Pologne, en Scandinavie, au festival du Schleswig-Holstein et au festival européen de musique de Stuttgart. Collaboration avec Philippe Herreweghe, René Jacobs et Vladimir Ashkenazy. Des concerts et des enregistrements de CD avec Helmuth Rilling chez Hänssler Classic (Bach: «Cantates profanes», Schubert / Denisov: «Lazare»). Rôles d'opéras: Pamina au Staatsoper de Stuttgart, Marcelline.

Ingeborg Danz

Née à Witten an der Ruhr, elle étudia d'abord la musique scolaire à Detmold; après son diplôme, elle fit des études de chant auprès de Heiner Eckels et réussit l'examen final avec mention. Elle se perfectionna encore auprès d'autres professeurs, parmi lesquels Elisabeth Schwarzkopf. En 1987, Ingeborg Danz fut l'invitée de différentes scènes lyriques, mais le concert et le récit de lieder sont toutefois les deux axes principaux de sa carrière. Aussi donnetelle de nombreux concerts et entreprend-elle de longues tournées (États-Unis, Japon, Amérique du Sud, Russie et divers pays d'Europe). Une collaboration régulière l'unit à l'accompagnatrice Almut Eckels depuis 1984. Ingeborg Danz se produit régulièrement lors de l'Internationale Bachakademie de Stuttgart et de nombreux festivals comme le Festival européen de Musique de Stuttgart, le Festival de Ludwigsbourg, le Festival de Schwetzingen, la Semaine Bach d'Ansbach, le Festival Händel de Halle, l'Oregon Bach Festival, les Festivals de Tanglewood et de Salzbourg. Un vaste répertoire avec toutes les plus grandes œuvres dans le domaine des Oratorios et des Concertos ainsi que de nombreux lieder. De nombreuses productions radiophoniques, télévisées et sur disques (entre autres les Passions et les Cantates profanes de Bach sous la baguette d'Helmuth Rilling).

est né en 1966 à Dallas (Texas); il fit ses études de chant auprès d'Arden Hopkin, à la Texas Christian University et obtint en 1991 le diplôme de Bachelor of Music Education. Grâce à une bourse Fulbright, il poursuivit sa formation auprès d'Adalbert Kraus et de Daphne Evangelatos à la Musikhochschule de Munich où il obtint son diplôme. De 1992 à 1994, James Taylor fut membre de l'atelier lyrique de l'Opéra de Munich. Il participa à de nombreux concerts: Passions, «Oratorio de Noël», «Magnificat» et cantates de Bach, «Elias» de Mendelssohn, le «Psalmus Hungaricus» de Kodály et l'Orculus de Bialas. Il chanta beaucoup avec la Gächinger Kantorei dirigée par Helmuth Rilling. Depuis le printemps 1995, James Taylor chante à l'Opéra de Stuttgart. Il a enregistré, entre autres chefs, avec Philipp Herreweghe et Helmuth Rilling.

Marcus Ullmann

était membre du «Dresdner Kreuzchor», étudia auprès de Hartmut Zabel et de Margaret Trappe-Weil et suivit en outre les cours de la classe de chants de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin. Le ténor se produisit sur de nombreuses scènes d'opéras, donne des concerts et des récitals de chant dans presque tous les pays européens ainsi qu'aux U.S.A. et en Israël. Il travaille avec des chefs d'orchestre comme Sylvain Cambreling, Leopold Hager, Helmuth Rilling et Peter Schreier ainsi qu'avec des orchestres à Salzbourg et Washington et l'Orchestre d'État de Dresde, l'Orchestre «Gewandhaus» de Leipzig ainsi qu'avec les «Philharmonies de Munich. Ses projets particuliers sont le Concert d'ouverture du Festival Bach à Leipzig ainsi que la Présentation officielle Bach à l'EXPO 2000 de Hanovre. Dans le cadre de l'Édition Bachakademie, le ténor présente entre autres les Cantates profanes BWV 205, 207, 213, 214, le Magnificat BWV 243a ainsi que le Quod-libet BWV 524.

fit ses études à Freiburg auprès du Prof. Ingeborg Most et suivit des cours de la classe de chant de Berlin de Dietrich Fischer-Dieskau. Le Prof. Rudolf Piernay qui l'encadrait jusqu'aujourd'hui, lui transmit les impulsions essentielles de sa carrière. Depuis, il travaille dans les salles de concert d'Europe, du Japon et des U.S.A. en collaboration avec des chefs d'orchestre de rang, tels Marcus Creed, Heinz Holliger, Donald C. Runnicles, Bruno Weil, Frans Brüggen, Herbert Blomstedt, Philippe Herreweghe, Sir Neville Marriner, Michael Gielen ainsi que, en 2000, Kurt Masur, Helmuth Rilling, Peter Schreier et Eiji Oue.

Il est régulièrement invité à des festivals internationaux comme celui de Schleswig-Holstein et de Salzbourg et collabore au travail d'orchestres tels le «Concertgebouw Orchestra Amsterdam», les Philharmonies de Berlin, le «New York Philharmonic, l'Orchestre baroque de Freiburg et le Concerto de Cologne. Il donna des récitals entre autres à Berlin, Hambourg, Paris et Tokyo. En tant que chanteur d'opéra, il a chanté entre autres à Bâle, Lausanne, Madrid, Paris et en 1999 pour la première fois au «Staatsoper» de Munich sous la baguette de Zubin Mehta. En 1996, Hanno Müller-Brachmann fit ses débuts dans l'opéra de Telemann «Orpheus» sous la direction de René Jacobs au Staatsoper de Berlin «Unter den Linden» dont il fait partie de l'ensemble depuis 1998. Un point fort de la Saison 99/00 fut la première de l'Opéra d'Elliot Carter «What next» (Harry or Larry) à Berlin sous la baguette de Daniel Barenboim. Hanno Müller-Brachmann, basse-taille, fêta également ses débuts avec cet opéra au Chicago Symphony Hall et au Carnegie Hall de New York en février 2000.

a été fondée par Helmuth Rilling en 1953. Tout d'abord, ce chœur a travaillé toutes les œuvres a cappella disponibles en ce moment et aussi des œuvres oratoires de toutes les époques. Il a largement contribué à la redécouverte et la diffusion du répertoire pour chœurs de la période romantique, en particulier Brahms et Mendelssohn. Particulièrement remarquable est le rôle que ce chœur a joué lors du premier et jusqu'à ce jour seul enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach ainsi qu'à l'occasion de la première du «Requiem de la Réconciliation» à Stuttgart en 1995. De nombreux prix du disque et des critiques enthousiastes accompagnent les productions de ce chœur pour la radio et la télévision, ses enregistrements sur disques compacts et ses concerts dans de nombreux pays d'Europe, d'Asie, d'Amérique du Nord et du Sud. Le nom de ce chœur – ainsi nommé d'après le lieu où il fut créé, un village dans la «Schwäbische Alb» – est synonyme partout dans le monde de l'art choral de tout premier ordre. Aujourd'hui, la Gächinger Kantorei est un chœur composé d'une sélection de chanteuses et chanteurs vocalement formés qui sont choisis et réunis en fonction des exigences des œuvres au programme.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le «discours sonore» baroque leur est donc aussi familier que le son philharmonique du 19^{ème} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la «Schwäbische Alb», afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa «Gächinger Kantorei»; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des «Vêpres de Marie» de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: «Litany» de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du «Lazare» de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le «Requiem de la Réconciliation», une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et «Credo» de compositeur polonais Krzysztof Penderecki. Pour l'année Bach 2000, quatre compositeurs issus de quatre cultures différentes (Wolfgang Rihm, Sofia Gubaidulina, Osvaldo Golijov et Tan Dun) écrivent de nouvelles musiques de Passion selon les quatre Évangiles sur demande de Helmuth Rilling et de l'Académie Internationale Bach de Stuttgart. Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, dé-

couvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. «Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres,» est son credo. Pour cette raison, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le «Goethe-Institut de la musique». Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre.

C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutschen Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la «Passion selon St. Matthieu» de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300ième anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le «Grand Prix du Disque».

Jusqu'au 28 juillet 2000, le 250ème anniversaire de la mort de

Bach, l'ÉDITION BACHAKADEMIE, le premier enregistrement des œuvres intégrales de la musique de Johann Sebastian Bach sera publié sur 172 CD sur la base de cet enregistrement qui fait époque et qui est réalisé sous la direction artistique de Helmuth Rilling auprès de la Maison d'édition Hänssler Classic.

Andreas Bomba

Superando el materialismo El Oratorio de Navidad de Bach

Se ha hecho costumbre festejar en grande los cumpleaños redondos y recapitular en tales ocasiones el pasado, el presente y el futuro del homenajeado. Supongamos que Johann Sebastian Bach hubiese hecho lo mismo. Por ejemplo, el 21 de marzo de 1730, al cumplir los 45 años de edad. En su vida privada había experimentado algunos avatares. La muerte prematura de sus padres. La muerte prematura de su primera mujer. La muerte prematura de varios hijos suyos. Pero entre los que festejaban su onomástico en la Escuela de Santo Tomás en aquella ocasión estaba Anna Magdalena, quien ayudaba a su marido a copiar composiciones nuevas y antiguas; estaban los hijos en quienes Bach abrigaba sus mayores esperanzas: Wilhelm Friedemann, un pianista muy talentoso de sólo veinte años, y Carl Philipp Emanuel, de dieciséis, con el cual Bach componía música de vez en cuando por placer pedagógico. El cantor de Santo Tomás había corrido mundo dentro de sus posibilidades con el ánimo de conocer los sitios más interesantes para un músico alemán de aquel entonces: Lüneburg, Lübeck, Hamburgo, Berlín, Dresde. El futuro próximo obligaría a la familia a trasladarse una vez más, pues el inmueble de la Escuela de Santo Tomás estaba a punto de experimentar una reforma total.

La vida profesional de Bach, hombre terco en ocasiones, también había sufrido altibajos. Empezando de organista en la provinciana Arnstadt, había ascendido hasta ponerse al servicio de la noble Mühlhausen. Allí se empeñó en componer y presentar cantatas, un arte patriarcal que florecía por última vez. Al fracasar en sus intentos, quizás porque el Ayuntamiento se negó a brindarle el sustento económico necesario a tal efecto, las cortes de Weimar y Cöthen le ofrecieron la oportunidad de desar-

rollar primero su talento instrumental. Fue menester mucho talento negociador para que Bach pudiese reanudar la composición de cantatas. El mes que tuvo que pasar encarcelado en Weimar como represalia por sus intenciones de abandonar esa ciudad reafirmó su decisión de trasladarse a Cöthen poco después (1717). Su paso de Cöthen a Leipzig fue motivado por el trauma que le produjo la muerte de su esposa Maria Barbara durante su ausencia, por el súbito desinterés del Príncipe de Cöthen hacia las artes y por el deseo de Bach de ofrecer a sus hijos mejores oportunidades de progreso como estudiantes de la Universidad de Leipzig.

La “regulirte Kirchen-Music”

El cargo que pasó a ocupar bajo el complicado título de “Director Chori musices Lipsiensis und Cantor zu St. Thomae”, cuyo deber implícito de enseñar latín no tardó mucho en evitar, le brindó asimismo la oportunidad de reanudar por fin el proyecto emprendido en Mühlhausen y Weimar: “la música regular”. Desde los inicios de su carrera, Bach venía persiguiendo un plan ambicioso que consistía en componer música para todos los servicios divinos de todos los domingos y fiestas religiosas de varios años litúrgicos diferentes, incluyendo un ciclo especialmente elaborado de cantatas corales. Por lo que se sabe hoy en día, el año anterior a ese cumpleaños había concluido su cuarto ciclo de cantatas. ¿Qué le quedaba por hacer? El 21 de marzo de 1730, al cumplir cuarenta y cinco, Bach se vio presa de lo que hoy llamaríamos una “crisis de los 40”.

En efecto: medio año después de su onomástico, Bach confió sus tribulaciones a Georg Erdmann, su amigo de juventud que vivía en el remoto Danzig y con el cual se había trasladado pasado años atrás de Ohrdruf a Lüneburg en busca de mejor suerte. Leipzig, le escribía Bach, era una ciudad cara, sus ingresos no eran todo lo buenos que se esperaba y, lo peor de todo, “las autoridades son incomprensibles y poco afectas a la música”: la

vida “es un fastidio casi permanente, soy blanco de las envidias y del acoso”. ¿No conocería su amigo otra “convenable station”? Esta carta tuvo como precedente una queja del Ayuntamiento, según el cual el Cantor “no se había comportado como era debido”, pues “había salido de viaje sin solicitar la licencia de rigor” y “no impartía las clases de canto estipuladas en el contrato”. Uno de los miembros del Consejo propuso “recortarle la paga” y otro hasta lo tildó de “incoregible”. Bach, por su parte, respondió con su famosa petición del 23 de agosto de 1730 en la que formulaba los requisitos necesarios para desarrollar una labor productiva en materia de música de iglesia.

Nuevas perspectivas

Es posiblemente en esas circunstancias que Bach opta por buscar nuevos ámbitos de actividad como compositor. Su atención se dirige en primer término al “Schottischen Collegium musicum”, un conjunto de estudiantes y músicos profesionales fundado por Georg Philipp Telemann en la Iglesia Nueva y cuya dirección había asumido ya en abril de 1729. Para ser más preciso, Bach había trabajado intensamente para obtenerla después de que Georg Balthasar Schott, el organista de la Iglesia Nueva pasara a ocupar el mismo puesto en la ciudad de Gotha y Bach persuadiera a Carl Gotthelf Gerlach, sucesor de éste y alumno suyo, de que renunciara a dirigir el citado Collegium musicum (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 61). Para esta formación musical que se presentaba casi siempre en el Café Zimmermann o en el local al aire libre del mismo establecimiento, Bach compuso conciertos con instrumentos solistas y suites (v. vol. 127-132, 138) recurriendo a menudo a música que había compuesto en Weimar y Cöthen.

Pocos meses antes, en noviembre de 1728, había fallecido el Príncipe Leopold von Anhalt-Köthen, el antiguo patrono de Bach. Éste mantuvo contacto con la pequeña ciudad-corte de-

pués de abandonarla, conservó su título y fue encargado por lo tanto de componer la pieza fúnebre (que lamentablemente se ha perdido): “Llorad, niños, llorad ante el mundo entero” BWV 244a, a partir de la música compuesta por él en 1727 para la Pasión según San Mateo BWV 244 (vol. 74). La magnitud extraordinaria de esta composición refleja quizás la sensación que embargaba a Bach de que la audición de esa música fúnebre, consumada el 24 y el 25 de marzo de 1729 marcaba también el final de una fase de su vida, sus años de afanoso componer obras para órgano y música figurativa. Para consuelo suyo, la pérdida de su título de “Maestro de Capilla de la Corte de Anhalt-Cöthen” debida a la muerte del príncipe, fue compensada con un nuevo nombramiento. Otro mecenas, el duque Christian von Sachsen-Weissenfels (para quien Bach había compuesto su primera cantata profana, “Lo que me place es sólo la alegre caza” BWV 208, [vol. 65]), lo designó Maestro de Capilla de su diminuto Estado.

Retornemos a Leipzig. Bach recurrió a sus éxitos pasados en el campo de la música para instrumentos de teclado preparando para la imprenta la colección completa de las seis partitas BWV 825 – 830 (vol. 115), que publicaría en 1731 bajo el título de “Ejercicio para clave” numerado incluso con el Opus 1. ¡Un paso inusitado para un compositor que durante 25 años no estimó necesario organizar sus obras para disfrute de la posteridad! Es probable que en ese mismo año de 1730 Bach añadiera una fuga a la audaz Fantasía cromática en re menor BWV 903 (vol. 105 y 108), como lo indica al menos la partitura manuscrita. Al componer tendía cada vez más a buscar soluciones “difíciles e intrincadas”, según sus propias palabras, hecho que críticos como Adolph Scheibe le reprocharían años más tarde, en 1737.

Nuevos proyectos

Bach, como es natural, seguía prestando simultáneamente sus servicios de Cantor en las iglesias principales de Leipzig, aunque no sin objeciones, como ya lo hemos visto. En ese mismo ámbito de composición, Bach se dedicó a desarrollar proyectos aislados y fuera de lo ordinario en lugar de escribir una cantata por semana, pues para ello podría recurrir a su propio repertorio. Uno de tales proyectos consistió en consagrarse más concretamente a la liturgia, a saber, a las secciones de la “Misa” de corte romano que continuaban formando parte de los servicios divinos luteranos tras la Reforma: sobre todo el *Kirie* y la *Gloria*. Ambas secciones se podían ejecutar en Leipzig con figuraciones musicales. Bach envió en 1733 una de esas misas consistente en *Kirie* y *Gloria* a la corte de Dresde. En una carta adjunta, solicitaba al Príncipe Elector y Rey de Polonia que le otorgase el título de Compositor de la Corte. No cabe duda que Bach aspiraba a mejorar su posición en Leipzig ya vez dueño de ese título. Eso le permitiría al mismo tiempo impulsar la carrera virtual por las cortes que había emprendido en Weimar y continuado en Cöthen y en Dresde hasta coronarla en Potsdam.

Desde luego que al elegir un contenido “ecuménico” para su composición, Bach rendía pleitesía a la católica Corte de Dresde. El título le fue conferido en 1736. Con posterioridad creó otras composiciones del género misa para los servicios divinos (BWV 233 a 236, vol. 71 y 72) y en la postrimerías de su vida retomó la misa obsequiada a Dresde para elaborar a partir de ese germen una *Missa tota*, la musicalización del Ordinarium completo de la misa tradicional romana: la Misa en si menor BWV 232 (vol. 70). Es probable que esta obra no se interpretase jamás, lo que le confiere aspectos atemporales y es un ejemplo de un nuevo tipo de música vocal: una síntesis muy bachiana, que asume aquí un cariz universal, de técnicas y estilos antiguos (stilo antico) y moldes expresivos modernos como el concierto y el aria.

Otras composiciones más, posteriores a 1730, fueron creadas en ocasiones particulares. En primer término, las obras de homenaje a miembros de la familia real dresdense, entre ellas los *Dramme per musica* “Custodíemos, protejamos” BWV 213 por el cumpleaños del Príncipe Elector Friedrich Christian von Sachsen el 5 de septiembre de 1733 (Vol. 67) y “¡Sonad timbales! ¡Resonad trompetas!” BWV 214 por el cumpleaños de la Reina y Princesa Electora María Josepha el 8 de diciembre del mismo año (vol. 68). No sería errado suponer que estas piezas y otras reflejaban los afanes de Bach por obtener el codiciado título de compositor de la corte.

El proyecto de los oratorios

Listas ya las obras consagradas a las Pasiones (al menos hasta 1724 y 1727), los ciclos litúrgicos de cantatas (hasta 1729 más o menos) y la Misa de 1733, a Bach se le ocurrió realizar un proyecto más de nuevo cuño en el marco de sus obligaciones profesionales. Para la fiesta principal del año litúrgico tenía la intención de componer “oratorios”, unas composiciones que transportaran a la esfera espiritual el molde formal del *Dramma per musica* con ciertas modificaciones, con protagonistas, meditación y vínculo con la comunidad religiosa. Ya al componer sus pasiones según los evangelistas San Juan y San Mateo, Bach optó por un recurso entonces nada común de tomar literalmente el texto del Evangelio correspondiente y no musicalizar unos versos consagrados a la Pasión como lo hicieron Georg Friedrich Händel o Reinhard Keiser. El proyecto de los oratorios tuvo su inicio a finales de 1734 y comienzos de 1735 con el Oratorio de Navidad BWV 248, abarcando además un Oratorio dedicado a la Pascua de Resurrección (BWV 249) y otro a la Fiesta de la Ascensión (BWV 11; ambos en el vol. 77).

Lo que distingue a las tres obras es la reutilización (“Parodia”)

de música que Bach había compuesto con otros fines. Para el Oratorio de Navidad recurrió ante todo a los citados *Dramme per musica* BWV 213 y 214, de los que recogió diez movimientos en total más un movimiento tomado de la Pasión según San Lucas BWV 247 (la partitura se ha extraviado) y del *Dramma per musica* “Alaba tu suerte, bendita Sajonia” BWV 215 (vol. 68), compuesta por el aniversario de la elección del Rey August III el 5 de octubre de 1734 (de esta pieza tomaría más adelante el “Hossana” de la Misa en si menor), así como de una obra que los estudiosos bachianos titulan “BWV 248a” pese a desconocerse su libreto, su aspecto general, el motivo y la historia de su composición.

El Oratorio de Navidad

A diferencia del Oratorio de Pascua y de Ascensión, el Oratorio de Navidad constituye un ciclo de varias partes muy imbricadas por su contenido y por su música. Es posible que Bach recordase unas músicas parecidas, organizadas en ciclos vespertinos, que ofrecía su maestro Dietrich Buxtehude en la Iglesia de Santa María, en Lübeck. Bach, que buscaba un nuevo desafío, pudo haber tenido la idea concreta al percatarse de la acumulación de domingos y feriados en torno a las fiestas navideñas: los tres días de Navidad usuales en ese entonces (del 25 al 27 de diciembre), el Año Nuevo, el domingo adyacente y la Fiesta de la Epifanía que ponía término a las Navidades propiamente dichas. A diferencia de la Pascua cuya fecha depende de la primera luna nueva en primavera, la fiesta de Navidad estaba ligada a un día fijo del calendario, el 25 de diciembre. Por eso cae siempre en otros días de la semana; la constelación ya descrita en el cambio de año 1734-1735 puede presentarse, pues, sólo en los años en los que el primer día de la Navidad cae en viernes o sábado. (La presente grabación se llevó a cabo en el marco de una audición en seis partes dedicada al cambio de año 1999-2000.)

La forma en que ha llegado a nuestros tiempos este Oratorio de Navidad no podía ser más propicia. Se conservan la partitura autógrafa así como los originales elaborados para la primera audición de 1734-1735, las voces que Bach escribió personalmente en algunos casos, con sus indicaciones dinámicas y de fraseo. Existen además ejemplares del libreto impreso. Las partes 1, 2 y 6 se interpretaron dos veces los días correspondientes: en los servicios matutinos en la Iglesia de San Nicolás y en los vespertinos en la de Santo Tomás (o viceversa). Las partes 3, 4 y 5 se ofrecieron sólo en los servicios matutinos de cada iglesia. La sucesión de domingos y feriados de 1734-1735 se repitió tres veces más en vida de Bach, la primera en 1739-1740. Se desconoce si en esos años posteriores Bach volvió a presentar su oratorio en forma de ciclo o en partes separadas de otra manera. Muerto Bach, la ob-

ra no volvió a escucharse completa hasta 1857, esta vez en Berlín. Su popularidad fue creciendo a medida que la burguesía llevaba la fiesta de Navidad al primer plano del calendario de fiestas anuales.

Letra, música y emoción

El Oratorio de Navidad de Bach es música de iglesia propiamente dicha. Como en todas las cantatas de Bach, cada una de sus partes se ciñe a las reglas de la música consagrada a los sermones. O sea que la letra y la música son una referencia y una exégesis del Evangelio leído en los servicios divinos. Tal exégesis incluye la intervención emocional, la interpretación por el oyente. El Oratorio de Navidad de Bach se basa en la misma sucesión de movimientos. Evangelio (lectura), Recitativo acompañado (reflexión) Aria (oración) y coral (comunidad). La homogeneidad dramática del ciclo le pareció a Bach más importante aún que la referencia al mensaje correspondiente a cada fiesta religiosa. Por eso, al ponderar el contenido de esta pieza, se aparta en dos pasajes de la sucesión de las lecturas. Bach distribuyó el Evangelio del primer día feriado (San Lucas 2, 1-14) entre los dos primeros días navideños (1; 3-7 y 8-14) y relegó el Evangelio del segundo día de Navidad (San Lucas 2, 15-20) al tercero. Ese día se conmemoraba la fiesta de Juan Apóstol y por ello se daba lectura al Evangelio de San Juan, una historia que poco tiene que ver directamente con los sucesos de Navidad, por lo que hubiera excedido el ámbito del Oratorio. En la cuarta parte coinciden la lectura y la musicalización de los evangelios (San Lucas 2, 21). Las partes quinta y sexta comparten por último el sermón de la Epifanía (San Mateo 2, 1-12). Por heterodoxa que parezca esta organización del libreto que se había de coordinar con la dirección de la comunidad religiosa, ésta no hacía más que acatar una tradición que fundaron Heinrich Schütz, Thomas Schelle y otros predecesores de Bach con unas “Historias de Navidad” mucho más compactas

por cierto y no organizadas en ciclos.

Los textos libres salieron probablemente de la pluma de Christian Friedrich Henrici, alias Picander, el poeta que Bach prefería en ese entonces. El arte de la parodia asombra en Bach por su abundancia infinita. Ésta se desprende no sólo de la moraleja del texto sino además de la emoción que alberga. “Duerme, amado mío, entrégate al descanso, déjate llevar por tu imaginación en llamas” susurra la Lujuria al oído del joven príncipe de Sajonia, alias Hércules (BWV 213); “¿Duerme mi querido, disfruta el descanso, y despierta luego, para bien de todos!” ora el alma ante el pesebre de Jesús acompañada por la misma música (BWV 248 N° 19 [v. tabla en la página 21]).

Dicho sea de paso, la técnica de la parodia jamás fue un argumento para criticar el Oratorio de Navidad, a diferencia de las citadas Misas BWV 233-236, cuya popularidad empezó a decaer a comienzos del siglo XIX cuando oyentes y críticos redescubrieron la música de los diferentes movimientos en las cantatas religiosas. En el caso de la Misa en si menor, que también consta en su mayor parte de movimientos parodiados, la monumentalidad de la obra impidió catalogarla de música de segunda mano. El Oratorio de Navidad se salvó de esos reproches durante largo tiempo porque aún no se tomaba muy en serio las cantatas “profanas” de Bach y se creía que la música de estas últimas llegaba a su plenitud sólo en el citado oratorio. Esto dio pábulos a una hipótesis de Philipp Spitta, cuya comprobación es imposible, de que Bach escribió su música de alabanza a la corte sajona teniendo ya en mente su futura aplicación al Oratorio. (ver al respecto el vol. 139).

Los corales

Bach eligió sus 16 corales de forma muy selectiva con vistas al destino de cada uno de ellos. Aparte de los movimientos a cuatro voces de acompañamiento *colla parte* (Nº 5, 12, 17, 28, 33, 35, 46, 53 y 59) figuran otras modalidades como el Recitativo plus Cantus firmus (Nº 7, 38, 40) así como movimientos de coral con instrumentos *obligato* o incluidos en movimientos de orquesta más amplios (Nº 9, 23, 42 y 64). Casi todos los corales aparecen en un contexto muy singular. El coral Nº 9 que pone fin a la primera parte, por ejemplo, ejerce bien su función de marco del monumental coro inicial en el que, si bien se conserva el carácter íntimo del texto, las trompetas intercalan sonoros intermezzos. De modo similar procede Bach al final de la segunda parte (Nº 23), en el que retoma el carácter pastoril de la sinfonía inicial, la famosa «música conjunta de ángeles y pastores» (Albert Schweitzer).

Las partes 4 y 6 culminan en unos arreglos de coral en los que Bach inserta el movimiento a base de acordes en un movimiento instrumental *obligato*. En la tercera parte, donde el procedimiento paródico demanda la repetición del coro inicial, Bach se limita a escribir movimientos sencillos de acompañamiento *colla parte*, lo que le exige a su vez concentración permanente en la estructura interior para aprovechar el armazón armónico y la línea vocal con fines exegéticos. También la quinta parte con su vivo contraste teológico entre riqueza y pobreza, reyes magos y establo, esplendor y tinieblas, pomposos salones y humildes refugios, está volcada más bien hacia el interior. El contraste más conmovedor es el que Bach nos presenta en la sexta parte: el oro, incienso y mirra se colocan a los pies del recién nacido en forma de simple recitativo, mientras que el canto de coral “Aquí estoy yo junto a tu cuna” (Nº 59) se dirige enteramente a la interiorización y la relación personal de cada uno de los oyentes con el acontecer de la Navidad.

El origen de las diferentes estrofas de coral es el siguiente:

- | | |
|-------------|--|
| Nº 5: | estrofa 1 de "Cómo te recibiré"
(Paul Gerhardt, 1653) |
| Nº 7 y 28: | estrofas 6 y 7 de "Alabado seas, Jesucristo"
(Martín Lutero, 1524) |
| Nº 9: | estrofa 13 de "Del alto cielo vengo" (Martín
Lutero, 1535) |
| Nº 12: | estrofa 9 de "Ánimate, débil espíritu mío" (Jo-
hann Rist, 1641) |
| Nº 17: | estrofa 8 de "Contemplad este milagro" (Paul
Gerhardt, 1667) |
| Nº 23: | estrofa 2 de "A ti te cantamos, Emanuel" (Paul
Gerhardt, 1656) |
| Nº 33: | estrofa 15 de "Mi corazón saltará de gozo"
(Paul Gerhardt, 1653) |
| Nº 35: | estrofa 4 de "Dejad el dolor y la angustia"
(Christoph Runge, 1653) |
| Nº 38 y 40: | estrofa 1 de "Jesús, mi vida bienamada" (Jo-
hann Rist, 1642) |
| Nº 42: | estrofa 15 de "Ayúda, Jesús, que todo salga bi-
en" (Johann Rist, 1642) |
| Nº 46: | estrofa 5 de "Alma querida, la hora ha llegado"
(Georg Weisell, 1642) |
| Nº 53: | estrofa 9 de "Estrellas, aire vacío" (Johann
Franck, 1655) |
| Nº 59: | estrofa 1 de "Aquí estoy yo junto a tu cuna"
(Paul Gerhardt, 1656) |
| Nº 64: | estrofa 4 de "Cristianos, elegidos"
(Georg Werner, 1648). |

Tonalidades y instrumentación

Las tres primeras partes, que se tocaban en días consecutivos, parecen más homogéneas en lo formal que las partes 4 a 6. Esta impresión se debe no sólo a la práctica interpretativa moderna que se adapta mucho mejor a la primera mitad (1 a 3) del Oratorio de Navidad que a la segunda (partes 4 a 6). Esa impresión resulta sobre todo de la instrumentación y la sucesión de tonalidades. En las partes 1 y 3, Bach incluye en su orquesta festiva trompetas, tímbrals, flautas y oboes (d'amore) frente a las cuerdas y el bajo continuo; ambas partes están enmarcadas por piezas en Re mayor, ambas se apartan hasta tonalidades paralelas o dominantes (mi menor o fa sostenido menor). La parte segunda en la subdominante Sol mayor y en plano sencillo de tonalidades (paralelas menores de mi, subdominante de Do) busca en cambio la proximidad del carácter pastoril de la Anunciación; Bach incluye dos flautas, oboes d'amore y oboes da caccia.

La cuarta parte empieza y termina en la tonalidad de Fa mayor, emparentada por el intervalo de tercera, y lo hace por lo visto para poder aplicar los cornos de la partitura parodiada BWV 213, permaneciendo por lo demás en la dominante (Do) y en la paralela menor (re). Los movimientos primero y último de la parte quinta se desvían hacia La mayor, pasan luego por afinidad a Fa mayor y a la quinta de Re mayor, lo que permite volver a introducir las trompetas de la parte sexta y final. La parte quinta anuncia sin pompa alguna la llegada de los Reyes Magos bajo el influjo posiblemente de la partitura parodiada. La parte final prescinde sorpresivamente de las flautas.

Profundizando la fe: el oro, incienso y mirra se colocan a los pies del recién nacido en forma de simple recitativo, mientras que el cántico de la *Aquí está el Oratorio de la Navidad* (1898) de los dominicos pareciera integrarlo de la misma manera, reduciendo por su vez el rol de los santos y dándose más importancia a los acontecimientos de la vida del *Oratorio de Navidad* es un ancla de tradición cristiana en un mundo laico que busca afianzar el sentido y la realización de la vida de los diferentes estratos de coral es el siguiente:

- [illegible]

todas las fuerzas del compositor y resultó un gran acierto. Y, además, sus útiles servicios a la corte sajona con composiciones de homenaje suministraron el material que ayudaría a Bach a superar definitivamente el materialismo de su música, reconciliarse con sus obligaciones laborales, profundizar en la fe y volcar su atención hacia una música reflejo del ordenamiento cósmico. El Arte de la Fuga y la Misa en si menor representan el final de ese camino.

Sibylla Rubens

Estudios en Trossingen y Francfort del Meno. Cursos magistrales con Edith Mathis e Irvin Gage, entre otros. Presentaciones en conciertos en Berlín, Francfort, Würzburg, Zürich, en Italia, Francia, Inglaterra, Polonia, Escandinavia, en el Festival de la Música de Schleswig-Holstein y en el Festival Europeo de la Música de Stuttgart. Presentaciones conjuntas con Philippe Herreweghe, René Jacobs y Vladimir Ashkenazy. Conciertos y grabaciones de CD con Helmuth Rilling en händsler classic (Cantatas seculares de Bach, "Lázaro" de Schubert/Denisow). Papeles operísticos: Pamina en el Teatro de la Ópera de Stuttgart, Marzelline.

Ingeborg Danz

Nacida en Witten an der Ruhr, estudió primeramente música en Detmold. Tras obtener el diploma, concluyó con distinción sus estudios de Canto con Heiner Eckels. Estudios complementarios, entre otros, con Elisabeth Schwarzkopf. Todavía siendo estudiante, obtuvo numerosos premios y becas. En 1987 fue intérprete invitada en diversos teatros de ópera. Pero su fuerte es el concierto y los recitales de canciones. Numerosos conciertos y amplísimas giras (EEUU, Japón, Suramérica, Rusia y varios países europeos). Des-

de 1984 colabora permanentemente con la acompañante de canciones Almut Eckels. Frecuentes apariciones en público en la Internationale Bachakademie Stuttgart y en numerosos festivales internacionales (Festival de Música Europea de Stuttgart, Festival de Ludwigsburg y de Schweitzingen, Semana de Bach en Ansbach, Festival de Händel en Halle, Festival de Bach en Oregon, Tanglewood Festival y Festival de Salzburgo). Un vasto repertorio con las más grandes obras concertísticas y de género del oratorio y así como numerosos Lieder. Numerosas producciones radiofónicas, televisivas y de discos (entre otras las pasiones y cantatas profanas de Bach bajo la batuta de Helmuth Rilling).

James Taylor

Nacido el año 1966 en Dallas, Texas. Formación de canto con Arden Hopkin en la Texas Christian University; conclusión de los estudios de Bachelor of Music Education en 1991. Gracias a la beca Fulbright, concedida en 1991, visitó la Hochschule für Musik München (Escuela Superior de Música de Múnich) con Adalbert Kraus y Daphne Evangelatos; concluye estos estudios con el diploma de la clase de maestros. De 1992 a 1994 es miembro del "Opernstudio" de la Ópera del estado de Baviera (Bayerische Staatsoper). Ha actuado en numerosos conciertos con las "Pasiones", el "Oratorio de Navidad", el "Magnificat" y las cantatas de Bach, el "Elias" de Mendelssohn, el "Balmus hungaricus" de Kodály y el "Oraculum" de Bialas entre otras obras. Ha intervenido en numerosas publicaciones con la Gächinger Kantorei bajo la dirección de Helmuth Rilling. Desde la primavera de 1995 ha cooperado con la Ópera de Stuttgart. Ha producido discos compactos bajo la dirección de Philippe Herreweghe y Helmuth Rilling.

Marcus Ullmann

fue integrante del Coro de la Santa Cruz, de Dresde, fue alumno de Hartmut Zabel y Margaret Trappe-Weil y frecuentó la clase de canto de Dietrich Fischer-Dieskau en Berlín. El tenor se presenta en numerosos teatros de la ópera, ofrece recitales y veladas en casi todos los países europeos, así como en EE.UU. e Israel. Colabora con directores de orquesta como Sylvain Cambreling, Leopold Hager, Helmuth Rilling y Peter Schreier y también con las orquestas de Salzburgo y Washington y con la Staatskapelle Dresden, la Orquesta Gewandhaus de Leipzig y la Filarmónica de Múnich. Entre sus proyectos especiales está el concierto inaugural del Festival Bach de Leipzig y la Presentación Oficial Bach en la EXPO 2000 de Hannover. En el marco de la EDITION BACHAKADEMIE el tenor interviene entre otros en las cantatas profanas BWV 205, 207, 213, 214, en el Magnificat BWV 243a así como en el Quodlibet BWV 524.

Hanno Müller-Brachmann

estudió en Friburgo bajo la guía de la Prof. Ingeborg Most y asistió a las clases de canto que impartía en Berlín de Dietrich Fischer-Dieskau. Debe muchos consejos e inspiración al Prof. Rudolf Pienary, quien lo asesora hasta el día de hoy. Colabora actualmente en las salas de concierto de Europa, Japón y EE.UU. con directores de orquesta como Marcus Creed, Heinz Holliger, Donald C. Runnicles, Bruno Weil, Frans Brüggen, Herbert Blomstedt, Philippe Herreweghe, Sir Neville Marriner, Michael Gielen y, en este año 2000, con Kurt Masur, Helmuth Rilling, Peter Schreier y Eiji Oue.

Es invitado regular a festivales internacionales como los de Schleswig-Holstein y Salzburgo y trabaja con formaciones musicales como la Concertgebouw Orchestra de Amsterdam, la Filarmónica de Berlín, la Filarmónica de Nueva York, la Orquesta Barroca de

Friburgo y el Concerto de Colonia. Ha ofrecido recitales de lieder en Berlín, Hamburgo, París und Tokio y otras ciudades. Como cantante de ópera ha realizado giras por Basilea, Lausana, Madrid, París y, por primera vez en 1999, con la Ópera Estatal de Múnich bajo la batuta de Zubin Mehta. En 1996 debutó Hanno Müller-Brachmann en "Orfeo" de Telemann bajo la dirección de René Jacobs en la Ópera estatal de Berlín "Unter den Linden" a cuyo elenco pertenece desde 1998. Uno de los puntos culminantes de la temporada 1999/2000 fue el estreno de la ópera "What next" (Harry or Larry) de Elliot Carter en Berlín bajo la batuta de Daniel Barenboim, obra con la cual el baritono-bajo debutó también en el Chicago Symphony Hall y en el Carnegie Hall de Nueva York en febrero de 2000.

Gächinger Kantorei Stuttgart

Agrupación formada en 1953 por Helmuth Rilling, que inicialmente se dedicó a interpretar toda la literatura a-cappella disponible en ese entonces y, luego, crecientemente, también obras oratorias de todas las épocas. Es decisiva su aportación al redescubrimiento y establecimiento del repertorio para coro del período romántico, concretamente de Brahms y Mendelssohn. Desempeña un papel sobresaliente en la primera, y hasta hoy única, interpretación completa de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, y también en el estreno del "Rèquiem de la reconciliación" en 1995, en Stuttgart. Las producciones de este coro para CD, la radio y la televisión, así como los conciertos presentados en muchos países de Europa, Asia, Norteamérica y Sudamérica le han merecido diversos premios y magníficos comentarios de los críticos. El nombre del coro que describe el lugar de su fundación: un pueblo situado en la "Schwäbische Alb" se ha convertido entre tanto en sinónimo de sobresaliente arte coral. En la actualidad integran la Gächinger Kantorei, como coro selectivo, cantantes profesionales. La composición varía según los requisitos impuestos por las obras incluidas en el programa.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentalistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados cate-dráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a in-terpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan in-strumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos hi-stóricos de ejecución. Por eso, la "sonoridad" del Barroco les es tan co-nocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros com-positores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo lla-mado Gächingen, en la "Schwäbische Alb", para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción mu-sical despertaba el interés de Rilling y su "Gächinger Kantorei". Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado an-te el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las "Marienvesper" de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asi-mismo numerosas obras encargadas: "Litany" de Arvo Pärt, la ter-minación del fragmento de "Lázaro" de Franz Schubert encomen-dada a Edison Denissow así como en 1995, el "Réquiem de la re-conciliación", una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 "Credo" de compositor Krzysztof Penderecki. A petición de Helmuth Rilling y la Internationale Bachakademie Stuttgart cuatro compositores procedentes de otros tantos ámbitos

culturales (Wolfgang Rihm, Sofia Gubaidulina, Osvaldo Golijov y Tan Dun) escribirán con motivo del Año Bach 2000 nuevas obras consagradas a las Pasión según los cuatro evangelios.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesíástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su direc-ción, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mis-mos como para el público. Su convicción es la siguiente: "Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y con-vivir en una atmósfera apacible". Por eso, a menudo, la 'Internationale Bachakademie Stuttgart' fundada por Rilling en 1981 es de-nominada como el "Instituto Goethe de la Música". Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Hel-muth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la Repú-blica Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Ber-lín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la "Bundesverdienstkreuz". En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magníficas inter-pretaciones de la "Pasión según San Mateo" de Bach dirigió la Isra-el Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, las orque-

stras de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmónica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300º aniversario del nata-licio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas re-ligiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del "Grand Prix du Disque".

El 28 de julio de 2000, al cumplirse el 250 aniversario de la mu-erte de Bach, hännsler Classic terminará de publicar la EDITION BACHAKADEMIE, primera grabación de las obras completas de Jo-hann Sebastian Bach en 172 CDs basada en esta serie de graba-ciones que harán época realizadas bajo la dirección artística de Helmuth Rilling.



Helmuth Rilling

Gächinger Kantorei Stuttgart

Soprano

Sabine Claußnitzer
Maike Etzold
Beate Heitzmann
Katja Heun
Christina Landshamer
Anna Lehmann
Birgit Leppin
Christiane Opfermann
Martina Rilling
Uta Scheirle
Alexandra Winter

Alto

Tanja Bauer
Ivonne Fuchs
Constanze Hirsch
Miranda Schielein
Elisabeth Schmitz
Constanze Schumacher
Sandra Stahlheber

Tenore

Michael Berner
Michael Bootz
Christoph Hassler
Robert Heimann
Andreas Poland
Richard Rost
Hermann Schatz
Corby Welch
Martin Wanner

Basso

Martin Daab
Ansgar Eimann
Guido Heidloff
Bernhard Kempter
Felix Mayer
Stefan Müller-Ruppert
Hartmut Opfermann
Christoph Wagner

Bach-Collegium Stuttgart

Tromba

Hannes Läubin
Eberhard Kübler
Bernhard Läubin

Timpani

Norbert Schmitt-Lauxmann

Flauto

Jean-Claude Gérard
Sibylle Keller-Sanwald

Oboe/Oboe d'amore/ Oboe da caccia

Ingo Goritzki
Hedda Rothweiler
Yeon Hee Kwak
Barbara Manzato

Violino I

Wolf-Dieter Streicher
Thomas Gehring
Odile Biard
Rahel Rilling
Antje Lindemann
Ulrike Langehein

Violino II

Martina Bartsch
Gotelind Himmler
Gunhild Bertheau
Tilbert Weigel
Julia Greve

Viola

Michael Hanko
Carolin Kriegbaum
Isolde Jonas
Sara Rilling

Violoncello

Zoltan Paulich
Thomas Bruder
Matthias Wagner

Fagotto

Günther Pfitzenmaier

Contrabbasso

Harro Bertz
Albert Michael Locher

Organo

Boris Kleiner

