



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[1] KANTATEN BWV 65-67

Sie werden aus Saba alle kommen / Erfreut euch, ihr Herzen / Halt im Gedächtnis Jesum Christ

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 65, 67), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 66)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 65-67), Wolfram Wehnert (BWV 66)

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart, Germany

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

BWV 65: September 1978/Februar 1979

BWV 66: 1972/Februar, März 1981 (Sätze 1, 4, 5)

BWV 67: September 1978

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

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers**Traduction française:** Sylvie Roy**Traducción al español:** Julian Aguirre Muñoz de Morales, Raúl Neumann, Juan La Moglie

© 1972/78/79/81 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

**KANTATEN · CANTATAS · CANTATES****Sie werden aus Saba alle kommen** *BWV 65 (1603)***They shall from out Sheba all be coming • Ils viendront tous de Saba • Todos de Saba vendrán**

Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso •

Johannes Ritzkowsky, Friedhelm Pütz - Corno • Hartmut Strebel, Barbara Schlenker - Flauto dolce • Dietmar Keller, Hedda Rothweiler - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Erfreut euch, ihr Herzen *BWV 66 (2957)***Rejoice, all ye spirits • Que les cœurs se réjouissent • Alegraos, corazones**

Gabriele Schreckenbach - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher (No. 1), Wolfgang Schöne - basso • Wolfgang Basch - Tromba • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Jakoba Muckel-Hanke - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo • Martha Schuster - Cembalo

Halt im Gedächtnis Jesum Christ *BWV 67 (1444)***Hold in remembrance Jesus Christ • Conservez la mémoire de Jésus-Christ • Guardad en la memoria a Jesucristo**

Arleen Augér - soprano • Tsuyako Mitsui (No. 1), Ann Murray - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Hans Wolf - Tromba • Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo • Elisabeth Maranca - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 65 „Sie werden aus Saba alle kommen“

No. 1	Coro:	Sie werden aus Saba alle kommen	1	3:42
		<i>Corno I+II, Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Choral:	Die Kön'ge aus Saba kamen dar	2	0:42
		<i>Corno I+II, Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Recitativo (B):	Was dort Jesaias vorhergesehen	3	2:03
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (B):	Gold aus Ophir ist zu schlecht	4	3:02
		<i>Oboe da caccia I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Recitativo (T):	Verschmähe nicht, du meiner Seele Licht	5	1:35
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Aria (T):	Nimm mich dir zu eigen hin	6	3:40
		<i>Corno I+II, Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 7	Choral:	Ei nun, mein Gott, so fall ich dir	7	1:19
		<i>Corno I+II, Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 65				16:03

BWV 66 „Erfreut euch, ihr Herzen“

No. 1	Coro:	Erfreut euch, ihr Herzen	8	9:49
		<i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (B):	Es bricht das Grab und damit unsre Not	9	0:40
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (B):	Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen	10	7:22
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo à 2 (T, A):	Bei Jesu Leben freudig sein	11	4:33
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (Duetto A,T):	Ich fürchte zwar nicht des Grabes Finsternissen	12	6:46
		<i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Choral:	Alleluja! Alleluja! Alleluja!	13	0:47
		<i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 66				29:57

BWV 67 „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“

No. 1	Coro:	Halt im Gedächtnis Jesum Christ	14	3:24
		<i>Tromba, Flauto, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (T):	Mein Jesus ist erstanden	15	2:35
		<i>Flauto, Oboe d'amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (A):	Mein Jesu, heißest du des Todes Gift	16	0:34
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Choral:	Erschienen ist der herrlich Tag	17	0:41
		<i>Tromba, Flauto, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Recitativo (A):	Doch scheint fast	18	1:00
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 6	Aria (B + Coro):	Friede sei mit euch!	19	5:38
		<i>Flauto, Oboe d'amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7	Choral:	Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	20	0:52
		<i>Tromba, Flauto, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 67				14:44

Total Time BWV 65, 66, 67 60:52

1. Coro

Sie werden aus Saba alle kommen, Gold und Weihrauch bringen, und des Herren Lob verkündigen.

2. Choral

Die Kön'ge aus Saba kamen dar,
Gold, Weihrauch, Myrrhen brachten sie dar,
Alleluja, alleluja!

3. Recitativo

Was dort Jesaias vorhergesehen,
Das ist zu Bethlehem geschehn.
Hier stellen sich die Weisen
Bei Jesu Krippen ein
Und wollen ihn als ihren König preisen.
Gold, Weihrauch, Myrrhen sind
Die köstlichen Geschenke,
Womit sie dieses Jesuskind
Zu Bethlehem im Stall beehren.
Mein Jesu, wenn ich itzt an meine Pflicht gedenke,
Muß ich mich auch zu deiner Krippen kehren
Und gleichfalls dankbar sein:
Denn dieser Tag ist mir ein Tag der Freuden,
Da du, o Lebensfürst,
Das Licht der Heiden
Und ihr Erlöser wirst.
Was aber bring ich wohl, du Himmelskönig?

1. Chorus

They shall from out Sheba all be coming, gold and incense bringing, and the Lord's great praise then tell abroad.

2. Chorale

The kings from out Sheba came then forth,
Gold, incense, myrrh did they then bring forth.
Alleluja!

3. Recitativo

What there Isaiah did once foretell,
That is in Bethlehem fulfilled.
Here gather round the wise men
At Jesus' manger now,
And seek him as their very king to honor.
Gold, incense, and myrrh are
The rare and costly presents
With which they this the Jesus-child
In Bethlehem's poor stall do honor.
My Jesus, if I now my duty well consider,
Must I myself before thy manger venture
And likewise show my thanks:
For this one day I deem a day of gladness,
When thou, o prince of life,
The light of nations
And their Redeemer art.
But what could I bring thee, thou King of heaven?

1

1. Chœur

Il viendront tous de Saba, apportant de l'or et de l'encens et proclamant des louanges pour le Seigneur.

2

2. Choral

Les rois de Saba sont venus,
Ils ont apporté de l'or, de l'encens et la myrrhe,
Alléluia!

3

3. Récitatif

Ce que le prophète Isaïe avait prédit
S'est réalisé à Bethléem:
Les Mages arrivent là
Devant la crèche de l'enfant Jésus
Pour l'adorer comme leur roi.
L'or, l'encens et la myrrhe sont
Les précieux présents
Avec lesquels ils honorent cet enfant Jésus
À Bethléem dans l'étable.
Mon Jésus, quand je pense en ce jour à mon devoir,
Ne dois-je pas aussi me rendre à ta crèche
Et te rendre mes grâces:
Car ce jour est pour moi un jour de joie,
Puisque toi, ô Prince de vie,
Tu deviens la lumière des païens
Et leur Rédempteur.
Mais que t'apporterai-je, roi du ciel?

1. Coro

Todos de Saba vendrán. Traerán oro e incienso y alabarán al Señor.

2. Coral

¡Los reyes de Saba aquí vinieron,
Oro, incienso y mirra trajeron,
Aleluja!

3. Recitativo

Lo que Isaías profetizó
En Belén ha sucedido.
Aquí llegan los Sabios
Al pesebre de Jesús
Y como a su rey enaltecerlo quieren.
Oro, incienso y mirra son
Los preciosos presentes
Con los que al Niño Jesús honran
En el establo de Belén.
Jesús mío, si ahora en mi deber pienso,
A tu pesebre me he de dirigir
Dando gracias también,
Pues éste un día de alegría es para mí,
Ya que Tú, príncipe de la vida,
En luz de los paganos
Y Salvador suyo te conviertes.
¿Mas qué te traigo yo, Rey Celestial?

Ist dir mein Herze nicht zuwenig,
So nimm es gnädig an,
Weil ich nichts Edlers bringen kann.

4. Aria

Gold aus Ophir ist zu schlecht,
Weg, nur weg mit eitlen Gaben,
Die ihr aus der Erde brecht!
Jesus will das Herze haben.
Schenke dies, o Christenschar,
Jesu zu dem neuen Jahr!

5. Recitativo

Verschmähe nicht,
Du, meiner Seele Licht,
Mein Herz, das ich in Demut zu dir bringe;
Es schließt ja solche Dinge
In sich zugleich mit ein,
Die deines Geistes Früchte sein.
Des Glaubens Gold, der Weihrauch des Gebets,
Die Myrrhen der Geduld sind meine Gaben,
Die sollst du, Jesu, für und für
Zum Eigentum und zum Geschenke haben.
Gib aber dich auch selber mir,
So machst du mich zum Reichsten auf der Erden;
Denn, hab ich dich, so muß
Des größten Reichthums Überfluß
Mir dermaleinst im Himmel werden.

If thou my heart deem not too little,
Accept it with thy grace,
No nobler gift could I bring thee.

4. Aria

Gold from Ophir is too slight,
Off, be off with empty off rings,
Which ye from the earth have torn!
Jesus seeks the heart to own now,
Offer this, O Christian throng,
Jesus thank for the new year!

5. Recitativo

Disdain then not,
Thou light unto my soul,
My heart, which I now humbly to thee offer;
It doth indeed such objects
Within it now contain
Which of thy Spirit are the fruits.
The gold of faith, the frankincense of pray'r,
The myrrh of patience, these now are my off rings.
Which thou shalt, Jesus, evermore,
Have as thy property and as my presents.
But give thyself as well to me,
And thou shalt make me earth's most wealthy mortal.
For, having thee, I must
The most abundant store of wealth
Ond day above in heav'n inherit.

4

Si mon cœur n'est pas trop peu,
Daigne l'accepter
Parce que je ne puis t'apporter rien de plus noble.

4. Air

L'or d'Ophir est trop léger,
Que faire de dons vaniteux
Que vous pourriez tirés du sol!
Jésus veut avoir le cœur.
Offrez-le-lui, ô légion des chrétiens,
Au seuil de cette nouvelle année!

5

5. Récitatif

Ne dédaigne pas
Toi qui es la lumière de mon âme,
Ce cœur que je t'apporte en tout humilité.
Il referme en soi
Tant de choses
Qui sont le fruit de ton esprit.
L'or de la foi, l'encens de la prière,
Les myrrhes de la patience sont mes présents,
C'est ce que toi, Jésus, constamment,
Tu auras en bien propre et en don.
Mais si tu te donnes à moi en échange,
Tu feras de moi le plus riche de ce monde;
Car si tu es mon bien,
La plus grande richesse me reviendra
Un jour en surabondance au ciel.

Si mi corazón no es poco,
Tómalo, por tu Gracia,
Ya que nada noble traerte puedo.

4. Aria

El oro de Ofir nada es,
¡Fuera, fuera con los vanos dones
Que de la tierra obtendéis!
Jesús el corazón desea.
Dádselo, pues, cristianos,
A Jesús en el nuevo año.

5. Recitativo

No desdenes Tú,
Luz de mi alma,
Mi corazón, que humilde te traigo;
Pues encierra él tales cosas
Juntamente unas con otras
Que fruto de tu Espíritu son.
El oro de la fe, de la oración el incienso,
La mirra de la paciencia mis presentes son,
Ellos por siempre
Tuyos han de ser.
Pero date Tú a mí, para ser yo el más rico
De cuantos la tierra habitan,
Pues si yo te tengo,
La gran riqueza un día
En el cielo gozar podrá.

6. Aria

Nimm mich dir zu eigen hin,
Nimm mein Herze zum Geschenke.
Alles, alles, was ich bin,
Was ich rede, tu und denke,
Soll, mein Heiland, nur allein
Dir zum Dienst gewidmet sein.

7. Choral

Ei nun, mein Gott, so fall ich dir
Getrost in deine Hände.
Nimm mich und mach es so mit mir
Bis an mein letztes Ende,
Wie du wohl weißt, daß meinem Geist
Dadurch sein Nutz entstehe,
Und deine Ehr je mehr und mehr
Sich in ihr selbst erhöhe.

BWV 66

1. Coro

Erfreut euch, ihr Herzen,
Entweichet, ihr Schmerzen,
Es lebet der Heiland und herrschet in euch.
Ihr könnet verjagen
Das Trauren, das Fürchten, das ängstliche Zagen,
Der Heiland erquicket sein geistliches Reich.

6. Aria

Take me for thine own now hence,
Take my heart as my true present,
All, yes, all that now I am,
All I utter, do and ponder,
Shall, my Saviour, be alone
To thy service offered now.

7. Chorale

Ah now, my God, I fall here thus
Consoled into thy bosom.
Take me and deal thou thus with me
Until my final moment,
As thou well canst, that for my soul
Thereby, its good be fostered
And thy true honor more and more
Be in my soul exalted.

1. Chorus

Rejoice all ye spirits,
Depart, all ye sorrows,
Alive is your Savior and ruling in you.
Ye can now dispel all
That grieving, that fearing, that faint-hearted
anguish,
Our Savior restoreth his rule o'er the soul.

6

6. Air

Prends-moi comme ton bien,
Reçois mon cœur comme présent.
Que tout, tout ce que je suis,
Ce que je dis, fais et pense,
Ne soit consacré qu'à toi seul,
Mon Sauveur, à ton service.

7

7. Choral

Et maintenant, mon Dieu, je me jette
Sans crainte dans tes mains.
Prends-moi et dispose de moi
Jusqu'à ma dernière heure,
Comme tu le sais bien, que mon esprit
En sois ainsi utile
Et que ta gloire s'élève de plus en plus
En mon âme.

8

1. Chœur

Réjouissez-vous, ô cœurs,
Échappez-vous, ô douleurs,
Le Sauveur vit et règne en vous!
Vous pouvez chasser
La tristesse, la crainte, l'anxiété et l'irrésolution,
Le Sauveur reconforte son royaume spirituel.

6. Aria

Tómame y hazme tuyo,
Toma el presente de mi corazón.
Todo, todo lo que soy,
Cuanto hablo, hago y pienso;
Servirte a Ti, mi Salvador,
Ha de ser su misión.

7. Coral

Y ahora, Dios mío, a Tus manos
Consolado me encomiendo.
Tómame y haz de mí
Hasta el final de mis días
Cómo Tú bien dispongas, que a mi espíritu
De ello provecho le venga,
Que Tu honor más y más
En sí mismo se encumbre.

1. Coro

Alegraos corazones,
huid, dolores,
el Salvador vive y reina en vosotros.
Podéis expulsar
la aflicción, el miedo, el angustioso temor,
el Redentor restaura su reino espiritual.

2. Recitativo

Es bricht das Grab und damit unsre Not,
Der Mund verkündigt Gottes Taten;
Der Heiland lebt, so ist in Not und Tod
Den Gläubigen vollkommen wohl geraten.

3. Aria

Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen
Vor sein Erbarmen und ewige Treu.

Jesus erscheint, uns Friede zu geben,
Jesus berufet uns, mit ihm zu leben.
Täglich wird seine Barmherzigkeit neu.

4. Recitativo à 2

Hoffnung
Bei Jesu Leben freudig sein
Ist unsrer Brust ein heller Sonnenschein.
Mit Trost erfüllt auf seinen Heiland schauen
Und in sich selbst ein Himmelreich erbauen,
Ist wahrer Christen Eigentum.
Doch! weil ich hier ein himmlisch Labsal habe,
So sucht mein Geist hier seine Lust und Ruh,
Mein Heiland ruft mir kräftig zu:
„Mein Grab und Sterben bringt euch Leben,
Mein Auferstehn ist euer Trost.“
Mein Mund will zwar ein Opfer geben,
Mein Heiland! doch wie klein,
Wie wenig, wie so gar geringe
Wird es vor dir, o großer Sieger, sein,
Wenn ich vor dich ein Sieg- und Danklied bringe?

2. Recitative

The grave is broken and therewith our woe,
My mouth doth publish God's own labors;
Our Savior lives, and thus in woe and death
For faithful folk is all made perfect.

3. Aria

Raise to the Highest a song of thanksgiving
For his dear mercy and lasting good faith.

Jesus appeareth with peace to endow us,
Jesus now summons us in life to join him,
Daily is his gracious mercy made new.

4. Recitative à 2

Hope
In Jesus' life to live with joy
Is to our breast a brilliant ray of sun.
With comfort filled to look upon their Savior,
And in themselves to build a heav'nly kingdom
Of all true Christians is the wealth.
But since I here possess a heav'nly rapture,
My soul doth seek here its true joy and rest;
My Savior clearly calls to me:
"My grave and dying bring you living,
My rising is your true hope."
My mouth indeed would bring an offering,
My Savior, though so small,
Though meager, though so very little,
It will to thee, O mighty victor, come,
When I bring thee a song of thanks and triumph?

9**2. Récitatif**

La tombe se brise et rompt ainsi notre misère,
La bouche proclame les œuvres de Dieu,
Le Sauveur vit, ainsi dans le dénuement et la mort
Les croyants sont entièrement à leur aise.

10**3. Air**

Faites retentir un chant de grâce au Très-Haut
Pour sa miséricorde et sa fidélité éternelle.

Jésus est apparu pour nous apporter la paix,
Jésus nous exhorte à vivre avec lui,
Il renouvelle chaque jour sa charité.

11**4. Récitatif à 2**

Espérance
Vivre auprès de Jésus dans la joie
Est un rayon de soleil lumineux en nos cœurs.
Réconforté, prendre pour modèle son Sauveur
Et s'édifier en soi-même un royaume céleste,
C'est là le bien véritable des chrétiens.
Mais comme j'ai ici une divine délectation,
Mon esprit y cherche son plaisir et son repos,
Mon Sauveur me rappelle avec fermeté:
"Ma tombe et ma mort vous apportent la vie,
Ma résurrection est votre réconfort."
Ma bouche veut, certes, faire un sacrifice,
Mais, mon Sauveur, qu'il sera minime,
Qu'il sera piètre, voire infime
À ton regard, ô grand vainqueur,
Quand je chanterai pour toi un chant de triomphe et de
grâce?

2. Recitativo

Rómpese la tumba y con ella nuestra aflicción,
la boca proclama las obras de Dios;
el Salvador vive, así en necesidad y muerte
a los creyentes les irá bien.

3. Aria

Dejad resonar al Altísimo un cántico de gracias
por su compasión y eterna lealtad.

Jesús aparece, para darnos paz,
Jesús nos llama, para vivir con Él,
diariamente se renueva su misericordia.

4. Recitativo à 2

Esperanza
Regocijarse en la vida de Jesús
es un claro rayo de sol en nuestro pecho.
Contemplar a su Redentor con esperanza
y construir dentro de sí un reino celestial,
es propio del verdadero cristiano.
Pero como aquí tengo un solaz celestial,
mi espíritu busca aquí su goce y reposo;
mi Salvador me dice con fuerza:
„Mi sepulcro y muerte os traen vida,
mi resurrección es vuestro consuelo“.
Mi boca quiere verdaderamente dar una ofrenda,
qué poca, qué insignificante
será ante ti, oh gran triunfador,
cuando te traiga un cántico de victoria y gratitud.

Hoffnung und Furcht

Mein Auge sieht den Heiland auferweckt,
Kein

nicht
Es hält ihn der Tod in Banden
noch

Hoffnung

Wie, darf noch Furcht in einer Brust entstehn?

Furcht

Läßt wohl das Grab die Toten aus?

Hoffnung

Wenn Gott in einem Grabe lieget,
So halten Grab und Tod ihn nicht.

Furcht

Ach Gott! der du den Tod besieget,
Dir weicht des Grabes Stein, das Siegel bricht,
Ich glaube, aber hilf mir Schwachen?
Du kannst mich stärker machen.
Besiege mich und meinen Zweifelmuth,
Der Gott, der Wunder tut,
Hat meinen Geist durch Trostes Kraft gestärket,
Daß er den auferstandnen Jesum merket.

Hope and fear

Mine eye hath seen the Savior raised from sleep.
No

not
Him holdeth that death in bondage.
yet

Hope

What? Can yet fear in anybreast arise?

Fear

Can then the grave give up the dead?

Hope

If God within a grave be lying,
The grave and death constrain him not.

Fear

Ah God! Thou who o'er death art victor,
For thee the tombstone yields, the seal doth break,
I trust thee, but support my weakness,
Thou canst my faith make stronger;
Subdue me and my weak and doubting heart;
The God of wondrous works
Hath this my soul with comfort's might so
strengthened,
That it the resurrected Jesus knoweth.

Espérance et Crainte

Mon regard ne voit le Sauveur ressuscité.
Nul

le tient
La mort encore dans ses liens.
ne le tient plus

Espérance

Comment la crainte pourrait-elle encore naître dans
une âme?

Crainte

Est-ce que la tombe laisse sortir les morts?

Espérance

Si c'est Dieu qui gît dans le caveau,
Ni la tombe ni la mort ne l'y retiennent.

Crainte

Ah, mon Dieu, toi qui as vaincu la mort,
La pierre du tombeau s'écarte, le sceau se rompt,
Je crois, mais aide-moi, moi qui suis faible,
Tu peux me rendre plus fort,
Triomphe de moi et de mes doutes!
Le Dieu qui fait des miracles
A tant fortifié mon esprit par la force de sa consolation
Qu'il aperçoit Jésus ressuscité.

Esperanza y Temor

¡Mi mirada ve al Salvador resucitado.
¡Ninguna

no
La muerte lo retiene en sus lazos!
aún

Esperanza

¿Cómo, puede aún nacer temor en algún pecho?

Temor

¿Acaso deja el sepulcro salir a los muertos?

Esperanza

Quando Dios yace en un sepulcro,
no lo retienen ni tumba ni muerte.

Temor

¡Ay Dios! Tú que venciste a la muerte,
ante Ti se aparta la lápida, el sello se rompe,
yo creo, pero ayúdame en mi debilidad,
Tú puedes fortalecerme;
¡Vénceme y también a mi incertidumbre!
El Dios, que hace milagros,
ha fortalecido mi espíritu por la fuerza de la esperanza,
para que perciba a Jesús resucitado.

5. Aria (Duetto)

Furcht und Hoffnung
 Ich fürchte zwar des Grabes Finsternissen
 nicht

Und klagete, nun
 hoffete, mein Heil sei entrissen.
 nicht

beide
 Nun ist mein Herze voller Trost,
 Und wenn sich auch ein Feind erbost,
 Will ich in Gott zu siegen wissen.

6. Choral

Alleluja! Alleluja! Alleluja!
 Des solln wir alle froh sein,
 Christus will unser Trost sein,
 Kyrie eleis!

BWV 67

1. Coro

*Hold im Gedächtnis Jesum Christ, der auferstanden ist
 von den Toten.*

5. Aria

Fear and Hope
 I feared in truth the grave and all its darkness,
 no whit

And made complaint now
 kept my hope my rescue was stolen.
 not

both
 Now is my heart made full of hope,
 And though a foe should show his wrath,
 I'll find in God victorious triumph.

6. Chorale

Alleluia! Alleluia! Alleluia!
 For this we all shall be glad,
 Christ shall be our true comfort.
 Kyrie eleis!

1. Chorus

*Hold in remembrance Jesus Christ, who is arisen from
 death's bondage.*

12

5. Air

Crainte et Espérance
 Je craignais certes les ténèbres du tombeau
 Je ne craignais pas

je me lamentais soit à présent
 Et j'espérais que mon Sauveur ne soit pas enlevé.

les deux
 Mon cœur est maintenant rempli de réconfort,
 Et même si un ennemi s'en irrite,
 Je saurai vaincre en Dieu.

13

6. Choral

Alléluia! Alléluia! Alléluia!
 Réjouissons-nous tous,
 Christ veut être notre consolation,
 Kyrie eleison!

14

1. Chœur

*Conservez la mémoire de Jésus-Christ qui est resuscité
 des morts.*

5. Dúo

Temor y Esperanza
 temía en verdad a las tinieblas del sepulcro
 Yo no temía

yo confié en que mi Salvador fuera arrebatado.
 no fuera

Ambos
 Ahora mi corazón está lleno de esperanza
 y aunque un enemigo se irrite,
 sabré vencer en Dios.

6. Coral

¡Aleluya! ¡Aleluya! ¡Aleluya!
 De esto debemos alegrarnos todos:
 Cristo será nuestro consuelo.
 ¡Kyrie eleis!

1. Coro

*Guardad en la memoria a Jesucristo, que ha
 resucitado de entre los muertos.*

2. Aria

Mein Jesus ist erstanden!
Allein, was schreckt mich noch?
Mein Glaube kennt des Heilands Sieg,
Doch fühlt mein Herze Streit und Krieg,
Mein Heil, erscheine doch!

3. Recitativo

Mein Jesu, heißest du des Todes Gift
Und eine Pestilenz der Hölle,
Ach, daß mich noch Gefahr und Schrecken trifft?
Du legtest selbst auf unsre Zungen
Ein Loblied, welches wir gesungen:

4. Choral

Erschienen ist der herrlich Tag,
Dran sich niemand gnug freuen mag:
Christ, unser Herr, heut triumphiert,
All sein Feind er gefangen führt.
Alleluja!

5. Recitativo

Doch scheint fast,
Daß mich der Feinde Rest,
Den ich zu groß und allzu schrecklich finde,
Nicht ruhig bleiben läßt.
Doch, wenn du mir den Sieg erworben hast,
So streite selbst mit mir, mit deinem Kinde:
Ja, ja, wir spüren schon im Glauben,

2. Aria

My Jesus is arisen,
But still, why fear I yet?
My faith the Savior's triumph sees,
But still my heart feels strife and war,
Appear, my Savior, now!

3. Recitativo

My Jesus, thou art called the bane to death,
And unto hell a plague and torment;
Ah, am I still by dread and terror struck?
Thou set upon our very tongues then
The song of praise we have been singing:

4. Chorale

Appeared is now the glorious day
When no one hath his fill of joy:
Christ, he our Lord, today triumphs,
Who all his foes hath captive led.
Alleluia!

5. Recitativo

It seems as though
The remnant of my foe,
Whom I too strong and frightful still consider,
Will leave me not in peace.
But if for me the vict'ry thou hast won,
Contend thyself with me, with thine own child now:
Yes, yes, we feel in faith already

15**2. Air**

Mon Seigneur Jésus est ressuscité.
Mais qu'est-ce qui m'effraie encore?
Ma foi connaît la victoire du Sauveur,
Pourtant mon cœur ressent la discorde et la guerre,
Mon Sauveur, apparais donc!

16**3. Récitatif**

Mon Seigneur Jésus, on t'appelle le poison de la mort
Et la peste de l'enfer:
Ah, si le danger et la frayeur me touchent
Tu as posé toi-même sur nos langues
Un cantique de louanges que nous chantons:

17**4. Choral**

Il est arrivé, le jour merveilleux,
Auquel nul ne se réjouira assez:
Christ, notre Seigneur, triomphe aujourd'hui,
Il a mené tous ses ennemis en captivité.
Alléluia!

18**5. Récitatif**

Pourtant il semble presque
Que le reste de mes ennemis
Que je trouve trop nombreux et fort effrayants,
Ne me laisse pas en paix.
Pourtant, puisque tu as remporté la victoire pour moi,
Combats toi-même avec moi, avec ton enfant.
Oui, oui nous ressentons déjà dans notre foi

2. Aria

Mi Jesús ha resucitado,
¿Qué puedo entonces temer?
Mi fe la victoria del Salvador conozco
Mas mi corazón en combate y guerra se halla,
¡Salvador mío, ven pues!

3. Recitativo

Jesús mío, Tú que has sido llamado veneno de la muerte
Y del infierno pestilencia:
¡Ay, que ni peligro ni temor me sobrevengan!
Tú mismo en nuestros labios pones
La canción de alabanza que te entonamos:

4. Coral

Llegado es el portentoso día,
Del que nadie en justa medida alegrarse puede:
Cristo, Nuestro Señor, hoy triunfa,
A todos sus enemigos capturados conduce.
¡Aleluja!

5. Recitativo

Y sin embargo pareceme
Que el resto de los enemigos
- Demasiado grande y espantoso -
Tregua no concede.
Mas si Tú la victoria para mí has obtenido
Lucha Tú mismo junto a mí, con Tu hijo.
Sí, sí, ya en la fe sentimos

Daß du, o Friedefürst,
Dein Wort und Werk an uns erfüllen wirst.

6. Aria

Baß

Friede sei mit euch!

Sopran, Alt, Tenor
Wohl uns! Jesus hilft uns kämpfen
Und die Wut der Feinde dämpfen,
Hölle, Satan, weich!

Baß

Friede sei mit euch!

Sopran, Alt, Tenor
Jesus holet uns zum Frieden
Und erquicket in uns Müden
Geist und Leib zugleich.

Baß

Friede sei mit euch!

Sopran, Alt, Tenor
O Herr, hilf und laß gelingen,
Durch den Tod hindurchzudringen
In dein Ehrenreich!

Baß

Friede sei mit euch!

That thou, o Prince of peace,
Thy word and work in us shalt yet fulfill.

6. Aria

bass

Peace be unto you!

Soprano, alto, tenor
O joy! Jesus helps us battle
And the foes' great rage to dampen,
Hell and Satan, yield!

bass

Peace be unto you!

Soprano, alto, tenor
Jesus summons us to peace now
And restores in us so weary
Soul and flesh alike.

bass

Peace be unto you!

Soprano, alto, tenor
O Lord, help as we endeavor
E'en through death to press our journey
To thy glorious realm!

bass

Peace be unto you!

19

Que toi, ô prince de paix,
Tu accompliras en nous ta parole et ton œuvre.

6. Air

basse

La paix soit avec vous!

Soprano, alto, ténor
Quel beau sort! Jésus nous aide au combat
Et à apaiser la colère des ennemis,
Reculez, enfer, Satan!

basse

La paix soit avec vous!

Soprano, alto, ténor
Jésus nous mène à la paix
Et revigore en nous qui sommes las
L'esprit et en même temps le corps.

basse

La paix soit avec vous!

Soprano, alto, ténor
Ô Seigneur, aide-nous pour que nous réussissions
À traverser la mort
Et à pénétrer dans ton royaume glorieux!

basse

La paix soit avec vous!

Cómo Tú, oh, de la Paz Príncipe,
Tu Palabra y misión en nosotros cumplir quieres.

6. Aria

bajo

¡La paz sea con vosotros!

soprano, alto, tenor
¡Bienaventurados de nosotros!
Pues que Jesús a luchar nos ayuda,
Y a soportar la ira del enemigo,
¡Infiernos, Satán, retroceded!

bajo

¡La paz sea con vosotros!

soprano, alto, tenor
Jesús, llévanos a la paz
Y alivianos a los fatigados
Cuerpo y alma juntos.

bajo

¡La paz sea con vosotros!

soprano, alto, tenor
¡Oh Señor, ayuda y haz
Que, pasando por la muerte,
A Tu Gloria accedamos.

bajo

¡La paz sea con vosotros!

7. Choral

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
Wahr' Mensch und wahrer Gott,
Ein starker Nothelfer du bist
Im Leben und im Tod:
Drum wir allein
Im Namen dein
Zu deinem Vater schreien.

7. Corale

Thou Prince of peace, Lord Jesus Christ,
True man and very God,
A helper strong in need thou art
In life as well as death:
So we alone
For thy name's sake
Are to thy Father crying.

20

7. Choral

Toi qui es le Prince de la paix, Seigneur Jésus-Christ,
Homme véritable et Dieu véritable,
Tu es un puissant secours
Dans la vie et la mort:
C'est pourquoy, nous seuls,
En ton nom,
Nous crions vers ton Père.

7. Coral

Tú, Príncipe de la Paz, Señor Jesucristo,
Verdadero Hombre y Dios verdadero,
Un fuerte auxiliador en la necesidad eres
Tanto en la vida como en la muerte:
Por eso nosotros
En Tu nombre
A Tu Padre clamamos.

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

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

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

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

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

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

Sie werden aus Saba alle kommen BWV 65

Entstehung: zum 6. Januar 1724

Bestimmung: Epiphaniastag

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Jesaja 60, 6. Satz 2: Strophe 4 des Liedes „Ein Kind geboren zu Bethlehem“ (1545, nach dem Hymnus „Puer natus in Bethlehem“). Satz 7 (textiert überliedert): vermutlich Strophe 10 des Liedes „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ von Paul Gerhardt (1647).

Gesamtausgaben: BG 16: 135 – NBA I/5: 3

Diese Kantate gehört zum Korpus jener Stücke, die Bach während seines ersten Weihnachtsfestes in Leipzig musizierte. Zwischen dem 25. Dezember 1723 und dem 6. Januar 1724 erklangen fünf neukomponierte Kantaten, dazu das Sanctus BWV 238 und das Magnificat Es-Dur mit den weihnachtlichen Einlegesätzen BWV 243a. Bachs Dienstpflichten zufolge wurden die Stücke zum Teil mehrfach aufgeführt, im morgendlichen Amt sowie in der mittäglichen Vesper im Wechsel in der Thomas- und der Nikolaikirche. Nimmt man die in Weimar entstandene Kantate „Christen ätzt diesen Tag“ (BWV 63) hinzu, die am ersten Weihnachtstag in beiden Kirchen, dazu im Universitätsgottesdienst in der Pauliner Kirche musiziert wurde, ergibt sich ein noch imposanteres Bild.

Jenseits dieses allein quantitativ beeindruckenden Pensums bietet die vorliegende Kantate erneut Einblick in Bachs unermeßliche Phantasie, mit der er die zu behandelnden Inhalte musikalisch zu durchdringen pflegte. Der Eingangsschor vertont die Worte der am Epiphaniastag gelesenen Epistel (Jesaja 60, 6); der anschließende Choral bekräftigt die Erfüllung der alttestamentarischen Prophezeiung. Bach wählt eine festliche Orchesterbesetzung. Die Musik des Chores entwickelt sich aus einem Orgelpunkt; die Chorstimmen setzen in Form eines Kanons ein, so daß sich ein Bild des Anwachsens einer Menge ergibt, die vielleicht als staunende Betrachter des Reichtums

verstanden werden will. Dazu schreibt Bach, im Zentrum des Eingangssatzes, eine umfangliche, kunstvolle Fuge.

Nach dem Choral folgt ein Rezitativ (Nr. 3), das den Gedankengang nun in predigthafter Form fortführt: was will die erfüllte Prophezeiung dem Gläubigen sagen? Er soll seinerseits seine Pflicht tun und dem Beispiel der Weisen folgen. Kostbare Geschenke, so fährt der unbekannte Dichter in der nun folgenden Arie fort, sind freilich nicht gut genug, weil eitle Gaben der Erde: „das Herze“ will Jesus haben. Die Besetzung dieses Stücks mit zwei Oboen da caccia sowie sein tanzartiger Charakter ähneln auffällig dem vierten Satz der Kantate 26 („Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“), in der Bach ebenfalls in höfisch-gravitätischer Haltung die Verführungen der törichten Welt darstellt. Das folgende Tenor-Rezitativ erörtert mit vielen Bildern und Ausdrücken theologischer Gedankenführung die Frage, welcher Natur die Jesus dargebrachten Dinge sind. Daraus ergibt sich die Aussicht, zum Reichsten auf Erden und im Himmel werden zu können. Dies wiederum mag die gelöste, tänzerische Grundhaltung der Arie Nr. 6 erklären. Bach nutzt den Menuett-Rhythmus und die instrumentale Mehrchörigkeit (Bläser - Violinen) dieses Stücks zur kommentierenden Hervorhebung einzelner Textabschnitte. Der abschließende Choral kann dem Gläubigen also nur raten, sich Gott getrost zu überlassen.

*

Erfreut euch, ihr Herzen BWV 66

Entstehung: zum 10. April 1724

Bestimmung: 2. Ostertag

Text: Dichter unbekannt. Die Sätze 1 bis 5 sind Umdichtungen der Sätze 8 und 1 bis 4 der Kantate 66a („Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück“, komponiert zum 10. Dezember 1718). Satz 6: Strophe 3 des Liedes „Christ ist erstanden“ (mittelalterlich).

Gesamtausgaben: BG 16: 169 – NBA I/10: 3

Mit der allgemeinen Aufforderung „Es strahle die Sonne, es lache die Wonne“ schließt eine Serenata, die Johann Sebastian Bach am 10. Dezember 1718 im Köthener Schloß aufführte. Christian Friedrich Hunold, genannt „Menantes“, hatte den Text zum „Höchst-erfreulichen Geburts-Tag bey des ganzen Fürstenthums blühendem Wohlstand“ verfaßt. Geburtstag feierte Fürst Leopold zu Anhalt-Köthen, Bachs Dienstherr. Die Musik zu dieser Serenata kennen wir nur teilweise. Sie ist eingegangen in die am 2. Ostertag 1724 musizierte Kantate BWV 66 „Erfreut euch ihr Herzen“. Dies war zu jener Zeit nicht ungewöhnlich, denn Bach führte in der ersten Jahreshälfte 1724 im Leipziger Gottesdienst auch andere Köthener Huldigungskantaten in parodierter Form auf (BWV 134, 173, 184).

Der genannte Schlußchor eröffnete nun die neue Osterkantate. Danach folgten die ersten vier Sätze der Serenata. Die Umstellung der Sätze gehörte mithin zur Strategie, vorhandene Musik neuen Zwecken dienstbar zu machen. Vielleicht mehr noch als eine Huldigungsmusik, wo gerne allegorische Figuren auftreten und sich im Preisen der Qualitäten des zu Ehrenden überbieten, verlangt eine kirchliche Festkantate nach einem repräsentativen Entree. Der Dichter befolgte Bachs Willen, indem er den ziemlich allgemein gehaltenen „weltlichen“ Text in nicht minder allgemein gehaltene geistliche Worte transformierte. Allerdings treten auch hier, im Zentrum des Chorsatzes, und später in Rezitativ und Arie

Nr. 4 und 5 Solisten auf – Furcht und Hoffnung, gewissermaßen die Schatten der „Glückseligkeit Anhalts“ und „Fama (Schicksal)“ genannten weltlichen Gratulanten. Dies wiederum bedingt in den genannten Sätzen der geistlichen Kantate eine dialogische Struktur. Das ausgedehnte Rezitativ Nr. 4 enthält, nach einer harmonisch interessant ausgeführten Schilderung der Begegnung der Hoffnung mit dem aufgeweckten Heiland, ein arioses Duett und ein Zwiegespräch der Hoffnung mit der Furcht. Der Dialog spinnt sich fort in der folgenden, von einer Solo-Violine schwungvoll umspielten Arie (Nr. 5). Der Text ist dabei so geschickt konstruiert, daß der Austausch einzelner Worte genügt, um den Dialog in Gang zu halten.

Der verkündigende Teil der Kantate beginnt mit dem dem Eingangsschor folgenden Rezitativ. Die Streicherbegleitung mag diese Bedeutung unterstreichen. Sie, die Führung ihrer Stimmen sowie die Verwendung der Baß-Stimme (Vox Christi!) erinnern aber auch an ähnliche Passagen in der Matthäus-Passion, insbesondere an das Ende des Arioso BWV 244, 64. Die akkordisch auf- und absteigende Figur begegnet dem Hörer auch im Mittelteil der folgenden Arie. An der musikalischen Gestalt dieses Stücks fallen ansonsten rhythmische Verschiebungen, große Intervallsprünge der zunächst unsono geführten Streicher und Bläser sowie das zeitweise Konzertieren von Oboe und Violine auf. Man mag sie in der einen oder anderen Beziehung zum Text setzen, der vom Verhältnis Jesu zu den Menschen erzählt. Insgesamt paßt sich der sieghafte Charakter dieses Stücks geschickt in die Dramaturgie der Kantate ein, die folgende Dialogszene vorzubereiten. Diese wird ihrerseits von der gewißhaften, letzten Strophe des altherwürdigen Osterhymnus „Christ ist erstanden“ bekräftigt.

Halt im Gedächtnis Jesum Christ BWV 67

Entstehung: zum 16. April 1724

Bestimmung: Sonntag Quasimodogeniti

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: 2. Timotheus 2, 8. Satz 4: Strophe 1 des Liedes „Erschienen ist der herrlich Tag“ von Nikolaus Herman (1560). Satz 6 unter Verwendung von Johannes 20, 19. Satz 7: Strophe 1 des Liedes „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ von Jakob Ebert (1601).

Gesamtausgaben: BG 16: 217 – NBA I/11.1:3

Der auf das Osterfest folgende Sonntag ist gewiß kein herausragender Termin im Kirchenjahr. Gelesen wird aus dem Johannes-Evangelium die Geschichte des ungläubigen Thomas, der die Auferstehung Christi erst glaubt, nachdem er seine Hände in die Wunden gelegt hat. Daß Bach für diesen Sonntag „Quasimodogeniti“ – die lateinischen Namen wurden von den Eingangsworten des Introitus übernommen; an diesem Sonntag „Quasi modo geniti infantes, alleluia.“ = „Wie neugeborene Kinder verlangt nach der unverfälschten Milch des Worte... „Alleluja!“ – eine seiner herrlichsten Kantaten schrieb, mag mit an der guten „Komponierbarkeit“ des Textes liegen. Allein der Eingangsschor ist von unglaublicher motivischer Eindringlichkeit und kombinatorischer Genialität. Beide Texthälften bekommen ein separates Thema. Die erste Hälfte („Halt im Gedächtnis Jesum Christ“) besteht – natürlich – aus einem Halteton („Halt!“) und läuft, über eine markante Dreiklangsbrechung, rhetorisch auf den betonen Namen Jesu zu. Dieses Thema erscheint in der Orchestereinleitung zweimal, dann nacheinander in den Stimmen Sopran, Baß und Alt. Erst zum Schluß bezieht Bach den Tenor in das „volle Werk“ mit ein – dann, wie auch den Baß, in hoher, strahlender Lage, gekrönt durch die dem Thema verwandte Figuration der obligaten Trompete. Von Beginn dieses Stücks an skandieren die nicht am Thema beteiligten Stimmen wiederholt das Wort „halt“, gemeint als Imperativ des Wortes „halten“, in dieser Deklamation

aber auch denkbar als „Halt!“ = „halte an“, „halte inne“. Ferner gibt es diesen Textteil als in regelmäßigen Terzschritten marschierendes Motiv und als Synkope, die gleichsam aus gewißhafter Bequemlichkeit aufrütteln möchte. Der zweite Textteil deutet die erfolgte Auferstehung in langen, nach oben sich windenden Melismen aus. Zu diesem Text ist Bach ferner ein rhythmisch geschärftes, punktiertes Motiv eingefallen. Diese ganzen Partikel werden nun in verschiedenen kontrapunktischen Formen durchgeführt, bis sie sich im Finale überlagern und summieren.

Auferstehung und ihre sieghafte Bedeutung signalisiert die folgende Tenor-Arie mit dem aufwärts strebenden Motiv in den Violinen und Bläserstimmen. Zwei kurze Alt-Rezitative rahmen dann den Choral ein, der noch einmal an den „herrlichen Tag“, den vergangenen Ostersonntag erinnert. Das zweite dieser Rezitative wendet den Blick auf Jesus, den Friedensfürsten. Tatsächlich tritt die Vox Christi in der folgenden Arie mit dem mehrfach wiederholten Friedensgruß auf. Dazwischen fahren dreimal die übrigen Chorstimmen. Sie und die aufreißende Figuration der Violinen (die an die Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ in der Matthäus-Passion erinnert) verdeutlichen das, wovon der Friede den Gläubigen erlösen soll: Kampf und die Wut der Feinde. Diesen Gedanken bekräftigt der Choral, der eine nicht nur musikalisch packende, sondern auch in der Gedankenführung von geradezu dialektischen Gegensätzen bestimmte Kantate beschließt. Der moderne, an die rationale Verwendung künstlerischer Mittel gewöhnte Hörer fühlt sich wie ein ungläubiger Thomas bei dem Gedanken, daß Bach ein solches Stück vielleicht nur für den einmaligen Gebrauch komponiert hat.

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

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

They shalt from out Sheba all be coming BWV 65*Composed for:* 6 January 1724*Performed on:* Epiphany

Text: Unknown author. Movement 1: Isaiah 60, 6. Movement 2: verse 4 of the hymn *Ein Kind geboren zu Bethlehem* (1545, the German version of *Puer natus in Bethlehem*). Movement 7 (preserved without text); possibly verse 10 of *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* by Paul Gerhardt (1647).

Complete editions: BG 16: 135 – NBA I/5: 3

This cantata is part of the body of compositions that Bach wrote for his first Christmas in Leipzig. Between 25 December 1723 and 6 January 1724 he performed five newly composed cantatas, plus his Sanctus BWV 238 and the Magnificat in E Flat Major with additional Christmas movements BWV 243a. It was part of Bach's job to perform the works several times, at morning service and at midday Vespers, alternating between the churches of St. Thomas and St. Nicholas. And if we add *Christians, each ye now this day* (BWV 63), a cantata composed in Weimar, which was performed in both churches on Christmas Day, and at the university service in St. Paul's, Bach's achievement seems all the more impressive.

Over and beyond the impressive quantitative dimension of Bach's achievement, this cantata again offers us insight into Bach's vast imagination, with which he musically penetrated his subject matter. The libretto of the opening chorus is from the Gospel reading at Epiphany (Isaiah 60, 6); the following chorale confirms that the prophecy from the Old Testament has been fulfilled. Bach uses a festive orchestration here. The choir music develops from an organ point; the choir voices start in the form of a canon, generating an image of gathering masses, perhaps to represent a dazzled crowd looking at the riches. At the centre of the opening movement Bach gives us

an extensive and elaborate piece of fugue writing.

The chorale is followed by a recitative (no. 3), which continues the line of thought in sermon style: So what does the fulfilled prophecy tell the believer? To do his duty and follow the example of the wise men. Precious gifts, the unknown author continues in the following aria, are simply not good enough as they are mere earthly offerings: "the heart" is what Jesus wants. In its instrumentation with two oboes da caccia and in its dance-like setting, this music is strikingly similar to the fourth movement of cantata 26 (*Ah how fleeting, ah how empty*), in which Bach also portrays the temptations of the foolish world from a sombre, courtly point of view. The following tenor recitative, with its many images and theological turns of phrase, discusses the nature of the offerings presented to Jesus. This opens the prospect of attaining the greatest wealth both on earth and in heaven. This may explain the relaxed, dance-like nature of aria no. 6. Bach uses the menuet rhythm and polychoral instruments (wind – violins) of this work to comment on and highlight individual sections of the text. Thus, the final chorale can only advise the believer to leave his fate in the hands of God.

*

Rejoice, all ye spirits BWV 66*Composed for:* 10 April 1724*Performed on:* Easter Monday

Text: Unknown author. Movements 1 to 5 are parodies on movements 8 and 1 to 4 of cantata 66a (*Heaven thinks of Anhalt's fortune and glory*, composed for 10 December 1718). Movement 6: verse 3 of *Christ ist erstanden* (medieval).

Complete editions: BG 16: 169 – NBA I/10: 3

May the sun beam, and may fortune smile, are the closing words of a serenata Johann Sebastian Bach performed on 10 December 1718 at the court of Köthen. Christian Friedrich Hunold, aka Menantes, had written the text for the "most gladsome birthday and the entire principality's flourishing prosperity". This was the birthday of Prince Leopold zu Anhalt-Köthen, Bach's employer. We only know part of the music for this serenata. It is preserved in cantata BWV 66 *Rejoice all ye spirits*, which was performed on Easter Monday 1724. This was not unusual at the time, as Bach used several other tribute cantatas from Köthen in parody versions (BWV 134, 173, 184) for Sunday services in Leipzig during the first half of 1724.

The mentioned final chorus became the beginning of the new Easter cantata, followed by the first four movements of the serenata. Rearranging the movements was part of Bach's strategy of recycling existing compositions for new purposes. Even more so than tribute music with its allegorical figures that try to outdo each other in singing the subject's praises, a festive sacred cantata calls for a grand opening. The librettist complied with Bach's wishes in that he transformed the rather general "secular" text into a no less general sacred libretto. But even here we have, at the centre of the choir movement, and later in recitative and aria no. 4 and 5 soloists acting as Fear and Hope, like the shadows of the secular well-wishers,

*

"Anhalt's Fortune" and "Fama (Fate)".

This, in turn, calls for a dialogue structure of the mentioned movements in the sacred cantata. The extensive recitative no. 4 contains, after a harmonically interesting account of the meeting between Hope and the resurrected Lord, an arioso duet and a conversation between Hope and Fear. The dialogue continues in the following aria, accompanied by an animated solo violin (no. 5). The text is so skilfully constructed that only a few words need to be exchanged to keep the dialogue going.

The evangelical part of the cantata starts in the recitative after the opening chorus. The string accompaniment may well highlight its significance. Along with the vocal parts and the bass voice (*Vox Christi!*), it reminds us of similar passages from the St. Matthew Passion, especially of the end of arioso BWV 244, 64. This figure with its rising and falling chords reappears in the middle section of the following aria. Other striking musical elements of this cantata include rhythmic shifts, major interval leaps of wind and strings, which start out in unison, and the at times concertante oboe and violin. There are many possible interpretations of how the music relates to the text, which speaks of Jesus' relationship with humankind. All in all, the triumphant nature of the composition skilfully adapts to the dramaturgy of the cantata to prepare the following dialogue scene. This, in turn, is confirmed by the assertive last line of the time-honoured Easter hymn *Christ ist erstanden* (*Christ has risen*).

Hold in remembrance Jesus Christ BWV 67*Composed for:* 16 April 1724*Performed on:* Quasimodogeniti (First Sunday after Easter)*Text:* Unknown author. Movement 1: 2. Timothy 2, 8. Movement 4: verse 1 of *Erschienen ist der herrlich Tag* by Nikolaus Herman (1560). Movement 6 after John 20, 19. Movement 7: verse 1 of *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* by Jakob Ebert (1601).*Complete editions:* BG 16: 217 – NBA I/11.1:3

The first Sunday after Easter is not exactly a major date in the ecclesiastical year. The reading is from the Gospel according to John – the story of doubting Thomas, who refuses to believe in Christ's resurrection until he has laid his hands on Christ's wounds. The good "composability" of the text may be the reason why Bach wrote one of his finest cantatas for this Sunday, which owes its Latin name *Quasimodogeniti* to the first words of the introit "*Quasi modo geniti infantes, alleluia...*" = *Like new-born children demand the unspoilt milk...* Alleluia! The opening chorus alone features some incredibly intense motifs and ingenious combinations. Both halves of the text have a theme of their own. The first half (*Hold in remembrance Jesus Christ*) consists – what else – of a long note ("Hold!") and culminates rhetorically in the word "Jesus" with a distinctive triadic arpeggio. This theme appears twice in the orchestral prelude, then alternately in the soprano, bass and alto voices. Only at the end does Bach include the tenor in the "full works" – like the bass in a high, brilliant pitch, crowned by the thematically related figuration of the obbligato trumpet. Right from the start of the composition, the voices not singing the theme repeat the word "hold", in the imperative form, which could also mean "stop" or "stop and think" here. Moreover, this part of the text is also set against a marching motif of regular third steps and a syncopation that seems to stir up the listener. The second part

of the text interprets the successful resurrection in long, upward spiralling melismas. In addition, Bach comes up with a rhythmically sharpened, dotted motif for this text. All these elements are executed in various contrapuntal forms that overlap and come together in the finale.

The following tenor aria with its rising motif in the violins and wind instruments symbolises the resurrection and its triumphant meaning. Two brief alto recitatives frame the chorale that reminds us once again of the "glorious day", the past Easter Sunday. The second of these recitatives shifts the focus to Jesus, the Prince of Peace. Indeed, the Vox Christi of the following aria repeats "Peace be unto you" like a refrain several times, alternating with the verses of the other choir voices. These voices and the split figuration of the violins (which reminds us of the aria *Gebt mir meinen Jesum wieder* from the St. Matthew Passion) tell us that peace will free the believer of battles and his foes' rage. The chorale confirms this line of thought, while concluding what is not just a musically thrilling cantata but a piece of music marked by almost dialectical contrasts. The modern listener who is familiar with the rational use of artistic means may feel like a doubting Thomas at the thought that Bach may have composed this piece of music for one performance only.

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

Helmuth Rilling's complete edition of Johann Sebastian Bach's church cantatas

Back in 1970 Helmuth Rilling and his ensembles started recording albums of Johann Sebastian Bach's lesser known cantatas. By the eve of Bach's 300th birthday in 1985 this exercise had resulted in the first and hitherto only complete recording of Bach's cantatas. In return for their great artistic and editorial achievement Helmuth Rilling and Hänssler Verlag were promptly awarded the „Grand Prix du Disque“.

In a fundamental essay Rilling described his experience of this awesome project. „What impressed me most was that from the individual cantatas of the early years through the works composed at four-week intervals during the Weimar period and those of his first years in Leipzig, where he produced a new cantata almost every Sunday, to the late works created after yet a larger interval, no two cantatas are alike“.

Today Rilling sees exploring this musical universe as the most important learning process of his musical career. „Only if you know Bach's cantatas, can you say that you really know Bach“. At the same time, the founder of Stuttgart's International Bach Academy already focused attention on the historical performance venue of this music: „Bach's church cantatas ... were an integral part of the church service, for which he shared responsibility at the time. What the priest expressed in words, Bach expressed in music, commenting on the issues of each Sunday text ...“ For this reason Rilling's main interest, besides the album recordings, has always been to promote live performances of Bach's cantatas in church and concerts and to invite musicians and music lovers all over the world to become involved with this music.

Rilling's complete edition of Bach's church cantatas also mirrors the constant change in performance customs brought on by research and new practices. Still, Rilling did not opt for the „original instruments“ approach for understandable reasons. No matter how crucial the knowledge of „original performance practices“ may be to make the music come to life, Rilling doesn't see much sense in reconstructing isolated aspects to convey the meaning of Bach's works to modern listeners who have a completely different background in every respect. The objective is still the same, even if emotionality, dynamism, continuo practice, articulation and phrasing, and many other elements that illuminate the spirit and meaning of the text have changed. This goes equally for recording technology, which has explored new ways of reproduction over the past years ranging between integral stereophonic sound and structural transparency of the music.

Even the names of the musicians contributing to this complete edition mirror half a generation of European oratorio tradition. This goes in particular for the vocal and instrument soloists. To document the tradition, change and undiminished modernity reflected by this music, the complete edition of Bach's cantatas conducted by Helmuth Rilling, a milestone in recording history, has been included in EDITION BACHAKADEMIE without making any changes. There are many good ways to arrange the cantatas on the CDs. EDITION BACHAKADEMIE's aim was to help the listener find the individual cantatas by using the order according to the Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) by Wolfgang Schmieder.

Ils viendront tous de Saba BWV 65

Création: pour le 6 janvier 1724

Destination: Fête de l'Épiphanie

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1 : Ésaïe 60, 6. Mouvement 2 : Strophe 4 du cantique «Ein Kind geboren zu Bethlehem» (Un enfant né à Bethléem (1545, selon l'hymne «Puer natus in Bethlehem»). Mouvement 7 (retransmis sans texte): probablement strophe 10 du cantique «Ich hab in Gottes Herz und Sinn» (J'ai mon cœur et ma raison en Dieu) de Paul Gerhardt (1647).

Éditions complètes: BG 16: 135 – NBA I/5: 3

Cette cantate fait partie du corpus de morceaux que Bach avait mis en musique lors de sa première fête de Noël à Leipzig. Entre le 25 décembre 1723 et le 6 janvier 1724 retentirent cinq cantates qui avaient été composées pour cette période de fête, plus le Sanctus BWV 238 et le Magnificat en mi bémol majeur avec les mouvements typiques de Noël BWV 243a. En raison des devoirs liés à la fonction de Bach, les morceaux ont été en partie exécutés à plusieurs reprises, lors du service matinal aussi lors des vêpres de midi, en alternance, à l'église Saint Thomas et à l'église Saint Nicolas. Si l'on y ajoute la cantate créée à Weimar «Christen ätzet diesen Tag» (BWV 63) qui fut exécutée le premier jour de Noël dans les deux églises et lors du service religieux de l'Université, à l'église Saint Paul, on en a une image encore plus impressionnante.

Au-delà de ce programme impressionnant rien que par son volume, la cantate présente nous permet d'avoir, une nouvelle fois, une idée de l'imagination énorme dont disposait Bach grâce à laquelle il avait l'habitude de pénétrer avec sa musique dans le cœur des contenus traités. Le chœur d'introduction met en musique les paroles de l'Épître (Ésaïe 60, 6) qui est lu lors de la fête de l'Épiphanie ; le choral qui suit confirme la réalisation de la prophétie de l'Ancien Testament. Bach choisit un effectif orchestral de jour de fête.

La musique du chœur se développe à partir d'un point d'orgue; les voix du chœur attaquent sous forme d'un canon de sorte que l'on peut se représenter une foule toujours croissante, image qui pourrait représenter l'étonnement devant la richesse. Au centre de cette page d'entrée, Bach écrit une très belle fugue de grande dimension.

Un récitatif (n° 3) suit le choral et poursuit à présent le raisonnement presque sous la forme d'un sermon: quelle est la signification de la prophétie pour le croyant? Celui-ci doit remplir pour sa part ses devoirs et suivre l'exemple des rois mages. Des cadeaux précieux, selon ce que le poète inconnu prétend dans l'air suivant, n'ont certes pas assez de valeur, car ils sont des dons vaniteux d'ici-bas: c'est «le cœur» que Jésus veut avoir. L'effectif de ce morceau composé de deux oboe da caccia ainsi que son caractère dansant trahit une nette ressemblance avec le quatrième mouvement de la cantate 26 («Ach wie flüchtig, ach wie nichtig») (Hélas, combien éphémère, combien futile) dans laquelle Bach représente également les séductions de ce monde stupide sous une forme grave et courtoise. Le récitatif de ténor qui suit, révèle, avec maintes images et expressions s'élevant au niveau d'un raisonnement théologique, la signification des cadeaux apportés à Jésus. Le résultat est la perspective de pouvoir faire partie des plus riches de la terre et du ciel. L'air n° 6 exprimé sur un rythme de danse et relâché peut s'expliquer par cette perspective. Bach emploie le rythme du menuet et la pluralité des chœurs instrumentaux (instruments à vent – violons) de ce morceau pour commenter et accentuer les différentes phases du texte. Le choral final ne peut donc que conseiller au croyant de laisser sans crainte Dieu disposer de lui.

Que les cœurs se réjouissent BWV 66

Création: pour le 10 avril 1724

Destination: le lundi de Pâques

Texte: Poète inconnu. Les mouvements 1 à 5 sont des remaniements des mouvements 8 et 1 à 4 de la cantate 66a («Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück») (Le ciel préserve la gloire et le bonheur sur pays d'Anhalt), composé le 10 décembre 1718). Mouvement 6 : Strophe 3 du lied «Christ ist erstanden» (Le Christ est ressuscité) (date du Moyen Âge).
Éditions complètes: BG 16: 169 – NBA I/10: 3

Une serenata que Johann Sebastian Bach exécuta le 10 décembre 1718 à Köthen, conclut par l'invitation d'ordre général «Es strahle die Sonne, es lache die Wonne» (Le soleil brille, la félicité rit). Christian Friedrich Hunold, nommé «Menantes», avait rédigé le texte pour «Höchst-erfreulichen Geburtstags-Tag bey des gantzen Fürstenthums blühendem Wohlstand» (L'anniversaire le plus heureux pour la prospérité du bien-être de toute la principauté). Le Prince Leopold de Anhalt-Köthen, le maître de Bach, fêtait son anniversaire. Nous ne connaissons la musique de cette serenata qu'en partie. Elle a été transposée dans la cantate BWV 66 «Erfreut euch ihr Herzen» qui fut jouée le lundi de la Pâques 1724. Ceci n'avait rien d'extraordinaire à cette époque, car Bach exécuta dans la première moitié de l'année 1724 au cours des services religieux à Leipzig également des parodies de cantates de vœux datant de Köthen (BWV 134, 173, 184).

Le chœur final cité plus haut ouvre, à présent, la nouvelle cantate de Pâques. Les quatre premiers mouvements de la serenata suivent alors. La permutation des mouvements était donc une stratégie qui permettait d'utiliser à de nouvelles fins une musique déjà existante. Une cantate de fête religieuse exige peut-être plus encore qu'une musique d'hommage où l'on aime faire paraître des allégories qui se surpassent en

louanges sur les qualités de la personne honorée, une entrée représentative. Le poète respecta la volonté de Bach en transposant le texte «profane» qui se limitait à des expressions d'ordre plutôt général en paroles spirituelles non moins générales. Cependant, Bach fait entrer en scène des solistes au centre du mouvement du chœur et plus tard dans le récitatif et l'air n° 4 et 5, représentant la crainte et l'espérance, en quelque sorte les ombres de «la félicité du pays d'Anhalt» et «le destin» qui présentent leurs félicitations profanes.

Ceci implique par ailleurs une structure en dialogue que l'on retrouve dans les mouvements cités plus haut de la cantate d'église. Le long récitatif n° 4 contient une description de la rencontre de l'espérance avec le Sauveur ressuscité, présentée sous une forme harmonique intéressante, un duo en arioso et un dialogue entre l'espérance et la crainte. Le dialogue se poursuit dans l'air (n° 5) suivant s'ornant d'une partie entraînant de violon solo. Le texte est construit là d'une manière si habile qu'il suffit d'échanger certains mots pour que le dialogue se poursuive.

La partie annonciatrice de la cantate commence avec le récitatif qui suit le chœur d'introduction. L'accompagnement des violons ne fait que souligner cette importance, mais la conduite de leurs voix ainsi que l'emploi de la voix de basse (Vox Christi!) n'est pas sans rappeler des passages similaires de la Passion selon Matthieu, en particulier à la fin de l'arioso BWV 244, 64. Dans la partie centrale de l'air qui suit, l'auditeur rencontrera aussi la figuration d'accords ascendants et descendants. Au sujet de la structure musicale de cette pièce, ce qui frappe à part cela ce sont les décalages rythmiques, les grands sauts d'intervalles des violons et des instruments à vent qui sont tout d'abord joués unisono ainsi que la partie temporairement concertante des hautbois et des violons. Il est permis de les mettre en rapport avec l'un ou l'autre passage du texte rapportant la relation de Jésus avec les hommes. Au total, le

caractère triomphant de cette pièce s'adapte habilement à la dramaturgie de la cantate qui se veut de préparer la scène du dialogue suivante. Cette effet de dramaturgie est renforcé par la dernière strophe pleine de certitudes de l'hymne vénérable de Pâques «Christ ist erstanden».

*

Conservez la mémoire de Jésus-Christ BWV 67

Création: pour le 16 avril 1724

Destination: Dimanche de quasimodogeniti

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1 : II Timothée 2, 8. Mouvement 4: Strophe 1 du lied «Erschienen ist der herrlich Tag» (Le jour merveilleux a paru) de Nikolaus Herman (1560). Mouvement 6 utilise l'Évangile Jean 20, 19. Mouvement 7 : Strophe 1 du lied «Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» (Ô Prince de paix, Seigneur Jésus-Christ) de Jakob Ebert (1601).

Éditions complètes: BG 16: 217 – NBA I/11.13

Le dimanche qui suit la fête de Pâques n'est certainement pas une date éminente dans l'année liturgique. C'est le jour où sera lu l'histoire tirée de l'Évangile de Jean sur l'incrédulité de Thomas qui ne croit à la résurrection du Christ qu'après avoir posé ses mains dans les plaies de ce dernier. Le fait que Bach écrivit à l'occasion de ce dimanche «quasimodogeniti» – les noms latins ont été repris des paroles d'introduction de l'introït qui étaient pour ce dimanche «Quasi modo geniti infantes, alleluia...» = «Comme les enfants nouveau-nés réclament le lait authentique de la parole..., alléluia!» – l'une de ses cantates les plus magnifiques, tient du fait que ce texte se prête «particulièrement bien à la composition». Rien que le chœur d'introduction est d'une instance incroyablement au point

de vue des motifs et fait preuve d'une grande génialité combinatoire. Chaque moitié de texte a un thème bien à elle. La première moitié («Conservez la mémoire de Jésus-Christ») comprend – bien sûr – un ton tenu («Conservez») et se termine sur l'accentuation du nom de Jésus par l'intermédiaire d'une rupture marquée du triple accord. Ce thème apparaît deux fois dans l'introduction orchestrale, puis successivement dans les voix de soprano, de basse et d'alto. Ce n'est qu'à la fin que Bach intègre le ténor dans «l'œuvre complète» – ensuite, comme la basse, dans une position élevée et rayonnante, couronnée par la figuration proche du thème reproduite par les trompettes jouées en obligé. Dès le début de ce morceau, les voix qui ne participent pas à l'exécution du thème scandent et répètent le mot «conservez», qui est l'impératif du mot «conserver» mais qui peut être aussi compris dans cette déclamation comme «Stop!» = «arrête-toi», «persévère un moment dans la méditation». En plus, il donne à cette partie du texte un motif de marche en pas réguliers de tierces et une syncope qui voudrait, pour ainsi dire, secouer une certaine paresse. La deuxième partie du texte interprète la résurrection en de longs mélismes s'enroulant vers les hauteurs. Ce texte a en plus inspiré Bach à écrire un motif pointé, au rythme affûté. Toutes ces particules sont exécutées à présent sous différentes formes contrapuntiques jusqu'à ce qu'elles se superposent et s'accumulent dans le final.

Le motif aspirant vers le haut joué par les violons et les voix des instruments à vent représente la résurrection et sa signification triomphante, chantées dans l'air du ténor. Deux brefs récitatifs d'alto encadrent ensuite le choral qui rappelle une fois encore «le jour merveilleux», le dimanche des Pâques passées. Le deuxième de ces récitatifs dirige les regards vers Jésus, le Prince de paix. La voix du Christ (Vox Christi) entre réellement en scène dans l'air suivant, répétant à plusieurs reprises le salut de paix, «La paix soit avec vous!». Les autres voix du chœur s'insèrent entre ces saluts. Ces dernières et les violons

s'adonnant à une figuration déchirante (qui rappelle l'air «Gebt mir meinen Jesum wieder» (Redonne-moi mon Seigneur Jésus) de la Passion selon Matthieu) explicitent de quoi la paix devra délivrer les croyants: de la lutte et de la colère des ennemis. Le choral renforce cette pensée, choral qui clôt une cantate qui est non seulement captivante du point de vue musical mais aussi définie par des antagonismes tout simplement dialectiques dans son raisonnement. L'auditeur moderne, habitué à l'emploi rationnel des moyens artistiques, est comme un Thomas incrédule à la pensée que Bach n'avait composé un tel morceau que pour un usage unique.



Helmuth Rilling

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

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

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

Todos ellos vendrán de Saba BWV 65

Génesis: para el 6 de enero de 1724

Destino: Fiesta de la Epifanía

Texto: Poeta desconocido. Primer movimiento: Isaías 60, 6. Segundo movimiento: 4ª estrofa de la canción “Ein Kind geboren zu Bethlehen” (“Un niño nacido en Belén”) (1545, según el himno “Puer natus in Bethlehem”). Séptimo movimiento (transmitido sin texto): presumiblemente se trata de la décima estrofa de la canción “Ich hab in Gottes Herz und Sinn” (“Tengo en Dios el alma y corazón”) de Paul Gerhardt (1647).

Ediciones completas: BG 16: 135 – NBA I/5: 3

Esta cantata forma parte del corpus de las piezas que compuso Bach durante su primera Navidad en Leipzig. Entre el 25 de diciembre de 1723 y el 6 de enero de 1724, sonaron cinco cantatas de nueva composición además del Sanctus BWV 238 y del Magnificat en mi bemol mayor con los movimientos acompañatorios navideños BWV 243a. Debido a las obligaciones oficiales de Bach, estas piezas se interpretaron parcialmente varias veces en el servicio religioso de la mañana y en las vísperas de la tarde alternándose en las iglesias de Santo Tomás y de San Nicolás. Si añadimos la cantata compuesta en Weimar bajo el título “Cristianos, gravad este día” (BWV 63), que fue interpretada el primer día de Navidad en ambas iglesias además de en el servicio religioso universitario celebrado en la iglesia de San Pablo, obtendremos una imagen todavía más imponente.

Más allá de esta tarea de por sí cuantitativamente impresionante, la presente cantata nos abre de nuevo la visión de la incommensurable fantasía de Bach con la que acostumbraba a inundar musicalmente los contenidos a tratar. El coro de entrada pone en música las palabras de la epístola leída en la fiesta de Epifanía (Isaías 60, 6); el coral subsiguiente viene a

reforzar el cumplimiento de la profecía veterotestamentaria. Bach elige una cobertura festiva para la orquesta. La música del coro se desarrolla a partir de un punto de órgano; las voces del coro comienzan en forma de canon, de modo que resulta la imagen del crecimiento de un conglomerado que tal vez aspire a comprender el atónito observador de esta abundancia. Para ello escribe Bach en el centro del movimiento de entrada una amplia y artística fuga.

Después del coral, sigue un recitativo (nº 3) que prolonga el razonamiento en forma homilética: ¿qué mensaje comunica al creyente la profecía que se ha cumplido? Que por su parte debe cumplir sus obligaciones y seguir el ejemplo de los Magos. Sus valiosos presentes – prosigue el desconocido autor en el aria posterior – no tienen suficiente calidad, porque son fastuosos dones de la tierra: lo que importa a Jesús es “el corazón”. La cobertura de esta pieza con dos oboes da caccia, así como su carácter coreográfico, hacen que se parezca llamativamente al cuarto movimiento de la cantata 26 (“¡Ah, qué pasajero y qué estéril!”), en la que igualmente presenta Bach en actitud cortesana y suntuosa las seducciones del mundo insensato. El recitativo de tenor que sigue, viene a solventar con profusión de imágenes y expresiones de reflexión teológica la cuestión de cuál sea la naturaleza de los dones traídos por Jesús. De ahí se deduce que se trata de lo más rico del cielo y de la tierra. Esto puede aclarar la actitud básicamente desinhibida y danzante del aria número 6. Bach utiliza el ritmo de minuto y la multiplicidad instrumental del coro (instrumentos de aire – violines) de esta pieza, para enfatizar con su comentario cada uno de los pasajes del texto. El coral de cierre, viene por tanto a recomendar simplemente al creyente que se abandone con sosiego en Dios.

Alegaos, corazones BWV 66

Génesis: para el 10 de abril de 1724

Destino: 2º día de Pascua

Texto: Poeta desconocido. Los movimientos 1 al 5 son reelaboraciones poéticas de los movimientos 8 y 1 al 4 de la cantata 66a (“El cielo medita en la fama y la felicidad del descanso”, compuesta para el 10 de diciembre de 1718). Sexto movimiento: tercera estrofa del cántico (medieval) “Cristo ha resucitado”.

Ediciones completas: BG 16: 169 – NBA I/10: 3

Con la general exhortación a que “brille el sol y ría el placer” concluye una serenata que interpretó Johann Sebastian Bach el 10 de diciembre de 1718 en el palacio de Köthen. Christian Friedrich Hunold, también llamado “Menantes”, había redactado el texto con ocasión del “Venturoso cumpleaños en próspero bienestar de todo el principado”. Lo celebraba el príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, señor y patrono de Bach. Tan sólo conocemos parcialmente la música de esta serenata. Se incluyó en la cantata BWV 66 “Alegaos, corazones” interpretada el segundo día de Pascua de 1724. Esto no tenía nada de insolito en aquellos tiempos, porque Bach interpretó también el primer semestre de 1724 dentro del servicio religioso de Leipzig otras cantatas de homenaje a Köthen en forma de parodia (BWV 134, 173, 184).

Así pues, el citado coro final servía de inicio a la nueva cantata de Pascua. Le seguían los cuatro primeros movimientos de serenata. Por consiguiente, el cambio de los movimientos formaba parte de la estrategia de poner la música disponible al servicio de los nuevos objetivos. Tal vez más aún que una música de homenaje en la que gusta que aparezcan figuras alegóricas compitiendo en la alabanza de las cualidades del homenajeado, la solemne cantata religiosa estaba pidiendo una Entree representativa. El poeta siguió los

designios de Bach al transformar el texto “profano”, de características muy generales, en unas palabras espirituales no menos marcadas por su tono general. En todo caso, hacen aquí también su aparición los solistas, ocupando el centro del movimiento coral y posteriormente en el recitativo y en las arias número 4 y 5, solistas que representan al temor y a la esperanza que en cierto sentido son las sombras del “Bienaventurado reposo” y de la “Fama (destino)”, como congratulantes denominados mundanos.

Esto condiciona a su vez en los citados movimientos de la cantata religiosa una estructura dialogal. El extenso recitativo número 4 contiene, al cabo de una descripción del encuentro de la Esperanza con el Salvador resucitado – descripción que se interpreta con una interesante armonía –, un dueto arioso y un diálogo entre la Esperanza y el Temor. El diálogo sigue su urdimbre en la siguiente aria (nº 5) dibujada con los trazos vitalistas de un solo de violín. El texto se ha construido con tal maestría que basta con permutar determinadas palabras para mantener vivo el diálogo.

La parte proclamatória de la cantata comienza con el recitativo que sigue al coro de entrada. El acompañamiento de instrumentos de arco parece subrayar esta interpretación. Pero además, tanto el como la forma de conducir sus voces y la aplicación de la voz (Vox Christi) nos evocan similares pasajes de la Pasión según San Mateo, especialmente el final del arioso BWV 244, 64. La figura de acordes ascendentes y descendentes sale también al paso del oyente en la parte central del aria que sigue. Por lo demás, en la figura musical de esta pieza llaman la atención ciertos desplazamientos rítmicos y grandes saltos de intervalo de los instrumentos de arco y de aire que inicialmente van al unísono, así como la ejecución esporádicamente concertada de oboe y violines. Se puede aplicar esta figura en uno u otro sentido sobre el texto que describe la relación de Jesús con el ser humano. En suma,

el carácter victorioso de esta pieza encaja hábilmente en la dramaturgia de la cantata, tendente a preparar la siguiente escena de diálogo. Esto se potencia a su vez en la última y laboriosa estrofa del antiguo y venerable himno de Pascua “Cristo ha resucitado”.

*

Guarded en la memoria a Jesucristo BWV 67

Génesis: para el 16 de abril de 1724

Destino: Domingo de Quasimodogeniti

Texto: Poeta desconocido. Primer movimiento: 2ª Timoteo 2, 8. Cuarto movimiento: 1ª estrofa del cántico “Amaneció el día glorioso” de Nikolaus Herman (1560). Sexto movimiento: aplicación de Jn 20, 19. Séptimo movimiento: 1ª estrofa del cántico “Señor Jesucristo, Príncipe de la paz” de Jakob Ebert (1601).

Ediciones completas: BG 16: 217 – NBA I/11.1:3

El domingo que sigue a la festividad de la Pascua no es por cierto una fecha señalada dentro del año litúrgico. Se lee en el Evangelio de San Juan la historia del incrédulo Santo Tomás que sólo da crédito a la resurrección de Jesús después de haber metido la mano en las heridas. El hecho de que Bach escribiera una de sus cantatas más maravillosas para este domingo “Quasimodogeniti” – los nombre latinos se tomaban de las palabras iniciales que forman el introito, y en este domingo esas palabras son “Quasi modo geniti infantes, alleluia...” = “Como niños recién nacidos, exigid la leche auténtica de la palabra..., Alleluja” – puede deberse a la buena “componibilidad” del texto. Ya solamente el coro de entrada se caracteriza por una increíble profundidad de los motivos y por una enorme genialidad combinatoria. A ambas mitades del texto se aplica un tema independiente. La primera mitad (“Guarded en la memoria a Jesucristo”) consta lógicamente de un tono mantenido (“Mantén”) y fluye retóricamente hacia el

nombre enfatizado de Jesús pasando por una notable ruptura de tritono. Este tema aparece dos veces en la introducción de la orquesta, y después sucesivamente en las voces del soprano, bajo y alto. Es al final cuando Bach implica al tenor en la “obra entera” y posteriormente también al bajo en una posición radiante y superior, coronado por la figuración (emparentada con el tema) de la trompeta obligada. Desde el comienzo de esta pieza, marcan repetidamente a la palabra “halt” = “mantén”, las voces que no participan en el tema, entendiendo en esa expresión el imperativo del verbo “mantener”, si bien en esta declamación puede pensarse también en la orden “mantén” = “retén”, “conserva interiormente”. Por lo demás, esta parte del texto aparece como un motivo que marcha en regulares intervalos de tercia y como síncope que al mismo tiempo pretendiera sacudirnos de una cierta comodidad. La segunda parte del texto interpreta la resurrección ya acaecida, en largos melismas que rotan en sentido ascendente. Además, para este texto recurre Bach a un motivo rítmicamente vivaz y punteado. Todas estas partículas se ejecutan posteriormente en diversas modalidades de contrapunto hasta superponerse un yuxtaponerse en el final.

La resurrección y su victorioso significado marcan la siguiente aria de tenor con el motivo de tendencia ascendente en los violines y en las voces de los instrumentos de aire. Dos breves recitativos de contralto enmarcan el coral que recuerda nuevamente con la expresión “día glorioso” a la reciente festividad de la Pascua. El segundo de estos recitativos dirige la mirada hacia Jesús como príncipe de la paz. De hecho, la Vox Christi aparece en la siguiente aria con el saludo de la paz en múltiples repeticiones. Entre ellas avanzan en tres ocasiones las restantes voces del coro. Tanto ellas como la desgarrada figuración de los violines (que recuerdan el aria “Devolvedme mi Jesús” integrada en la Pasión según San Mateo) personifican aquello de lo que debe distanciarse la paz del creyente: la pugna y la ira de los

enemigos. Esta idea viene a verse reforzada por el coral que sirve de cierre a una cantata no sólo impresionante en su aspecto musical, sino también marcada por el hilo argumental de los contrastes dialécticos. El oyente moderno, acostumbrado a la utilización racional de los recursos artísticos, se siente como un incrédulo Santo Tomás ante la idea de que Bach haya compuesto tal vez semejante pieza para una sola ocasión.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

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

