



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[2] KANTATEN BWV 54-57

*Widerstehe doch der Sünde / Ich armer Mensch, ich Sündenknecht
Ich will den Kreuzstab gerne tragen / Selig ist der Mann*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 54), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 55, 56, 57)

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

Richard Hauck (BWV 54-57), Heinz Jansen (BWV 54)

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

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Recording location/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

März/April 1975 (BWV 54), November 1981 / Februar 1982 (BWV 57), Februar/Okttober 1982 (BWV 55), Juli 1983 (BWV 56)

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

Photo (Helmuth Rilling):

A. T. Schaefer

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales, Mario Videla, Elsa Bittner, Raúl Neumann

© 1975/81/82/83 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Widerstehe doch der Sünde *BWV 54 (11'53)*

Stand steadfast against transgression • Résiste donc au péché • Resiste pues al pecado

Julia Hamari - alto • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabasso • Martha Schuster - Cembalo

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht *BWV 55 (13'01)*

I, wretched man, I, slave to sin • Moi pauvre humain, esclave du péché • Yo pobre hombre, esclavo del pecado

Adalbert Kraus - tenore • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin - Oboe, Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Rainer Kussmaul, Yoshiko Okada-Nakura - Violino • Ansgar Schneider - Violoncello • Harro Bertz - Contrabasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Ich will den Kreuzstab gerne tragen *BWV 56 (20'37)*

I will the cross-staff gladly carry • Je porte volontiers la Croix • Llevaré contento la cruz

Dietrich Fischer-Dieskau - basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Daisuke Mogi - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Helmut Veihelmann - Violoncello • Harro Bertz - Contrabasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Selig ist der Mann *BWV 57 (27'14)*

Blessed is the man • Bienheureux es l'homme • Bendito es el hombre

Arleen Augér - soprano • Walter Heldwein - basso • Fumiaki Miyamoto, Hedda Rothweiler - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Barbara Haupt-Brauckmann - Violoncello • Thomas Lom - Contrabasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei (BWV 55-57) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 54 „Widerstehe doch der Sünde“				
No. 1	Aria (A):	Widerstehe doch der Sünde <i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	1	7:18
No. 2	Recitativo (A):	Die Art verruchter Sünden <i>Violoncello, Cembalo</i>	2	1:31
No. 3	Aria (A):	Wer Sünde tut, der ist vom Teufel <i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	3	3:04
Total Time BWV 54				11:53

BWV 55 „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“				
No. 1	Aria (T):	Ich armer Mensch, ich Sündenknecht <i>Flauto, Oboe d'amore, Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	4	5:06
No. 2	Recitativo (T):	Ich habe wider Gott gehandelt <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	5	1:32
No. 3	Aria (T):	Erbarme dich! <i>Flauto, Violoncello, Organo</i>	6	3:44
No. 4	Recitativo (T):	Erbarme dich! <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	7	1:32
No. 5	Choral:	Bin ich gleich von dir gewichen <i>Flauto, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	8	1:07
Total Time BWV 55				13:01

BWV 56 „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“				
No. 1	Aria (B):	Ich will den Kreuzstab gerne tragen <i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	9	8:08
No. 2	Recitativo (B):	Mein Wandel auf der Welt <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	10	2:23

No. 3	Aria (B):	Endlich, endlich wird mein Joch <i>Oboe I, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	11	6:28
No. 4	Recitativo ed Arioso (B):	Ich stehe fertig und bereit <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	12	2:06
No. 5	Choral:	Komm, o Tod, du Schlafes Bruder <i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	13	1:32
Total Time BWV 56				20:37

BWV 57 „Selig ist der Mann“				
No. 1	Aria (B):	Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet <i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	14	4:46
No. 2	Recitativo (S):	Ach! dieser süße Trost <i>Violoncello, Cembalo</i>	15	1:53
No. 3	Aria (S):	Ich wünschte mir den Tod <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	16	7:00
No. 4	Recitativo (S, B):	Ich reiche dir die Hand <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	17	0:33
No. 5	Aria (B):	Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	18	6:19
No. 6	Recitativo (S, B):	In meiner Schoß liegt Ruh und Leben <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	19	2:03
No. 7	Aria (S):	Ich ende behende mein irdisches Leben <i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	20	3:35
No. 8	Choral:	Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen <i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	21	1:05

Total Time BWV 57				27:14
-------------------	--	--	--	-------

Total Time BWV 54, 55, 56, 57				72:56
-------------------------------	--	--	--	-------

1. Aria

Widerstehe doch der Sünde,
 Sonst ergreift dich ihr Gift.
 Laß dich nicht den Satan blenden;
 Denn die Gottes Ehre schänden,
 Trifft ein Fluch, der tödlich ist.

2. Recitativo

Die Art verruchter Sünden
 Ist zwar von außen wunderschön;
 Allein man muß
 Hernach mit Kummer und Verdruß
 Viel Ungemach empfinden.
 Von außen ist sie Gold;
 Doch will man weiter gehn,
 So zeigt sich nur ein leerer Schatten
 Und übertünchtes Grab.
 Sie ist den Sodomsäpfeln gleich,
 Und die sich mit derselben gatten,
 Gelangen nicht in Gottes Reich.
 Sie ist als wie ein scharfes Schwert,
 Das uns durch Leib und Seele fährt.

1. Aria

Stand steadfast against against transgression,
 Or its poison thee will seize.
 Be thou not by Satan blinded,
 For God's glory to dishonor
 Bings a curse of fatal doom.

2. Recitativo

The shape of vile transgression
 In sooth is outward wondrous fair;
 But yet one must
 Receive with sorrow and dismay
 Much toil and woe thereafter.
 The outside is pure gold,
 But, should one look within,
 Appears nought but an empty shadow
 And whited sepulchre.
 It is the Sodom's apple like,
 And those who are with it united
 Shall never reach God's heav'nly realm.
 It is just like a sharpened sword
 Which doth our soul and body pierce.

1

1. Air

Résiste donc au péché
 Sinon son venin s'emparera de toi.
 Ne te laisse pas éblouir par Satan ;
 Car celui qui souille l'honneur de Dieu
 Sera frappé d'une malédiction qui sera mortelle.

2

2. Récitatif

Les péchés les plus scélérats
 Ont certes une apparence merveilleusement belle,
 Seulement on doit
 Ensuite avec chagrin et dépit
 Ressentir tant de désagréments.
 Vu de l'extérieur, le péché est d'or,
 Mais si l'on veut plus s'en approcher
 On ne voit plus qu'une ombre vide
 Et un caveau badigeonné.
 Il est semblable aux pommes de Sodome
 Et ceux qui les épousent,
 Ne pénétreront pas au royaume de Dieu.
 Il est comme une épée tranchante
 Qui nous transperce corps et âme.

1. Aria

Resiste pues al pecado,
 O su veneno te envolverá.
 No dejes que Satanás te deslumbre,
 Pues deshonrar la gloria de Dios,
 Acarreará una maldición fatal.

2. Recitativo

La forma del vil pecado
 Es, por cierto, maravillosa por afuera;
 Sólo uno habrá de recibir
 Después, con dolor y fastidio,
 Muchas molestias.
 El exterior es puro oro,
 Pero, si uno penetra más allá,
 Aparece sólo una sombra vacía
 Y un sepulcro blanqueado.
 Es como la manzana de Sodoma,
 Y aquellos que se unan a él,
 Nunca alcanzarán el reino de Dios.
 Es como una espada afilada
 Que atraviesa nuestro cuerpo y alma.

3. Aria

Wer Sünde tut, der ist vom Teufel,
Denn dieser hat sie aufgebracht.
Doch wenn man ihren schnöden Banden
Mit rechter Andacht widerstanden,
Hat sie sich gleich davon gemacht.

BWV 55

1. Aria

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht,
Ich geh vor Gottes Angesichte
Mit Furcht und Zittern zum Gerichte.
Er ist gerecht, ich ungerecht.
Ich armer Mensch, ich Sündenknecht!

2. Recitativo

Ich habe wider Gott gehandelt
Und bin demselben Pfad,
Den er mir vorgeschrieben hat,
Nicht nachgewandelt.
Wohin? soll ich der Morgenröte Flügel
Zu meiner Flucht erkiesen,
Die mich zum letzten Meere wiesen,
So wird mich doch die Hand
des Allerhöchsten finden
Und mir die Sündenrute binden.
Ach ja!
Wenn gleich die Hölle ein Bette

3. Aria

Who sin commits is of the devil,
For he it was who brought it forth;
But if one 'gainst its haughty fetters
With true devotion stand steadfastly,
Shall it at once from here take flight.

1. Aria

I, wretched man, I, slave to sin,
I go before God's very presence
With fear and trembling unto judgement.
E'er just is he, unjust am I,
I, wretched man, I, slave to sin!

2. Recitativo

I have against my god offended
And have upon the path
Which he did once prescribe for me
Not steadfast traveled.
Where now? Should I the rosy morning's pinions
For this my flight elect now,
To take me to the ocean's limits,
Yet would c'en still the hand of God
Almighty find me
And with the rods of sin chastise me.
Ah yes!
If even hell a bed could

3

3. Air

Celui qui commet un péché est du côté du Diable,
Car c'est lui qui l'a introduit ;
Pourtant si l'on résiste à sa sordide emprise
Avec une véritable dévotion,
Il s'esquive aussitôt.

4

1. Air

Moi pauvre humain, esclave du péché
Je me présente devant la face de Dieu
Avec crainte et tremblements pour être jugé.
Il est équitable, je suis injuste.
Moi pauvre humain, esclave du péché!

5

2. Récitatif

J'ai agi contre le volonté de Dieu
Et le même sentiment
Qu'il m'a prescrit,
Je ne l'ai pas suivi.
Où aller? Quelles ailes de l'aurore
Dois-je choisir pour ma fuite
Qui me repousseront vers les dernières mers,
La main du Tout-Puissant me
Trouvera quand même
Et m'infligera la verge en châtiement de mes péchés
Hélas!
Même si l'enfer offrait un asile

3. Aria

Quién comete pecado, pertenece al demonio,
Porque él lo ha arrebatado;
Pero si uno contra sus lazos despreciables,
Con verdadera devoción resiste,
En seguida se soltará de ellos.

1. Aria

Yo pobre hombre, esclavo del pecado,
Me presento ante la faz de Dios
Con temor y estremecimiento ante el juicio.
Él es justo, yo injusto,
¡Yo pobre hombre, esclavo del pecado!

2. Recitativo

He obrado contra Dios
Y no he seguido
La misma senda
Que Él me ordenara.
¿Adónde ir? Aunque las alas de la aurora
Eligiera para mi fuga,
Que me llevaran al más lejano mar,
Me encontrará sin embargo la mano del
Altísimo
Para atarme a la vara del pecado.
¡Oh, sí!
Aunque el infierno fuera un lecho

Vor mich und meine Sünden hätte,
So wäre doch der Grimm des Höchsten da.
Die Erde schützt mich nicht,
Sie droht mich Scheusal zu verschlingen;
Und will ich mich zum Himmel schwingen,
Da wohnt Gott, der mir das Urteil spricht.

3. Aria

Erbarme dich!
Laß die Tränen dich erweichen,
Laß sie dir zu Herzen reichen;
Laß um Jesu Christi willen
Deinen Zorn des Eifers stillen!
Erbarme dich!

4. Recitativo

Erbarme dich!
Jedoch nun tröst ich mich.
Ich will nicht für Gerichte stehen
Und lieber vor dem Gnadenstern
Zu meinem frommen Vater gehen.
Ich halt ihm seinen Sohn,
Sein Leiden, sein Erlösen für,
Wie er für meine Schuld
Bezahlt und genug getan,
Und bitt ihn um Geduld,
Hinfüro will ichs nicht mehr tun.
So nimmt mich Gott zu Gnaden wieder an.

For me and all my sins make ready,
Yet would indeed the wrath of God be there.
The earth protects me not,
It threatens wicked me to swallow;
And I would lift myself to heaven,
Where God doth dwell, who shall my judgement tell.

3. Aria

Have mercy, Lord!
Let my tears now make thee soften,
Let them reach into thy bosom;
Let for Jesus Christ's own glory
All thy zealous wrath grow calm now!
Have mercy, Lord!

4. Recitativo

Have mercy, Lord!
However, I now hope
That I'll not stand before his judgement,
But rather to the throne of grace
Of this my righteous Father venture.
I'll offer him his Son,
His passion, his redemption then,
And how he for my sin
Hath all repaid sufficiently,
And beg him to forbear,
Henceforth will I my sin forswear.
Thus take me God into thy grace again.

6

Pour moi-même et mes péchés,
Le courroux du Très-Haut y serait quand même là.
La terre ne me protège pas,
Elle menace d'engloutir le monstre que je suis;
Et si je veux m'élancer vers le ciel,
C'est dans la demeure de Dieu qui me jugera, que je me
rendrai.

3. Air

Aie pitié de moi!
Laisse-toi attendrir par mes larmes,
Laisse-les atteindre ton cœur;
Apaie, pour l'amour de Jésus-Christ,
L'ardeur de ton courroux!
Aie pitié de moi!

7

4. Récitatif

Aie pitié de moi!
Néanmoins à présent je me console
Et je ne veux pas comparaître devant le Tribunal
Et je préfère aller devant le Trône de grâce
Devant mon Père fidèle.
J'invoquerai son Fils,
Sa souffrance, sa rédemption,
Comment pour ma faute
Il a suffisamment payé,
Et je lui demanderai de faire preuve de patience
Lui promettant de ne plus retomber dans le péché.
Ainsi Dieu me reprendra en grâce.

Para mí y mis pecados,
La ira del Altísimo aún llegaría.
La tierra no me protege,
A mí, monstruo, amenaza devorarme;
Y si quiero volar hacia el cielo,
Allí está Dios, que me pronuncia su fallo.

3. Aria

¡Ten piedad!
Deja que las lágrimas te ablanden,
Déjalas alcanzar tu corazón;
¡Deja por amor de Jesucristo,
Calmar tu furiosa indignación!
¡Ten piedad!

4. Recitativo

¡Ten piedad!
Sin embargo ahora
Me consuelo, no quiero ser juzgado,
Sino ir ante el Trono de gracia
De mi piadoso Padre.
Yo considero a su Hijo,
Su Pasión y Redención,
Pago suficiente de mis culpas,
Y le pido su indulgencia,
Desde ahora en adelante ya no lo haré más.
Así me aceptará Dios nuevamente en su gracia.

5. Choral

Bin ich gleich von dir gewichen,
 Stell ich mich doch wieder ein;
 Hat uns doch dein Sohn verglichen
 Durch sein Angst und Todespein.
 Ich verleugne nicht die Schuld,
 Aber deine Gnad und Huld
 Ist viel größer als die Sünde,
 Die ich stets bei mir befinde.

BWV 56

1. Aria

Ich will den Kreuzstab gerne tragen,
 Er kömmt von Gottes lieber Hand,
 Der führet mich nach meinen Plagen
 Zu Gott in das gelobte Land.
 Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,

Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.

2. Recitativo

Mein Wandel auf der Welt
 Ist einer Schifffahrt gleich:
 Betrübnis, Kreuz und Not
 Sind Wellen, welche mich bedecken
 Und auf den Tod
 Mich täglich schrecken;
 Mein Anker aber, der mich hält,

5. Chorale

Though I now from thee have fallen,
 I will come again to thee;
 For now hath thy Son redeemed us
 Through his fear and pain of death.
 I do not deny my guilt,
 But thy mercy and thy grace
 Are much greater than my sins are,
 Which I ever find within me.

1. Aria

I will the cross-staff gladly carry,
 It comes from God's beloved hand,
 It leadeth me so weak and weary
 To God, into the promised land.
 When I in the grave all my trouble once lay,

Himself shall my Savior my tears wipe away.

2. Recitativo

My sojourn in the world
 Is like a voyage at sea:
 The sadness, cross and woe
 Are billows which have overwhelmed me
 And unto death
 Each day appall me;
 My anchor, though, which me doth hold,

8

5. Chorale

Si je viens de m'écarter de toi,
 Je reviens pourtant vers toi ;
 Ton Fils n'a-t-il pas payé pour nous
 De par son angoisse et son martyre.
 Je ne renie pas la faute
 Mais ta grâce et ta clémence
 Sont infiniment plus grandes que les péchés
 Que je ne cesse de trouver en moi.

9

1. Air

Je porte volontiers la Croix,
 Elle me vient de la main aimante de Dieu,
 Elle me conduira après mes tourments
 À Dieu, à la terre promise.
 Là je déposerai d'un seul coup toutes mes peines
 dans la tombe,
 Là mon Sauveur lui-même essuiera mes larmes.

10

2. Récitatif

Mon passage sur la terre
 Est semblable à un voyage en bateau:
 Tristesse, croix et misère
 Sont les vagues qui me submergent
 Et qui me font redouter
 Chaque jour la mort;
 Mais mon ancre qui me retient,

5. Coral

Si bien de Ti me aparté,
 Nuevamente vuelvo;
 Ya que tu Hijo nos concilió
 Con su angustia y tormento mortal.
 No reniego de la culpa,
 Pero tu gracia y benevolencia
 Son mucho más grandes que el pecado,
 Que siempre encuentro en mí.

1. Aria

Llevaré contento la cruz,
 Proveniente de la amada mano de Dios,
 Que me conduce, después de mis infortunios,
 A Dios, en la tierra prometida.
 Allí enterraré de una vez la aflicción,

Allí mi Salvador mismo me enjugará las lágrimas.

2. Recitativo

Mi paso por el mundo
 Se asemeja al de un navío:
 Tristeza, cruz y miseria
 Son las olas que me cubren
 Y me asustan diariamente
 Con la muerte;
 Pero mi ancla, que me sostiene,

Ist die Barmherzigkeit,
Womit mein Gott mich oft erfreut.
Der rufet so zu mir:
Ich bin bei dir,
Ich will dich nicht verlassen noch versäumen!
Und wenn das wüthenvolle Schäumen
Sein Ende hat,
So tret ich aus dem Schiff in meine Stadt,
Die ist das Himmelreich,
Wohin ich mit den Frommen
Aus vielem Trübsal werde kommen.

3. Aria

Endlich, endlich wird mein Joch
Wieder von mir weichen müssen.
Da krieg ich in dem Herren Kraft,
Da hab ich des Adlers Eigenschaft,
Da fahr ich auf von dieser Erden
Und laufe sonder matt zu werden.
O gescheh es heute noch!

4. Recitativo ed Arioso

Ich stehe fertig und bereit,
Das Erbe meiner Seligkeit
Mit Sehnen und Verlangen
Von Jesus' Händen zu empfangen.
Wie wohl wird mir geschehn,
Wenn ich den Port der Ruhe werde sehn.

Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,
Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.

Is that compassion's heart
With which my God oft makes me glad.
He calleth thus to me:
I am with thee,
I will not e'er abandon of forsake thee!
And when the raging ocean's shaking
Comes to an end,
Into my city from the ship I'll go
It is the heav'nly realm
Which I with all the righteous
From deepest sadness will have entered.

3. Aria

One day, one day shall my yoke
Once again be lifted from me.
Then shall I in the Lord find pow'r,
And with the eagle's features rare,
There rise above this earthly bound'ry
And soar without becoming weary.
This I would today invoke!

4. Recitative and Arioso

I stand here ready and prepared,
My legacy of lasting bliss
With yearning and with rapture
From Jesus' hands at last to capture.
How well for me that day
When I the port of rest shall come to see.

When I in the grave all my trouble once lay,
Himself shall my Savior my tears wipe away.

11

Est la miséricorde
Que mon Dieu me dispense souvent.
Il m'appelle ainsi :
Je suis auprès de toi,
Je ne t'abandonnerai pas ni ne te négligerai !
Et quand l'écume pleine de rage
Prendra fin,
Je débarquerai dans ma ville
Qui est le royaume des cieux,
Là où, avec les fidèles,
Je viendrai déposer tout mon affliction.

3. Air

Enfin, enfin, de mon joug,
Je serai débarrassé.
Car je puiserai ma force dans le Seigneur,
Car je recevrai les attributs de l'aigle,
Car je m'élèverai de cette terre
Et je m'enverrai sans montrer quelconque faiblesse.
Oh, puisse cela arriver aujourd'hui encore!

12

4. Récitatif et arioso

Je suis prêt et dispos,
Y aspirant ardemment,
À recevoir des mains de Jésus
Mon salut en héritage.
Quel bien-être m'emplira
Quand je verrai le port du repos.
Là je déposerai d'un seul coup toutes mes peines
dans la tombe,
Là mon Sauveur lui-même essuiera mes larmes.

Es la misericordia,
Con la que mi Dios a menudo me alegra.
El me anuncia:
¡Estoy contigo,
No te abandonaré ni te descuidaré!
Y cuando la enfurecida tempestad
Llegue a su fin,
Saldré del navío hacia mi ciudad,
Que es el Reino de los Cielos,
Adonde, con los piadosos,
Llegaré después de tantas tribulaciones.

3. Aria

Por fin, por fin, mi yugo
Volverá a apartarse de mí.
Recibiré fuerzas del Señor,
Tendré el don del águila,
Saldré de esta tierra
Y andaré sin cansarme.
¡Oh, si sucediera hoy todavía!

4. Recitativo y Arioso

Estoy listo y dispuesto,
A recibir la herencia de mi bienaventuranza,
Con ansia y anhelo,
De manos de Jesús.
Qué satisfacción tendré
Cuando contemple el puerto del reposo.
Allí enterraré de una vez la aflicción,
Allí mi Salvador mismo me enjugará las lágrimas.

5. Choral

Komm, o Tod, du Schlafes Bruder,
 Komm und führe mich nur fort;
 Löse meines Schiffleins Ruder,
 Bringe mich an sichern Port!
 Es mag, wer da will, dich scheuen,
 Du kannst mich vielmehr erfreuen;
 Denn durch dich komm ich herein
 Zu dem schönsten Jesulein.

BWV 57

1. Aria

*Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet;
 denn nachdem er bewähret ist, wird er die Krone des
 Lebens empfangen.*

2. Recitativo

Ach! dieser süße Trost
 Erquicket auch nur mein Herz
 Das sonst in Ach und Schmerz
 Sein ewig Leiden findet
 Und sich als wie ein Wurm in seinem Blute windet.
 Ich muß als wie ein Schaf
 Bei tausend rauen Wölfen leben;
 Ich bin ein recht verlaßnes Lamm,
 Und muß mich ihrer Wut
 Und Grausamkeit ergeben.
 Was Abeln dort betraf,

5. Chorale

Come, o death, of sleep the brother,
 Come and lead me hence now forth;
 Loosen now my small bark's rudder,
 Bring thou me secure to port!
 Others may desire to shun thee,
 Thou canst all the more delight me;
 For through thee I'll come inside
 To the fairest Jesus-child.

1. Aria

*Blessed is the man who bears temptation with patience; for when
 he hath withstood the test, he shall the crown of true life then be
 given.*

2. Recitative

Ah! this sweet comfort doth
 Restore my heart as well,
 Which nought but "Ah and woe"
 In endless sorrow findeth
 And is just like a worm in its own blood now writhing.
 I must just like the sheep
 Midst countless savage wolves be living;
 I am a true forsaken lamb
 And must now to their rage
 And cruelty surrender.
 What Abel once befell,

16

5. Choral

Viens, ô mort, sœur du sommeil,
 Viens et emmène-moi ;
 Détache le gouvernail de mon humble bateau,
 Et guide-moi à bon port !
 Te craigne qui le veut,
 Au contraire, tu ne peux que me réjouir ;
 Car grâce à toi, j'approcherai
 De mon très doux Jésus.

1. Air

*Bienheureux est l'homme qui supporte les tentations; car, après
 avoir fait ses preuves, il recevra la couronne
 de vie.*

2. Récitatif

Ah, que cette douce consolation
 Réconforte également mon cœur
 Qui, sans cela, trouve dans les plaintes et gémissements,
 Une peine éternelle
 Et se tord comme un ver dans son sang.
 Il me faut vivre comme un agneau
 Parmi mille loups féroces;
 Je suis un agneau bien abandonné
 Et dois me soumettre à leur rage
 Et à leur cruauté.
 Ce qui toucha Abel là-bas

5. Coral

Ven, oh muerte, hermana del sueño,
 Ven y llévame contigo;
 Suelta el remo de mi pequeña barca
 Y condúceme a puerto seguro.
 Habrá quien te tema,
 Pero a mí me llenas de alegría;
 Pues por ti llegaré
 A la presencia del hermoso Niño Jesús.

1. Aria

*Bendito es el hombre, que soporta la prueba,
 pues una vez que la ha pasado, recibirá la
 corona de la vida.*

2. Recitativo

¡Ah! este dulce consuelo
 Reanima también mi corazón,
 Que de otro modo, entre ayes y dolor,
 Se encuentra eternamente atormentado,
 Y se revuelve como un gusano en su sangre.
 Como una oveja yo debo
 Vivir entre mil lobos salvajes;
 Soy un verdadero cordero abandonado,
 Y debo rendirme ante su furia
 Y su crueldad.
 Lo que otrora a Abel le aconteció,

Erpresst mir auch diese Tränenflut.
 Ach! Jesu, wüßt ich hier
 Nicht Trost von dir,
 So müßte Mut und Herze brechen,
 Und voller Trauren sprechen:

3. Aria

Ich wünschte mir den Tod, den Tod,
 Wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest.
 Ja wenn du mich annoch betrübtest,
 So hätt ich mehr als Höllennot.

4. Recitativo

Baß (Jesus)
 Ich reiche dir die Hand
 Und auch damit das Herze.
 Sopran (Seele)
 Ach! süßes Liebespfand,
 Du kannst die Feinde stürzen
 Und ihren Grimm verkürzen.

5. Aria

Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen,
 Die dich nur stets bei mir verklagen,
 Drum fasse dich, bedrängter Geist.
 Bedrängter Geist, hör auf zu weinen,
 Die Sonne wird noch helle scheinen,
 Die dir itzt Kummerwolken weist.

Evokes from me as well a flood of tears.
 Ah! Jesus, had I here
 No strength from thee,
 My courage and my heart would fail me
 And say with deepest sorrow:

3. Aria

I would now yearn for death, for death,
 If thou, my Jesus, didst not love me.
 Yea, if thou me wouldst still leave saddened,
 I'd suffer more than pain of hell.

4. Recitative

Bass (Jesus)
 I stretch to thee my hand,
 My heart as well comes with it.
 Soprano (Soul)
 Ah! Sweetest bond of love,
 Thou canst my foes bring ruin
 And their great rage diminish.

5. Aria

Yes, yes, I can thy foes destroy now
 Who have before me e'er accused thee,
 So have no fear, o anxious soul.
 O anxious soul, cease now thy weeping,
 The sun will soon be brightly shining,
 Which thee now clouds of trouble sends.

M'arrache aussi ces flots de larmes.
 Ah, Jésus, si je ne savais pas ici
 Recevoir ta consolation,
 Mon courage et mon cœur se briseraient
 Et je dirai envahi de tristesse:

3. Air

Je désirerais la mort, la mort.
 Si toi, mon Jésus, tu ne m'aimais pas.
 Oui, si tu m'affligeais encore,
 Je souffrirais tourment plus fort que l'enfer.

4. Récitatif

Basse (Jésus)
 Je te tends la main,
 Et ainsi aussi mon cœur.
 Soprano (Âme)
 Ah, doux gage d'amour,
 Tu peux renverser les ennemis
 Et écourter leur courroux.

5. Air

Oui, oui, je peux battre les ennemis
 Qui ne cessent de te mettre en accusation auprès de moi,
 Ressaisis-toi donc, esprit dans l'embarras.
 Esprit dans l'embarras, arrête de pleurer,
 Le soleil brillera encore plus fort,
 Lui qui repousse les nuages de tes soucis.

Me arranca también este torrente de lágrimas.
 ¡Ah, Jesús! si yo no supiera aquí
 De tu consuelo,
 Mi ánimo y mi corazón se quebrantarían,
 Diciendo llenos de dolor:

3. Aria

Desearía para mí la muerte,
 Si Tú, Jesús mío, no me amaras.
 Más aún, si Tú me dejaras en la aflicción,
 Sufriría más que con un tormento infernal.

4. Recitativo

Bajo (Jesús)
 Te extendo la mano
 Y con ella también el corazón.
 Soprano (Alma)
 ¡Ah! Dulce prenda de amor,
 Tú puedes derribar a los enemigos
 Y reducir su furor.

5. Aria

Sí, sí, yo puedo batir a los enemigos,
 Que ante mí continuamente te acusan,
 Por lo tanto, serénate espíritu acosado.
 Espíritu acosado, cesa de llorar,
 El sol ya brillará resplandeciente,
 Aunque ahora te muestre nubes de aflicción.

6. Recitativo

Baß
 In meiner Schoß liegt Ruh und Leben,
 Dies will ich dir einst ewig geben.
 Sopran
 Ach! Jesu, wär ich schon bei dir,
 Ach striche mir
 Der Wind schon über Gruft und Grab,
 So könnt ich alle Not besiegen.
 Wohl denen, die im Sarge liegen
 Und auf den Schall der Engel hoffen!
 Ach! Jesu, mache mir doch nur
 Wie Stephano den Himmel offen!
 Mein Herz ist schon bereit,
 Zu dir hinaufzusteigen.
 Komm, komm, vergnügte Zeit!
 Du magst mir Gruft und Grab
 Und meinen Jesum zeigen.

7. Aria

Ich ende behende mein irdisches Leben,
 Mit Freuden zu scheiden verlang ich itzt eben.
 Mein Heiland, ich sterbe mit höchster Begier,
 Hier hast du die Seele, was schenkest du mir?

6. Recitativo

Bass
 Within my lap life's peace abideth,
 This I will once give thee forever.
 Soprano
 Ah, Jesus, were I now with thee!
 Ah, if the wind
 Did now graze o'er my tomb and grave,
 I could then ev'ry sorrow conquer.
 How blest are they within the coffin
 Who to the sound of angels hearken!
 Ah, Jesus, open for me too,
 As Stephan once, the gates of heaven!
 My heart is now prepared
 To soar aloft to meet thee.
 Come, come, o blessed hour!
 Thou canst the tomb and grave
 And mine own Jesus show me.

7. Aria

I'd quit now so quickly mine earthly existence,
 With gladness to part now I long at this moment.
 My Saviour, I'd die now with greatest of joy,
 Here hast thou my spirit, what dost thou give me?

19

6. Récitatif

Basse
 En mon sein, tu trouveras le repos et la vie,
 C'est eux que je te donnerai un jour pour l'éternité.
 Soprano
 Ah Jésus, si seulement j'étais déjà auprès de toi,
 Ah, si le vent pouvait déjà
 Caresser mon caveau et mon tombeau,
 Je pourrais vaincre toutes les détresses.
 Heureux ceux qui reposent dans leur cercueil
 Et qui espèrent entendre les chants des anges!
 Ah, Jésus, ouvre-moi donc,
 Le ciel comme pour Étienne!
 Mon cœur est déjà prêt
 À s'élever vers toi.
 Viens, viens, temps plaisant!
 Tu peux me montrer le caveau et la tombe
 Et mon Jésus.

7. Air

J'achève vivement mon existence terrestre,
 C'est avec plaisir que je désire mourir à présent.
 Mon Sauveur, je meurs avec le plus fort désir,
 Voilà mon âme, que m'offres-tu?

6. Recitativo

Bajo
 En mi regazo descansan la paz y la vida,
 Éstas te daré, alguna vez, para siempre.
 Soprano
 ¡Ah, Jesús! Si estuviera ya contigo,
 ¡Ah! si el viento me alzara ya
 De la tumba y sepultura,
 Podría entonces vencer toda aflicción.
 ¡Dichosos aquellos que yacen en el ataúd
 Y esperan el son de los ángeles!
 ¡Ah, Jesús! Ábreme solamente
 El cielo como a Esteban.
 Mi corazón ya está dispuesto,
 Para ascender hacia Ti.
 ¡Ven, ven, momento dichoso!
 Tú puedes mostrarme sepultura y tumba,
 Y también a mi Jesús.

7. Aria

Yo termino velozmente mi existencia terrenal,
 Partir con alegría es lo que ahora deseo.
 Mi Salvador, yo muero con gran ansia,
 Aquí tienes el alma, ¿qué me donarás?

8. Choral

Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen und gläube,
 Daß ich dein Seelenfreund immer und ewig verbleibe,
 Der dich ergötzt
 Und in den Himmel versetzt
 Aus dem gemarterten Leibe.

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 Rillings 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.

8. Chorale

Bring, my beloved, my hopes to fulfillment, confiding
 That I'll thy bosom friend always and ever be biding,
 Who thee hath pleased
 And into heaven hath brought
 Out of this thy tortured body.

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".

21

8. Choral

Orienté-toi d'après mon bon plaisir et crois bien
 Que je resterai à jamais l'ami de ton âme,
 Celui qui te divertit
 Et qui te transporte au ciel
 Te délivrant de ton corps torturé.

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.

8. Coral

Cumple, mi amada, mi voluntad y ten fe,
 que Yo permaneceré siempre y eternamente
 tu amigo del alma,
 quien te regocijará
 y te elevará al cielo
 desde el cuerpo martirizado.

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.

Widerstehe doch der Sünde BWV 54

Entstehung: 1714

Bestimmung: Sonntag Oculi

Text: Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer* 1711)

Gesamtausgaben: BG 12²: 61 – NBA I/18:3

Im Juni des Jahres 1708 tritt Johann Sebastian Bach die Stelle eines Organisten und Kammermusikers am Hof zu Weimar an. Kantaten hat er in dieser Stellung nicht zu komponieren. Vier- einhalb Jahre später, im Februar 1713, führt er in Weißenfels seine erste „weltliche“ Huldigungskantate auf, „Was mir behagt ist nur die muntere Jagd“ BWV 208 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 65). Am Ende des gleichen Jahres bewirbt sich Bach um die Stelle Friedrich Wilhelm Zachows als Organist an der Liebfrauenkirche zu Halle. Kurz darauf, wohl aus Angst, ihn zu verlieren, ernennen ihn die Weimarer Herzöge zum Konzertmeister mit der Verpflichtung, alle vier Wochen eine Kantate zu komponieren. So also beginnt im Jahre 1714 eine erste Phase regelmäßiger Produktion von Kantaten für den kirchlichen Gebrauch. In Mühlhausen waren sechs (erhaltene) Kantaten entstanden, für die Hallenser Bewerbung eine weitere, und wahrscheinlich gehören die Kantaten BWV 18 und BWV 199, als eine Art Gelegenheitswerke, noch in das Jahr 1713. Mit anderen Worten: die musikalischen Erfahrungen, die Bach zwischen 1708 und 1714 machte, münden jetzt in eine erneute Beschäftigung mit Vokalmusik. Und wie üblich lassen sich drei Elemente in Bachs Musik erkennen: die Spuren der Tradition, der Aufbruch in die Moderne und die Verbindung beider Aspekte.

Formal steht die Kantate BWV 54, eine „Cantata“ für Alt-Solo und Streicher, für die zuletzt genannte Tugend. Sie folgt der neuen, italienischen Manier in der knappstmöglichen Form Arie – Rezitativ – Arie sowie dem ausdrücklich das

Rezitativ aufwertenden Textmuster des Reformators Erdmann Neumeister. Den Text selbst entnahm Bach, wie auch den der Kantate BWV 199, der gerade erst in Darmstadt gedruckten Sammlung *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* von Georg Christian Lehms; weitere Texte dieses Poeten vertonte Bach erst später in Leipzig, allerdings unter Hinzufügung jeweils einer Choralstrophe (darunter die auf dieser CD enthaltene Kantate BWV 57).

Eher der älteren, französischen Mode gehört der fünfstimmige Instrumentalsatz an. Bach teilt neben den Violinen auch die Violen; in Weimar verfügte er über insgesamt 22 Hofmusiker, so daß diese Stimmen leicht zu besetzen waren. Diesen fünfstimmigen Satz verfolgte Bach in seinen Kantaten nur noch bis Ostern 1715, u.a. in BWV 12, 21, 31, 61, 172 und 182.

Der Inhalt der Kantate zeichnet ein einfaches Bild: Die Sünde ist „von außen Gold“, von innen jedoch nur „leerer Schatten“ und deshalb des Teufels. Den Zwiespalt zwischen Schein und Sein illustriert Bach in der Eingangsarie durch den Einbruch von Dissonanzen (zuerst beim Einsatz der Singstimme!) in das ausgesucht schöne Ambiente des Beginns und durch allerlei harmonische Kühnheiten im Mittelteil. Im Rezitativ kann noch der moderne Hörer die Ausdeutung von Worten wie „leerer Schatten“, „übertünchter Schatten“ oder „scharfes Schwert“ nachvollziehen. Die abschließende Arie ist die erste Arien-Fuge in Bachs Kantatenwerk. Zu den jetzt vereinigen Violinen und Violen tritt als drittes die Gesangsstimme; die chromatische Thematik erinnert nochmals an Sünde, Teufel und „schmöde Banden“. In den instrumental Ritorellen sowie dem Da Capo verdichten sich Kontrapunktik und Harmonik. In dem Moment, da die Gesangsstimme ihren Part beendet hat, tritt zum ersten und einzigen Mal im Continuo-Baß das Fugenthema auf. Diese Stimme, bislang in erregten und raumdurchmessenden Sechzehntelbewegungen agierend, wird durch das Thema gleichsam gebändigt – die rechte

Andacht, von der der Text redet, scheint dem Unsteten, dem Chaos zu widerstehen, die Musik fügt sich in die Ordnung der geregelten Welt. Das ist moderner Ausdruck mit Mitteln der Tradition!

Der allgemein vorgebrachten Meinung, dieses Stück sei zum Sonntag Oculi, dem 3. Sonntag der Passionszeit, entstanden, widerspricht Alfred Dürr unter Hinweis auf die Tatsachen, daß dadurch im Jahre 1714 der vierwöchige Kantatenturnus verletzt worden wäre, im Jahre 1715 eine andere Kantate aufgeführt wurde und Bach im Jahre 1716, seinem letzten Jahr am Weimarer Hof, sich stilistisch weiterentwickelt habe. Dürr schlägt statt dessen den 7. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1714 als Bestimmungstag vor.

*

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht BWV 55

Entstehung: zum 17. November 1726

Bestimmung: 22. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 5: Strophe 6 des Choral „Werde munter, mein Gemüte“ von Johann Rist (1642).

Gesamtausgaben: BG 12²:75 – NBA I/26: 57

Als hätten die Herausgeber der Bach-Gesamtausgabe, nach deren Reihenfolge sich das Bach-Werkeverzeichnis richtet, nach inhaltlichen Beziehungen gesucht! Wie die Kantate BWV 54 handelt auch die mehr als zwölf Jahre später entstandene Kantate BWV 55 von der Sünde: aus dem „Schalksknecht“ des Evangeliums (Matth. 18, 23-35) wird nun (in Satz 1 und 2) der Sündenknecht, den nur das Erbarmen Gottes in den beiden folgenden Sätzen von der Schuld befreien kann. Der Sündenknecht wird in verminderten Intervallen gezeichnet und muß in auffällig exponierter Lage singen, während – im Eingangssatz – Flöte, Oboe d’amore, die beiden Violinen und das Continuo ihn in ein fünfstimmiges Stimmengewebe einschließen. Das folgende Rezitativ ist ein bemerkenswertes Beispiel von Bachs Kunst, rhetorischen Ausdruck durch Stimmführung und Harmonik zu gewinnen. Danach wendet sich die Kantate dem Gedanken an das Erbarmen zu. Die Flöte und nach ihr der Sänger fordern es mit ausdrucksvollen Vorhalten und Seufzermotiven ein, bevor ein streicherbegleitetes Rezitativ eine verklarte und beruhigte Atmosphäre schafft. Wie die am Sonntag darauf musizierte Kantate BWV 52 „Falsche Welt, dir trau ich nicht“ ist auch BWV 55 eine „Cantata“ für Solostimme und Instrumente – wie jene verzichtet auch diese jedoch nicht auf einen zusätzlich bekräftigenden Schlußchoral. Bach hat die gleiche Strophe wenig später noch einmal in der Matthäus-Passion verwendet, hier jedoch wesentlich dezidiert gesetzt.

Ich will den Kreuzstab gerne tragen BWV 56

Entstehung: zum 27. Oktober 1726

Bestimmung: 19. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 5: Strophe 6 des Chorals „Du, o schönes Weltgebäude“ von Johann Franck (1653).

Gesamtausgaben: BG 12:89 – NBA I/24:175

Wie die Kantaten für die darauffolgenden Sonntage (BWV 49 zum 3. November, BWV 55 zum 17. November und BWV 52 zum 24. November) handelt es sich bei der am 27. Oktober 1726 musizierten, berühmten „Kreuzstab“-Kantate um eine (von Bach selbst auch so bezeichnete) „Cantata“ für Solostimme und Orchester. Der dazugegebene Schlußchoral zeigt nur, daß Bach nicht die Form sakrosankt war, sondern – bei den Kantaten – stets im Dienste einer bestimmten theologischen Ausdeutung stand. Für das Verständnis des Wortes „Kreuzstab“ (Bach schreibt: Xstab!) werden sehr unterschiedliche Deutungen angeboten. Zum einen liegt es nahe, dem nicht mehr bekannten Dichter eine Anleihe bei Erdmann Neumeister und dessen Kantate „Ich will den Kreuzweg gerne gehen“ zum 21. Sonntag nach Trinitatis zuzutrauen. Gelegentlich wird auch auf die Schiffsfahrts-Metaphorik des Textes hingewiesen, vor allem in den Rezitativen Nr. 2 („Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffsahrt gleich“ usw.) und Nr. 4 („Port = Hafen der Ruhe“) sowie im Schlußchoral („Löse meines Schiffleins Ruder“). Gustaf Adolf Theill (Musik und Kirche 5/1985, S. 226 ff.) hat daher vorgeschlagen, den „Kreuzstab“ in seiner zeitgenössischen Bedeutung zu verstehen: als synonymen Ausdruck für „Jakobsstab“, „das wichtigste navigatorische Instrument neben dem Kompaß“. Martin Petzoldt jedoch weist das Wort als Begriff aus der Olearius-Bibel nach, jenem in Mitteldeutschland weit verbreiteten und auch in Bachs Bibliothek befindlichen Kompendium der Schrift-Auslegung. „Der Text orientiert sich vordergründig ungewöhnlich stark am Rahmen der Heilung des Gichtbrüchigen“ (Matth. 9, 1-8, Evangelium

des Sonntags), „an Jesu Schiffsreise über den See Genezareth nach der Stadt Kapernaum, die mit dem Himmelreich Identifizierung erfährt“: „...daß der Wunder-Stab Mosis sey ein Bild der wunderbaren Kraft des Creutzes Christi... Der Stab ist das Evangelium / Psal. 23, das kann alles Unglück ausschlagen / und dir hindurch helfen“ (Olearius, Biblische Erklärung Bd. I, Kap. 400b und 446a. Mitteilung an den Autor).

Alle Hörer und schon die frühen Betrachter rühmen die inhaltliche Stringenz und Geschlossenheit sowie den musikalischen Ausdruck dieser Kantate, die etwas Weltentsagendes hat, franziskanische Schlichtheit und überirdische Transzendenz ausstrahlt – Dinge, die in verklärender Weise durchaus zu einem recht einseitigen Bild Johann Sebastian Bachs beigetragen haben. Man tut diesem Werk gewiß keinen Abbruch, wenn man sie nicht aus Bachs Schaffen heraushebt, sondern vielmehr an ihrem Beispiel den Rang des gesamten Kantatenwerks betont. Die Kantilene mit dem übermäßigen Sekundintervall im Kopfsatz, die Wellenbewegung des Continuo im Rezitativ Nr. 2, die erlöste, heitere Bewegung der folgenden Arie und das geläuterte, streicherbegleitete Rezitativ Nr. 4 mit dem triolenhaft bewegten Rückgriff auf den Text des Eingangssatzes stellen in der Tat auch für den modernen Hörer unmittelbar ansprechende Vertonungen dar. Nicht minder eindrucklich aber wirkt der Schlußchoral. Die Verlängerung des Eingangstones um eine Viertel verschiebt seinen Beginn auf die unbetonte Zählzeit zwei. Dadurch entsteht ein synkopischer Stau, der die Eindringlichkeit des Wortes „Komm“ sehnsüchtig vertieft. Die chromatische Harmonisierung der Zeile „führe mich nur fort“ wie auch die überraschende Wendung der Musik zu „denn durch dich komm ich hinein“ über sieben Töne von Es- nach G-Dur (!) zeugen schließlich einmal mehr von der Genialität Bachs, mit schlichten Mitteln eine Durchdringung von Text und Musik zu erreichen, die den Hörer zu seiner Zeit erschüttert haben mag, das abgebrühte moderne Publikum wenigstens aufhören läßt und zum Nachdenken einlädt.

Selig ist der Mann BWV 57

Entstehung: zum 26. Dezember 1725

Bestimmung: 2. Weihnachtstag

Text: Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer* 1711) (Sätze 1 - 7). Satz 1: Jakobus 1, 12. Satz 8: Strophe 6 des Chorals „Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen“ von Ahasverus Fritsch (1668).

Gesamtausgaben: BG 12:107 – NBA I/3

Weihnachtstag – das signalisiert eine Festmusik mit Trompetenglanz und fröhlicher Musik. Darauf wartet man bei dieser Kantate vergebens. Beide Konfessionen begehen noch heute am 26. Dezember das Fest des Märtyrers Stephanus. Das Gedenken an die ganz und gar unweihnachtliche Steinigung des Diakons durch den verfeindeten Teil der Gemeinde zu Jerusalem wurde von der Kirche freilich nicht ohne Absicht auf diesen Tag gelegt. Nach dem eigentlichen Geburtstag Christi am 25. Dezember sollte in den folgenden Tagen der „comites Christi“, seiner Begleiter also gedacht werden: Stephanus, des ersten in Christi Namen getöteten Nachfolgers, des Evangelisten Johannes am 27. sowie, am 28. Dezember, der von Herodes ermordeten Kinder von Bethlehem – auch dies kein weihnachtliches Ereignis, sondern bis auf den heutigen Tag eine Mahnung an die Nähe und den untrennbaren Zusammenhang von Geburt und Tod, von Freude und Leid. Die vorliegende Kantate ist Bachs einziges Werk, das diesen Aspekt des 2. Weihnachtstages zum Thema hat. Neun Jahre später wird in Leipzig der zweite, von den Hirten auf dem Felde handelnde Teil des Weihnachts-Oratoriums musiziert...

Die Kantate beginnt mit einem Wort aus dem Jakobus-Brief, das interessanterweise auch Felix Mendelssohn Bartholdy in der großen Tenor-Cavatine des Oratoriums „Paulus“, das mit der Steinigung des Stephanus beginnt, thematisiert. Bach insistiert mit langen, verheißungsvoll gehaltenen Tönen auf

dem Wort „Selig“. Während die beiden Rezitative (Nr. 4 und Nr. 6) in dialogischer (und bewährter) Form ein Zwiegespräch zwischen Jesus und der ihm zustrebenden Seele darstellen, bündelt Bach seine Kunst, mit dem Affekt umzugehen, in den beiden Arien. Die erste betont die Todessehnsucht der Seele nicht nur durch den ruhigen Grundgestus, sondern auch durch auffällige Intervallsprünge in die Tiefe („Ich wünsche mir den Tod“). Die Arie Nr. 5 dagegen zeigt den sieghaften Christus; die repetierenden Streicherfiguren verwendet Bach ähnlich wie etwa in der Johannes-Passion (Nr. 16e: „Meine Diener würden darum kämpfen“ oder Nr. 30 „Der Held aus Juda siegt mit Macht“). Die letzte Arie (Nr. 7), wieder für die durch das Sopran-Solo verkörperte Seele, stattet Bach mit einer Solovioline aus, und deren Musik wiederum mit einem merkwürdig in sich selbst kreisenden, erregten, an den Taktenden überhängenden Motiv; Alfred Dürr hat es „als ein stürmisches Sichfallenlassen in die Arme Jesu“ gedeutet. Errettung vom Tod aber ist nur durch den Glauben möglich. Stephanus sah den Himmel offen, und Jesus, so der bekräftigende Schlußchoral, nimmt die Seele – wie einmal mehr die krude Harmonik der Schlußzeile verdeutlicht – aus dem gemarterten Leib heraus in die Ewigkeit auf.

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

DEUTSCH

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

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

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

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

Die Namen der an dieser Gesamtaufnahme beteiligten Musiker spiegeln eine halbe Generation europäischer Oratorientradition. Dies gilt vor allem für die Vokal- und 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 Schallplattengeschichte, unverändert in die EDITION BACHAKADEMIE übernommen. Für eine sinnvolle Anordnung der Kantaten auf den CDs gibt es mehrere Möglichkeiten. Die EDITION BACHAKADEMIE möchte dem Hörer vor allem das Auffinden einzelner Stücke erleichtern. Deshalb folgt sie den Nummern des Bachwerkeverzeichnisses (BWV) von Wolfgang Schmieder.



Helmuth Rilling

Stand steadfast against transgression BWV 54

Composed: 1714

Performed on: Sunday Oculi (Third Sunday in Lent)

Text: Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer* 1711)

Complete editions: BG 12²: 61 – NBA I/18:3

In June 1708 Johann Sebastian Bach started service as an organist and chamber musician at the court of Weimar. Writing cantatas was not one of his duties. Four and a half years later, in February 1713, he performed his first “secular” tribute cantata in Weißenfels, the Hunting Cantata, *Was mir behagt ist nur die muntere Jagd* BWV 208 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 65). At the end of the same year Bach applied for the position of Friedrich Wilhelm Zachow as an organist at Halle’s Liebfrauenkirche. Shortly afterwards, probably for fear of losing him, the Dukes of Weimar appointed him concertmaster with the duty of composing a new cantata every four weeks. So 1714 saw the start of a first regular production phase of cantatas for church performance. In Mühlhausen he had written six (surviving) cantatas, and another for his application in Halle, and cantatas BWV 18 and BWV 199, which were more or less occasion works, were probably written in 1713, as well. In other words: the musical experience Bach had acquired between 1708 and 1714 led to his renewed preoccupation with vocal music. And, as usual, we can identify three elements in Bach’s music: traces of tradition, awakening of modernity and a combination of both.

Formally, cantata BWV 54, a cantata for solo alto and strings, stands for the latter. It follows the new Italian style of the sparsest possible form aria – recitative – aria, and the text pattern of reformer Erdmann Neumeister, who expressly embraced the recitative. Bach took the text itself, like that of cantata BWV 199, from the freshly printed Darmstadt collection

Gottgefälliges Kirchen-Opffer by Georg Christian Lehms; it wasn’t until his Leipzig years that Bach used this poet’s texts again, albeit adding a chorale verse to each (see cantata BWV 57 also featured on this CD).

The five-part instrumental setting is rather part of an older, French fashion; Bach divides both violins and violas; in Weimar he had around 22 court musicians at his disposal, so that these voices were easy to cast. Bach used this five-part setting in his cantatas only up to Easter 1715, in BWV 12, 21, 31, 61, 172 and 182, among others.

This cantata sketches a simple picture: Sin is “pure gold” from the outside, but an “empty shadow” within and therefore of the devil. Bach illustrates the conflict between appearance and reality in the opening aria by disrupting the exquisitely beautiful ambience of the beginning with dissonance (at the first entry of the singing voice!) and lots of bold harmonies in the middle section. In the recitative the modern listener still understands the interpretation of words like “empty shadow”, “whited sepulchre” or “sharpened sword”. The final aria is the first aria fugue of Bach’s cantata opus. The already united violins and violas are joined by the singer, as the third voice; the chromatic theme again evokes sin, the devil and “haughty fetters”. Counterpoint and harmonies gather momentum in the instrumental ritornellos and the da capo. As soon as the singing voice has completed its part, the fugue theme appears for the first and last time in the continuo bass. This voice, which has played excited and expansive semi-quaver movements up to then, is more or less restrained by the theme – the true devotion mentioned in the text can withstand restlessness and chaos, the music conforms to the order of the organised world. This is modern expression with traditional means!

Alfred Dürr opposes the generally held opinion that this work was composed for Sunday Oculi, the 3rd Sunday in Lent,

indicating that this would have violated the four-weekly cantata rota in 1714, that a different cantata was performed in 1715 and Bach’s style had developed further in 1716, his last year at the court of Weimar. Instead, Dürr suggests the 7th Sunday after Trinity of 1714 as the intended date of performance.

*

I, wretched man, I, slave to sin BWV 55

Composed for: 17 November 1726

Performed on: 22nd Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 5: verse 6 of the chorale *Werde munter, mein Gemüte* by Johann Rist (1642).

Complete editions: BG 12²:75 – NBA I/26:57

One could almost assume that the editors of the *Bach-Gesamtausgabe*, on which the order of the *Bach-Werkeverzeichnis* is based, had been looking for topical similarities: Like cantata BWV 54, cantata BWV 55, written more than twelve years later, deals with sin: the “unmerciful servant” of the Gospel (Matt. 18, 23-35) turns (in movements 1 and 2) into a slave to sin, whom only God’s mercy can free from sin in the next two movements. The slave to sin is portrayed in diminished intervals and has to sing in a strikingly exposed register, while – in the opening movement – flute, oboe d’amore, the two violins and the continuo weave a five-part web of voices around him. The following recitative is a notable example of Bach’s skill of gaining rhetorical expression through voice composition and harmony. After that the cantata turns to reflections on mercy. The flute and, later on, the singer demand it with expressive suspensions and sighing motifs, before a string-accompanied recitative creates a tranquil, serene atmosphere. Like the cantata performed on the following Sunday, cantata BWV 52 *Falsche Welt, dir rau*

ich nicht, BWV 55 is a cantata for solo voice and instruments – and like the former it also features an additional morale-boosting final chorale. Bach used the same verse again a bit later in his St. Matthew Passion, but set it much more affirmatively there.

*

I will the cross-staff gladly carry BWV 56

Composed for: 27 October 1726

Performed on: 19th Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 5: verse 6 of the chorale *Du, o schönes Weltgebäude* by Johann Franck (1653).

Complete editions: BG 12²:89 – NBA I/24:175

Like the cantatas for the following Sundays (BWV 49 for 3 November, BWV 55 for 17 November and BWV 52 for 24 November) the famous “cross-staff” cantata, performed on 27 October 1726, is a cantata (even designated by Bach himself as such) for solo voice and orchestra. The added final chorale only shows that the form wasn’t sacrosanct to Bach, but – in the cantatas – always subject to a specific theological interpretation. Highly diverse interpretations have been offered for the meaning of “cross-staff” (Bach writes: X-staff!). For one part, the now unknown author may have borrowed from Erdmann Neumeister and his cantata *Ich will den Kreuzweg gerne gehen* for the 21st Sunday after Trinity. Some interpreters point out the shipping metaphors in the text, especially in recitatives no. 2 (“My sojourn in the world is like a voyage at sea” etc.) and no. 4 (“port of rest”) and in the final chorale (“Loosen now my small bark’s rudder”). Gustaf Adolf Theill (*Musik und Kirche* 5/1985, p. 226 ff.) feels that the “cross-staff” should be seen in its contemporary meaning: as a synonym for the “Dutchman’s log”, “the most important navigation aid besides the compass”. Martin Petzoldt finally

proves that the word is recorded in the Olearius Bible, a compendium of Bible interpretations that was very popular in central Germany and of which Bach also had a copy in his library. “On the face of it, the text has an extremely strong focus on the healing of the man sick of palsy” (Matt. 9, 1-8, Gospel reading of the day), “on Jesus’ journey over the Sea of Galilee to the city of Capernaum, which is identified with heaven here”: “...that Moses’ miracle staff be an image of the miraculous powers of the cross of Our Lord... The staff is the Gospel/psalm 23 and can quell all calamity and help you through diversity” (Olearius, Biblische Erklärung vol. 1, chapters 400b and 446a. Message to the author).

Listeners and even early observers have praised the stringency and coherence of the cantata’s contents and its musical expression that exudes renunciation of the world, Franciscan simplicity and divine transcendence – things that contributed to a rather one-sided, transfigured image of Johann Sebastian Bach. It won’t hurt this work, if we decide not to single it out from among Bach’s works but rather use it to emphasise the eminence of his entire cantata opus. The cantilena with its augmented second interval in the first movement, the undulating continuo in recitative no. 2, the serene, happy movement of the following aria and the chastened, string-accompanied recitative no. 4 with its triplet-like shimmering reminiscence of the text in the opening phrase are indeed settings that appeal even to the modern listener. But the final chorale is no less impressive. By extending the opening note by a crotchet, its beginning shifts to the unaccented second beat. This condenses the syncopations and intensifies the yearning poignancy of the word “Come”. The chromatic harmonisation of the line “lead me hence now forth” and the surprising turn of the music on “For through thee I’ll come inside” over seven notes from E flat to G major (!) again showcase Bach’s ingenious capability of penetrating text and music with simple means that must have deeply moved the

listener of his day, still makes today’s hard-boiled audience pay attention, and invites us to engage in contemplation.

*

Blessed is the man BWV 57

Composed for: 26 December 1725

Performed on: Christmas Monday

Text: Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer* 1711) (movements 1 - 7). Movement 1: Jac. 1, 12. Movement 8: verse 6 of the chorale *Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen* by Ahasverus Fritsch (1668).

Complete editions: BG 12²:107 – NBA I/3

Christmas Monday – is a feast we associate with festive spirit, gleaming trumpets and merry music. But not in this cantata. Both religions still celebrate the feast of the martyr St. Stephen on 26 December. Of course, it was no coincidence that the church commemorates the utterly unfestive stoning of the deacon by the hostile part of the Jerusalem congregation on this day. After Christ’s actual birthday on 25 December the following days were to be devoted to the memory of the “comites Christi”, in other words his disciples: St. Stephen, the first follower killed in Christ’s name, St. John, the Evangelist, on the 27th, and on 28th December the innocent children of Bethlehem killed by Herod – another event that doesn’t betray much Christmas spirit but reminds us to this very day of the proximity and inseparable relation between birth and death, joy and sorrow. This cantata is Bach’s only work focusing on this aspect of Christmas Monday. Nine years later he performed the second part of the Christmas Oratorio, which dealt with the shepherds in the field ...

The cantata starts with a reading from the epistle of James – interestingly, Felix Mendelssohn Bartholdy also used this

source for the great tenor cavatina of his Paulus Oratorio, which starts with the stoning of St. Stephen. Bach insists with long, promising notes on the word “blessed”. While the two recitatives (no. 4 and no. 6) represent a conversation between Jesus and the soul soaring up to him in (the common) dialogue form, Bach condenses his skilful handling of *affekt* in the two arias. The first one emphasises the soul’s yearning for death not only through its quiet basic mood, but also through striking intervals plunging into the deep (“I yearn for death”). Aria no. 5, in contrast, shows a victorious Christ; Bach uses the repetitive string figures to more or less the same effect as in his St. John Passion (no. 16: *Meine Diener würden darum kämpfen* or no. 30 *Der Held aus Juda siegt mit Macht*). The last aria (no. 7), again with the soul portrayed by a soprano solo, features a solo violin with a strange vibrant motif that seems to revolve around itself and go beyond the bar ends; Alfred Dürr interpreted this “as a rapturous sinking into Jesus’ arms”. But only faith can save us from death. St. Stephen saw the gates of heaven open wide, and Jesus, says the affirmative final chorale, lifts the soul – as the crude harmony of the final line goes to show again – from the tortured body and up into eternity.

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.

Résiste donc au péché BWV 54

Création: 1714

Destination: dimanche Oculi

Texte: Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer* 1711)

Éditions complètes: BG 12²: 61 – NBA I/18:3

Au mois de juin 1708, Johann Sebastian Bach commença dans son poste d'organiste et de musicien de musique de chambre à la cour de Weimar. La tâche qu'il devait remplir à ce poste n'était pas de composer des cantates. Quatre années et demi plus tard, en février 1713, il exécuta à Weissenfels sa première cantate d'hommage «profane» «Was mir behagt ist nur die muntere Jagd» (Seule la chasse joyeuse me convient) BWV 208 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 65). À la fin de la même année, Bach pose sa candidature au poste de Friedrich Wilhelm Zachow, titulaire de l'orgue de la Liebfrauenkirche à Halle. Peu de temps après, probablement par crainte de le perdre, les ducs de Weimar le nomme «Konzertmeister» (Maître de concert), nomination qu'ils accompagnent de l'obligation de composer une cantate chaque mois. C'est ainsi qu'en 1714 commença une première phase de production régulière de cantates à usage religieux. À Mühlhausen, ont été créées six cantates (conservées), une autre pour la candidature à Halle, et les cantates BWV 18 et BWV 199 qui sont une sorte d'œuvres occasionnelles, peuvent être datées de l'année 1713. En d'autres mots, Bach met à profit les expériences musicales qu'il fit entre 1708 et 1714, et se consacra à nouveau à la musique vocale. Et comme d'usage, on reconnaît ici trois éléments qui sont essentiels dans la musique de Bach: les traces de la tradition, la marche dans le sens du modernisme et le lien entre ces deux aspects. Quant à la forme, la cantate BWV 54, une «Cantata» pour alto soliste et cordes, est digne représentante de l'élément cité en dernier. Elle suit le nouveau style italien sous la forme la

plus concise possible, celle de Air – Récitatif – Air, ainsi que le modèle textuel du réformateur Erdmann Neumeister, valorisant explicitement le récitatif. Bach emprunta lui-même le texte, comme celui de la cantate BWV 199, au recueil qui venait d'être imprimé à Darmstadt, le *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* de Georg Christian Lehms; Bach ne mit en musique d'autres textes de ce poète que plus tard à Leipzig, en y ajoutant néanmoins une strophe chorale à chaque fois (la cantate BWV 57 contenue dans ce CD en fait partie).

Le mouvement instrumental à cinq voix adhère, lui, plutôt à la mode française, plus ancienne ; Bach divise les violons et également les altos ; à Weimar, il avait à sa disposition un effectif total de 22 musiciens de cour de sorte qu'il n'était pas difficile de doter ces registres. Bach ne poursuivit ce mouvement à cinq voix dans ses cantates que jusque Pâques 1715, entre autres dans les BWV 12, 21, 31, 61, 172 et 182.

Le contenu de la cantate esquisse une image simple : le péché est «vu de l'extérieur d'or», mais vu de l'intérieur n'est qu'une «ombre vide» et est donc du côté de Satan. Bach illustre dans son air d'introduction le conflit existant entre l'être et le paraître en laissant des dissonances (tout d'abord lors de l'attaque des voix !) faire irruption dans l'atmosphère particulièrement belle du début et en toutes sortes d'harmonies audacieuses dans la partie centrale. Dans le récitatif, même l'auditeur moderne peut encore saisir l'interprétation d'expressions comme «ombre vide», «caveau badigeonné» ou «épée tranchante». L'air qui suit est le premier air régi par un principe de fugue dans l'œuvre des cantates de Bach. Aux violons et altos maintenant réunis, vient s'ajouter un troisième registre, la voix chantée ; la thématique chromatique rappelle encore une fois le péché, le diable et la «sordide emprise». Le contrepoint et l'harmonie se consentent dans les ritournelles instrumentales ainsi que dans le da capo. C'est au moment où la voix chantée termine sa

partie que le thème fugué apparaît pour la première et unique fois dans la basse continue. Le thème apprivoise en quelque sorte cette voix agissant jusqu'à présent en mouvements de doubles croches excités et arpentant l'espace – la véritable dévotion dont il est question dans le texte, semble résister à l'inconstance et au chaos, la musique se met au rang du monde bien ordonné. Voici une l'expressivité toute moderne et produite avec des moyens traditionnels!

Alfred Dürr oppose à l'opinion invoquée en général, prétendant que ce morceau avait été créé pour le dimanche Oculi, le 3^{ème} dimanche du temps de la Passion, son avis faisant observer que, si cela était le cas, Bach aurait enfreint dans l'année 1714 au roulement mensuel de création de cantates. Il ajoute qu'une autre cantate a été exécutée en 1715 et que Bach avait perfectionné son style dans l'année 1716, sa dernière année à la cour de Weimar. Dürr propose en contrepartie, comme jour de destination, le 7^{ème} dimanche après la Trinité de l'année 1714.

Moi pauvre humain, esclave du péché BWV 55

Création: pour le 17 novembre 1726

Destination: le 22^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 5 : Strophe 6 du choral «Werde munter, mein Gemüte» (Éveille-toi, mon âme) de Johann Rist (1642).

Éditions complètes: BG 12:75 – NBA I/26:57

On a l'impression que les éditeurs de l'édition complète de Bach d'après laquelle le catalogue thématique et systématique des œuvres de Bach s'oriente, avaient essayé d'élaborer des rapports entre les contenus des cantates. En effet, la cantate BWV 55 se consacre comme la cantate BWV 54 qui a été créée plus de douze années plus tard, au thème du péché : le «serviteur impitoyable» de l'Évangile (Matthieu 18, 23-35) se transforme à présent (dans les mouvements 1 et 2) en esclave du péché dont la faute ne pourra être effacée que par la seule miséricorde de Dieu dans les deux mouvements suivants. L'esclave du péché est décrit en intervalles diminués et doit chanter dans une situation remarquablement exposée alors que – dans le mouvement d'introduction – la flûte, le haut-bois d'amour, les deux violons et le continuo l'enferment dans un entrelacement à cinq voix. Le récitatif suivant est un exemple remarquable de l'art de Bach qui consiste à reproduire une expression de rhétorique par le biais du contrepoint et de l'harmonie. Ensuite, la cantate se tourne vers l'idée de la miséricorde. La flûte et après elle le chanteur implore cette miséricorde avec des appoggiatures et des motifs gémissant très expressifs avant qu'un récitatif accompagné des cordes ne crée une atmosphère sereine et tranquille. De même que la cantate BWV 52 «Falsche Welt, dir trau ich nicht» (Monde fourbe, je ne te fais pas confiance) jouée le dimanche d'après, la BWV 55 est aussi une «Cantata» pour voix soliste et instruments – cependant comme celle-ci, elle ne renonce pas à un choral final apportant une confirmation supplémentaire.

Bach a réutilisé la même strophe une fois encore quelques temps plus tard dans la Passion selon Saint-Matthieu, il l'emploie néanmoins ici d'une manière beaucoup plus déterminée.

*

Je porte volontiers la Croix BWV 56

Création: pour le 27 octobre 1726

Destination: le 19^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 5: Strophe 6 du choral «Du, o schönes Weltgebäude» (Ô toi, belle construction du monde) de Johann Franck (1653).

Éditions complètes: BG 12:89 – NBA I/24:175

Comme les cantates destinées aux dimanches qui suivent ce dimanche (BWV 49 pour le 3 novembre, BWV 55 pour le 17 novembre et BWV 52 pour le 24 novembre), la célèbre cantate de la «Croix» qui fut exécutée le 27 octobre 1726 est une (désignée ainsi par Bach lui-même) «Cantata» pour voix soliste et orchestre. Le choral de fin ajouté montre uniquement que la forme n'était pas pour Bach sacro-sainte mais – en ce qui concerne les cantates – était toujours au service d'une certaine interprétation théologique. On offre des explications très différentes à la compréhension du mot «Kreuzstab» (Croix) (Bach écrit: Xstabl). D'une part, on est amené à croire que le poète qui n'est d'ailleurs plus connu aujourd'hui, a été capable d'emprunter chez Erdmann Neumeister et dans sa cantate «Ich will den Kreuzweg gerne gehen» (Je prends volontiers le chemin de la croix) destinée au 21^{ème} dimanche après la Trinité. De temps en temps, il est fait référence à la métaphore du voyage en bateau qui se trouve dans le texte, surtout dans les récitatifs n° 2 («Mon passage sur la terre est semblable à un voyage en bateau» etc.) et n° 4 («Port = port du repos») ainsi que dans le choral de fin

(«Détache le gouvernail de mon bateau»). Gustaf Adolf Theill (Musique et Église 5/1985, page 226 et suivantes) propose plutôt de comprendre le mot «Croix» dans sa signification contemporaine: comme expression anonyme pour le «bâton de Jacob» (le précurseur du sextant), «l'instrument de navigation le plus important à côté de la boussole». Martin Petzold constate que ce mot est une notion tirée de la Bible Olearius, ce manuel de l'exégèse très répandu en Allemagne centrale et qui se trouvait également dans la bibliothèque de Bach. «Au premier plan, le texte s'oriente avec une singulière insistance au cadre donné par la guérison du paralytique» (Matthieu 9, 1 - 8, Évangile du dimanche), «lors du voyage de Jésus dans une barque sur le lac de Gènesareth en direction de la ville de Capharnaüm qui sera identifiée au royaume des cieux: «...que le bâton miraculeux de Moïse est l'image de la prodigieuse force de la Croix du Christ ... Le bâton est l'Évangile / Psaume 23, qui saura détourner tous les malheurs / et qui t'accompagnera» (Olearius, Explications bibliques Volume 1, chapitre 400b et 446a. Indication à l'auteur).

Tous les auditeurs et déjà les premiers observateurs font l'éloge de la logique et de l'homogénéité du contenu ainsi que de l'expression musicale de cette cantate qui à quelque chose du renoncement au monde, qui dégage une simplicité franciscaine et une transcendance divine – des choses qui, en toute sérénité, ont participé à donner de Johann Sebastian Bach une image très partielle. On ne porte certainement pas préjudice à cette œuvre si l'on ne la met pas en relief par rapport aux autres créations de Bach. Elle permet bien mieux d'élever la valeur de toutes les œuvres de cantates en la prenant comme exemple. La cantilène avec l'intervalle démesuré de seconde dans le mouvement de tête, le balancement des vagues du continuo dans le récitatif n° 2, la délivrance et la gaieté de l'air qui suit et le récitatif n° 4 épuré et accompagné par les cordes avec le réemploi agité en triolet

du texte du mouvement d'introduction, tout ceci représente en réalité pour l'auditeur moderne des adaptations musicales à l'abord facile. Le choral de fin n'en paraît pas moins pressant. La prolongation du ton d'introduction d'une noire repousse son départ sur l'intervalle atone deux. C'est ainsi qu'il se produit un engorgement syncopal qui creuse le désir reflété et l'insistance de l'appel «Viens». L'harmonisation chromatique des vers «emmène-moi» comme le volte-face étonnant de la musique sur les paroles «Car grâce à toi, j'approcherai» passant sur sept tons, de mi bémol – à sol majeur (!) témoignent finalement une fois de plus de la génialité de Bach qui consiste à réussir à pénétrer le texte et la musique à l'aide de moyens modestes; cette pénétration peut avoir bouleversée l'auditeur de son temps, il fait au moins dresser l'oreille du public moderne devenu insensible en l'invitant à la réflexion.

*

Bienheureux est l'homme BWV 57

Création: pour le 26 décembre 1725

Destination: le lendemain de Noël

Texte: Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer* 1711) (Mouvements 1 - 7). Mouvement 1: Jacques 1, 12. Mouvement 8: Strophe 6 du choral «Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen» (As-tu donc, Jésus, complètement caché ta face) de Ahasverus Fritsch (1668).

Éditions complètes: BG 12:107 – NBA 1/3

Le jour de Noël – une musique de fête avec des trompettes éclatantes et de la musique gaie vient en mémoire. Mais c'est en vain que l'on attend ceci dans cette cantate. Le 26 décembre, les deux confessions chrétiennes célèbrent aujourd'hui encore la fête du martyre de Saint-Étienne. Le souvenir de la lapidation du diacre, acte n'ayant absolument aucun rapport avec Noël et proféré par la section ennemie de la Communauté de Jérusalem, n'a évidemment pas été placé sur ce jour sans dessein bien précis. Après le jour de la naissance du Christ à proprement dit, le 25 décembre, on se devait donc de commémorer dans les jours qui suivirent les «comites Christi», les compagnons de Jésus donc : Étienne, le premier successeur qui fut tué au nom du Christ, l'Évangéliste Jean le 27 ainsi que le 28 décembre les enfants de Bethléhem qui furent massacrés par Hérode – ce qui n'est pas non plus un événement en rapport avec Noël mais qui est jusqu'au jour d'aujourd'hui un avertissement aux humains, rappelant combien la naissance et la mort, la joie et la souffrance sont proches et inséparables les unes des autres. La cantate ci-présente est la seule œuvre de Bach qui ait pour thème cet aspect du lendemain de Noël. Neuf années plus tard, à Leipzig, on jouera la deuxième partie, rapportant l'histoire des bergers dans les champs de l'Oratorio de Noël.

La cantate commence par un mot tiré de l'Épître de Jacques que Felix Mendelssohn Bartholdy d'ailleurs, ce qui est très intéressant, thématise dans la grande cavatine de ténor de son Oratorio «Paulus», qui, lui, commence par la lapidation d'Étienne. Bach insiste en de longs sons prometteurs tenus sur le mot «Bienheureux». Alors que les deux récitatifs (n° 4 et n° 6) sous une forme dialoguée (qui a fait ses preuves) exposent un entretien entre Jésus et l'âme qui se dirige vers lui, Bach concentre dans les deux airs le talent avec lequel il manie l'émotion. Le premier met l'accent sur l'envie de mourir de l'âme non seulement par la gestique calme de base mais aussi par des sauts d'intervalles spectaculaires dans les basses («Je désirerais la mort»). L'air n° 5 par contre montre le Christ triomphant; Bach utilise les répétitions de figures des cordes comme dans la Passion selon Saint-Jean (n° 16e: «Meine Diener würden darum kämpfen» (Mes serviteurs luttaient pour ceci) ou n° 30 «Der Held aus Juda siegt mit Macht» (Le héros de Judée remporte la victoire avec force)). Bach équipe d'un solo de violon le dernier air (n° 7) représentant à nouveau l'âme incarnée par le solo du soprano, et il dote sa musique de nouveau d'un motif agité qui se déplace en une drôle de rotation sur lui-même, faisant saillie en bouts de mesure; Alfred Dürr a interprété ce motif «comme si elle (l'âme) se laissait tomber frénétiquement dans les bras de Jésus». Mais seule la foi est le chemin qui sauvera de la mort. Étienne vit le ciel s'ouvrir, et Jésus, interprété par le choral de fin confirmant, délivre l'âme – geste explicité une fois de plus par l'harmonie grossière des vers finaux – de ce corps torturé pour l'emporter vers l'éternité.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

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

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

Resiste pues al pecado BWV 54

Génesis: 1714

Destino: domingo Oculi

Texto: Georg Christian Lehms (*Ofrenda de la iglesia grata a Dios* 1711)

Ediciones completas: BG 12: 61 – NBA I/18:3

En Junio del año 1708 Johann Sebastian Bach tomó posesión del cargo de organista y músico de cámara en la Corte de Weimar. En ese puesto no tuvo que componer cantatas. Cuatro años y medio después, en febrero de 1713, interpretó en Weißenfels su primera cantata de homenaje „civil“ titulada „solo me gusta la alegría de la caza“ BWV 208 (EDITION BACH-AKADEMIE, vol. 65). Al final del mismo año Bach solicita el puesto de Friedrich Wilhelm Zachow como organista en la iglesia de Santa María de Halle. Poco después, quizás por miedo a perderlo, los duques de Weimar le nombran Director de Orquesta con la obligación de componer una cantata cada cuatro semanas. Así pues en el año 1714 comienza una primera fase de producción regular de cantatas para uso litúrgico. En Mühlhausen se crearon seis cantatas (que se hayan conservado). Para su solicitud de Halle compuso otra y probablemente las cantatas BWV 18 y BWV 199 se puedan incluir aún en el año 1713 como obras de ocasión. En otras palabras: las experiencias musicales que tuvo Bach entre 1708 y 1714 desembocan ahora en una renovada ocupación relacionada con la música vocal. Y, como es costumbre, se pueden identificar tres elementos en la música de Bach: las huellas de la tradición, la irrupción en la modernidad y la combinación de ambos aspectos.

Formalmente, la Cantata BWV 54, una „cantata“ para solo de contralto e instrumentos de arco, se encuadra en el tercero de los aspectos antes mencionados. Sigue el nuevo estilo italiano en su forma más escueta posible de aria-recitativo-aria así

como el modelo de texto expresamente encarecedor del recitativo que utilizaba el reformador Erdmann Neumeister. Bach tomó propiamente el texto – como también el de la cantata BWV 199 – de la colección recientemente impresa en Darmstadt *Ofrenda de la Iglesia agradable a Dios* de Georg Christian Lehms; otros textos de este poeta fueron también puestos en música por Bach posteriormente en Leipzig, si bien añadiendo en cada caso una estrofa coral (entre otros el de la cantata BWV 57 también contenida en este CD).

El movimiento instrumental a cinco voces pertenece a épocas anteriores a la antigua moda francesa; Bach comparte junto a los violines también las violas; en Weimar disponía de un total de 22 músicos de la Corte, lo que le permitía cubrir fácilmente estas voces. Bach se rigió por este movimiento a cinco voces en sus cantatas, pero sólo hasta la Pascua de 1715, entre otras en la BWV 12, 21, 31, 61, 172 y 182.

El contenido de esta cantata pinta una imagen muy sencilla: el pecado es „oro por fuera“ pero por dentro no es más que „sombra vacía“ y por tanto obra del demonio. La dicotomía entre apariencia y realidad está ilustrada por Bach en el área de entrada mediante la irrupción de disonancias (primero empleando la voz cantora) en el hermoso y selecto ambiente del comienzo así como mediante toda clase de atrevimientos armónicos en la parte central. El oyente moderno podrá consumir aún en el recitativo la interpretación de expresiones como „sombra vacía“, „sombra blanqueada“ o „afilada espada“. El aria del final es la primera fuga-aria de la obra de cantatas de Bach. A las violas, unidas ahora con los violines, se añade como tercer elemento la voz cantora; la temática llena de cromatismo evoca de nuevo el pecado, el demonio y la „legión insolente“. En los estríbillos instrumentales, así como en el da capo, cobra intensidad la técnica del contrapunto y la armonía. En el momento en el que la voz cantora ha terminado su parte, entra en acción por primera y

única vez el tema de la fuga en el contrabajo continuo. Esta voz que hasta ahora actuaba en excitados movimientos de semicorcheas que atraviesan el espacio, se amansa inmediatamente por el tema la correcta meditación de la que habla el texto parece resistir a lo inestable y al caos, al tiempo que la música se inserta en el orden del mundo regulado. Esta es una expresión moderna con los instrumentos de la tradición.

La opinión generalmente expuesta de que esta pieza naciera con destino al domingo Oculi, para el tercer domingo del tiempo de Pasión, es impugnada por Alfred Dürr quién llama la atención sobre el hecho de que de ese modo se vulneraría el turno de una cantata cada cuatro semanas en el año 1714, que en el año 1715 se interpretó otra cantata y que Bach habría experimentado una evolución estilística en el año 1716 que fue el último de su estancia en la Corte de Weimar. Dürr propone a cambio el domingo VII después de la fiesta de la Santísima Trinidad del año 1714 como fecha a la que se destinaba esta composición.

*

Yo pobre hombre, esclavo del pecado BWV 55

Génesis: para el 17 de Noviembre de 1726

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

Texto: autor desconocido. 5º movimiento: estrofa 6ª del coral “Anímate, alma mía” de Johann Rist (1642).

Ediciones completas: BG 12:75 – NBA I/26:57

Como si quienes se ocuparon de la edición completa de Bach, por cuya sucesión se rige el índice de obras bachianas buscaran relaciones de contenido: igual que la cantata BWV 54, también la Cantata BWV 55 – que se escribió más de doce años después – se ocupa del pecado: tomando como punto de partida el “mayordomo infiel” del Evangelio (Mt 18, 23-35), surge ahora el esclavo del pecado (en el primero y segundo movimientos) que sólo podrá ser liberado de la culpa por la misericordia de Dios en los dos movimientos subsiguientes. El esclavo del pecado se dibuja en intervalos reducidos y debe cantar en una posición llamativamente expuesta, mientras que en el movimiento de entrada se incluyen la flauta, el oboe d’amore, los dos violines y el continuo en un entramado armónico de cinco voces. El recitativo que sigue es un ejemplo notable del arte con que Bach era capaz de ganar expresión retórica mediante la conducción de las voces y la armonía. A continuación, la cantata deriva hacia la idea de la misericordia. La flauta y después de ella el cantor la piden con expresiva reserva y motivos de anhelo antes de que el recitativo acompañado de instrumentos de arco cree una atmósfera esclarecida y sosegada. Igual que la cantata BWV 52 “Mundo falso, en ti no confío”, puesta en música el domingo siguiente, también la BWV 55 es una “cantata” para voz de solo e instrumentos, si bien tampoco ésta prescinde – igual que aquella – de un coral de cierre que viene a suponer un refuerzo adicional. Bach ha utilizado la misma estrofa poco después en la Pasión según San Mateo, pero en esta ocasión la

ha abordado con mucha mayor decisión.

*

Llevaré con gusto la cruz BWV 66

Génesis: para el 27 de Octubre de 1726

Destino: Domingo XIX después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: autor desconocido. 5º movimiento: estrofa 6 del coral “¡Oh hermoso edificio del mundo!” de Johann Franck (1653).

Ediciones completas: BG 12:89 – NBA I/24:175

Igual que las cantatas escritas para los domingos siguientes (BWV 49 para el 3 de noviembre, BWV 55 para el 17 de noviembre y BWV 52 para el 24 de noviembre), la famosa cantata “de la cruz” (también llamada así por el mismo Bach) puesta en música el 27 de octubre de 1726, es una “cantata” para voz de solo y orquesta. El coral de cierre que se añade pone simplemente de manifiesto que para Bach la forma no era sacrosanta, sino que en las cantatas siempre estaba al servicio de una determinada interpretación teológica. Para interpretar la expresión “madero de la cruz” (Bach escribía Xstab! = xcruz) se ofrecen interpretaciones muy diferentes. Según una de ellas es lógico atribuir al desconocido autor un préstamo tomado de Erdmann Neumeister y de su cantata “Recorreré el camino de la cruz” para el domingo XXI después de la fiesta de la Santísima Trinidad. En ocasiones se llama también la atención sobre la alegoría de la navegación contenida en el texto, particularmente en los recitativos número 2 (“Mi tránsito por el mundo es parecido a una navegación” etc.) y en el número 4 (“puerto = puerto de descanso”) así como en la coral de cierre (“suelte los remos de mi pequeña nave”). Gustaf Adolf Theill (Música e Iglesia 1985, pág. 226 ss.) ha propuesto consecuentemente que entendamos la “cruz” en su significado contemporáneo: como

expresión sinónima de “cruz geométrica”, “el instrumento de navegación más importante junto a la brújula”. Martin Petzold verifica la palabra en tanto concepto de la llamada Biblia Olearius, un compendio de textos exegéticos muy extendido en la Alemania central de la época de Bach y que también se encontraba en la biblioteca de éste. “El texto se orienta principalmente con una intensidad poco habitual en torno a la curación del paralítico” (San Mateo 9, 1-8, lectura evangélica dominical), “en el trayecto en barco de Jesús por el lago de Genezareth hacia la ciudad de Capernaum, que se identifica con el Reino de los Cielos”: “... que el cayado milagroso de Moisés sea imagen de la portentosa fuerza de la cruz de Cristo... el cayado es el Evangelio / Salmo 23, que todo mal puede deshacer y ayudarte a superar” (aclaración bíblica de Olearius, vol. I, caps. 400b y 446a. Mensaje al autor).

Todos los oyentes y ya los primeros analistas ensalzaron la permeabilidad y la apertura del contenido, así como la expresión musical de esta cantata que tiene algo de renuncia al mundo y que irradia franciscana sencillez y trascendencia sobrenatural, factores éstos que han contribuido en gran medida y en forma inspirada a una imagen verdaderamente parcial de Johann Sebastian Bach. Sin duda no estamos perjudicando a esta obra cuando no la destacamos dentro de la creación de Bach sino que la tomamos más bien como ejemplo para acentuar la naturaleza de toda la obra que suponen las cantatas. La cantinela con el exorbitante intervalo de segunda en el movimiento capital, el movimiento ondulado del continuo en el recitativo número 2, el alegre y desinhibido movimiento del aria siguiente y el recitativo número 4 purificado y acompañado por instrumentos de arco con el retorno movido, en forma de trío, al texto del movimiento de entrada, representan también de hecho para los oyentes modernos una armonía sugerente de modo directo. Pero no es menos penetrante el efecto del coral de cierre. La prolongación del tono de entrada en una nota negra, desplaza su comienzo al

segundo instante de cómputo sin acentuar. De esta forma se genera una retención sincópica que profundiza de modo anhelante la urgencia de la palabra “ven”. La armonización cromática de los versos “llévame adelante” como también el giro sorprendente de la música al “porque contigo entro a fondo” pasando por siete tonos desde el mi bemol al sol mayor (!) dan testimonio finalmente otra vez más de la genialidad de Bach para conseguir con medios sencillos una penetración del texto y de la música que puede haber conmovido al oyente de su época y que al resabiado público moderno le hace escuchar por lo menos y le invita a la reflexión.

*

Bendito es el hombre BWV 57

Génesis: para el 26 de Diciembre de 1725

Destino: Segundo día de Navidad

Texto: Georg Christian Lehms (*Ofrenda de la Iglesia agradable a Dios* 1711) (Movimientos 1 al 7). Movimiento 1º: St 1, 12. Movimiento 8º: estrofa 6 del coral “Pues has ocultado plenamente tu rostro, Jesús” de Ahasverus Fritsch (1668).

Ediciones completas: BG 12:107 – NBA I/3

Día de Navidad...esto es lo que marca una música festiva con el brillo de las trompetas y la alegría en sus notas. Sería inútil tal cosa en esta cantata. Ambas confesiones continúan celebrando incluso en nuestros días la fiesta del Protomártir San Esteban el 26 de Diciembre. La conmemoración (tan absolutamente opuesta a la Navidad) de la lapidación del Diácono por parte de una facción hostil de la comunidad de Jerusalén se colocó sin duda no por casualidad en esta fecha. Después del Nacimiento propiamente dicho, que se celebra el 25 de Diciembre, hay que recordar en los días siguientes a los “comites Christi”, sus compañeros pues: Esteban, el primer

seguidor de Cristo que recibió la muerte en su nombre, el Evangelista Juan, recordado el día 27 y los niños inocentes de Belén que mandó matar Herodes, cuya festividad se celebra el día 28 del mismo mes aunque esto tampoco constituya un acontecimiento navideño sino más bien – hasta el día de hoy – una exhortación a pensar en la cercanía y en la vinculación inseparable entre nacimiento y muerte, alegría y dolor. La presente cantata es la única obra de Bach que tiene por tema este aspecto del segundo día de Navidad. Nueve años después se pone en música en Leipzig la segunda parte del Oratorio de Navidad que trata de los pastores en el campo...

La cantata comienza con una frase de la Carta de Santiago, que – por interesante que parezca – fue tomado también como tema por Felix Mendelssohn Bartholdy en la gran Cavatina de tenor del oratorio “Pablo”, que comienza con la lapidación de San Esteban. Bach insiste sobre la palabra “bendito” con largas notas mantenidas en tono prometedor. Mientras los dos recitativos (nº 4 y nº 6) representan en forma dialógica (y contenidas) un dialogo entre Jesús y el alma que se le entrega, reúne Bach todo su arte para avanzar con el afecto en las dos arias. La primera acentúa el anhelo de morir del alma no sólo mediante el gesto básico sosegado sino también por llamativos intervalos hacia lo profundo (“me deseo la muerte”). En cambio, el aria nº 5 muestra al Cristo victorioso; las figuras repetitivas de los instrumentos de arco son utilizadas por Bach de modo similar a como lo hace en la Pasión según San Juan (nº 16: “mis siervos lucharían” o nº 30: “el escudo de Judá vence con poderío”). El último aria (nº 7), que otra vez representa con el solo de soprano al alma incorporada, aparece equipada por Bach con un violín solista y su música de nuevo con un motivo destacado en los extremos del compás al tiempo que excitado y arremolinado en sí mismo; Alfred Dürr lo ha interpretado “como un extasiado autoabandono en los brazos de Jesús”. Pero la salvación de la muerte no sólo es posible por la fe. San

Esteban vio el cielo abierto y Jesús – así lo subraya vigorosamente el coral de cierre – toma el alma (tal como otra vez pone de relieve la cruda técnica armónica del verso final) llevándosela desde el cuerpo martirizado hacia la eternidad.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

Rilling afirma que el contacto con este cosmos artístico ha sido el proceso de aprendizaje más importante en toda su vida musical. „Solo quien conozca las cantatas de Bach puede afirmar que verdaderamente conoce a Bach“. Simultáneamente, el fundador de la Academia Internacional de Bach de Stuttgart (Internationale Bachakademie Stuttgart) 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 Helmuth Rilling – toda un piedra angular en la historia de las grabaciones de discos. Para la disposición de cada una de las cantatas en los discos compactos se cuenta con varias posibilidades. La edición de la BACH-AKADEMIE se ha propuesto, sobre todo, simplificar al oyente la búsqueda de cada una de las cantatas, razón por la que sigue el orden en que éstas se encuentran en el índice de las obras de Bach (BWV) de Wolfgang Schmieder.

