



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[3] KANTATEN BWV 58-61

*Ach Gott, wie manches Herzeleid / Wer mich liebet, der wird mein Wort halten
O Ewigkeit, du Donnerwort / Nun komm, der Heiden Heiland*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 58), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 59-61)

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

Richard Hauck (BWV 58-61), Wolfram Wehnert (BWV 58), Friedrich Mauermann (BWV 61)

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:

Februar 1971 (BWV 58), Januar/Februar 1974 (BWV 61), September 1976 / Januar 1977 (BWV 59),
Dezember 1977 / Januar 1978 (BWV 60)

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: Dr. Miguel Carazo

© 1971/74/76/77/78 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Johann Sebastian



(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ach Gott, wie manches Herzeleid *BWV 58 (14'47)*

Ah god, how oft a heartfelt grief • Ô Seigneur, quelle affliction • Ah Dios, cuántas angustias

Ingeborg Reichelt - soprano • Wolfgang Schöne - basso • Werner Keltsch - Violino • Hannelore Michel - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Cembalo

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten *BWV 59 (10'48)*

He who loves me will keep my commandments • Celui qui m'aime gardera ma parole •

Quien me ame mantendrá mi palabra

Arleen Augér - soprano • Niklaus Tüller - basso • Hermann Sauter, Eugen Mayer - Tromba • Wieland Junge - Timpani • Wolfgang Rösch - Violino • Reinhard Werner - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Cembalo

O Ewigkeit, du Donnerwort *BWV 60 (17'29)*

Eternity, thou thundrous word • Ô éternité, parole foudroyante • Oh eternidad, palabra atronadora

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Johannes Ritzkowsky - Corno • Günther Passin, Allan Vogel - Oboe, Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Hans Häublein - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • David Deffner - Organo • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Nun komm, der Heiden Heiland *BWV 61 (18'07)*

Now come, the gentiles' savior • Viens à présent, Sauveur des païens • Ven Redentor de los gentiles

Helen Donath - soprano • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Herder - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 58 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“

No. 1	Aria con Choral (Coro S, B): <i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ach Gott, wie manches Herzeleid	1	4:12
No. 2	Recitativo (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Verfolgt dich gleich die arge Welt	2	1:42
No. 3	Aria (S): <i>Violino I solo, Violoncello, Cembalo</i>	Ich bin vergnügt in meinem Leiden	3	5:02
No. 4	Recitativo (S): <i>Violoncello, Cembalo</i>	Kann es die Welt nicht lassen	4	1:18
No. 5	Aria con Choral (Coro S, B): <i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ich hab für mir ein schwere Reis	5	2:33
Total Time BWV 58				14:47

BWV 59 „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“

No. 1	Duetto (S, B): <i>Tromba I+II, Timpani, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Wer mich liebet, der wird mein Wort halten	6	3:55
No. 2	Recitativo (S): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	O, was sind das für Ehren	7	2:22
No. 3	Choral: <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Komm, Heiliger Geist, Herre Gott	8	1:35
No. 4	Aria (B): <i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Die Welt mit allen Königeichen	9	2:56
Total Time BWV 59				10:48

BWV 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“

No. 1	Aria (Coro A, T): <i>Corno, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	O Ewigkeit, du Donnerwort	10	4:52
No. 2	Recitativo (A, T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	O schwerer Gang	11	2:27
No. 3	Aria (A, T): <i>Oboe d'amore I, Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Mein letztes Lager will mich schrecken	12	3:25
No. 4	Recitativo (A, B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Der Tod bleibt doch der menschlichen Natur verhaßt	13	5:20
No. 5	Choral: <i>Corno, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Es ist genug; Herr, wenn es dir gefällt	14	1:25
Total Time BWV 60				17:29

BWV 61 „Nun komm, der Heiden Heiland“

No. 1	Coro: <i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Nun komm, der Heiden Heiland	15	4:42
No. 2	Recitativo (T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Der Heiland ist gekommen	16	1:31
No. 3	Aria (T): <i>Violino I+II e Viola unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche	17	5:00
No. 4	Recitativo (B): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an	18	1:07
No. 5	Aria (S): <i>Violoncello, Cembalo</i>	Öffne dich, mein ganzes Herze	19	4:42
No. 6	Choral: <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Amen, Amen	20	1:05

Total Time BWV 61 18:07

Total Time BWV 58, 59, 60, 61 61:23

1. Aria con Choral

Ach Gott, wie manches Herzeleid
Nur Geduld, Geduld, mein Herze,
Begegnet mir zu dieser Zeit!

Es ist eine böse Zeit.

Der schmale Weg ist Trübsals voll,
Doch der Gang zur Seligkeit

Den ich zum Himmel wandern soll.
Führt zur Freude nach dem Schmerze.

2. Recitativo

Verfolgt dich gleich die arge Welt,
So hast du dennoch Gott zum Freunde,
Der wider deine Feinde
Dir stets den Rücken hält.
Und wenn der wütende Herodes
Das Urteil eines schmähen Todes
Gleich über unsern Heiland fällt,
So kommt ein Engel in der Nacht,
Der lässet Joseph träumen,
Daß er dem Würger soll entfliehen
Und nach Ägypten ziehen.
Gott hat ein Wort, das dich vertrauend macht.
Er spricht: Wenn Berg und Hügel niedersinken,
Wenn dich die Flut des Wassers will ertrinken,
So will ich dich doch nicht verlassen noch versäumen.

3. Aria

Ich bin vergnügt in meinem Leiden,
Denn Gott ist meine Zuversicht.
Ich habe sichern Brief und Siegel,

1. Aria and Chorale

Ah God, how oft a heartfelt grief
Just forbear, forbear, my spirit,
Confronteth me within these times!

This is such an evil age!

The narrow path is sorrow-filled
Yet the road to blessedness

Which I to heaven travel must.
Leads to pleasure after sorrow.

2. Recitative

Pursue thee though wicked world,
Yet thou hast even God as ally,
Who shall, thy foes opposing,
E'er cover thy retreat.
And when enraged the furious Herod
The judgement of a death most scornful
Upon our Saviour once pronounced,
There came an angel in the night
Who sent a dream to Joseph,
That he the strangler should be fleeing
And Egypt's refuge seeking.
God hath a word which thee with trust doth fill.
He saith: Though hill and mountain fall in ruin,
E'en though the floodtide's waters seek to drown thee.
Yet will I still not e'er forsake thee or neglect thee.

3. Aria

I am content in this my sorrow,
For God is my true confidence.
I have a certain seal and charter,

1

1. Air avec choral

Ô Seigneur, quelle affliction
Patience, patience, mon cœur,
Dans mon cœur en ces jours!
C'est un mauvais moment à passer.
Il est semé d'embûches, l'étroit sentier
Pourtant la voie de la félicité
Que je dois prendre pour aller au ciel.
Mène à la joie en passant par la douleur.

2

2. Récitatif

Si le mauvais monde te persécute,
Dieu, lui, reste ton ami
Qui contre tes ennemis
Ne cesse de te soutenir.
Et si Hérode, dans sa colère,
Condamne notre Sauveur,
À une mort ignominieuse,
Un ange arrive alors dans la nuit
Et apparaît en songe à Joseph
Lui disant d'échapper à l'étrangleur
Et de fuir vers l'Égypte.
Dios tiene una palabra que te da confianza.
Il dit : les montagnes et les collines peuvent s'effondrer,
Les flots peuvent vouloir te noyer,
Je ne te quitterai pas ni ne te négligerai.

3

3. Aria

Je suis heureux dans ma souffrance,
Car Dieu est mon espoir.
J'ai scellé ma lettre,

1. Aria con Choral

¡Ah Dios, cuántas angustias
Paciencia, corazón, paciencia,
Me invaden en estos tiempos!
Son tiempos difíciles.
Lleno de tribulaciones está el estrecho camino,
Ciertamente, el camino a la bienaventuranza
Que debo recorrer hasta el cielo.
Conduce a la dicha después del dolor.

2. Recitativo

Aunque te persiga el perverso mundo,
Tienes, sin embargo, a Dios como amigo,
Quien de tus enemigos
Te cubre siempre las espaldas.
Y cuando el enfurecido Herodes
Dicta la sentencia de una abominable muerte
Sobre nuestro Salvador,
El ángel se le aparece durante la noche
En sueños a José,
Para que pueda huir del verdugo
Y marcharse a Egipto.
Dios tiene una palabra que te da confianza.
Él dice: aún cuando montes y cerros se desplomen,
O la creciente de las aguas quiera ahogarte,
No te dejaré ni te abandonaré.

3. Aria

Estoy satisfecho con mi pena,
Pues Dios es mi confianza.
Tengo un seguro documento sellado,

Und dieses ist der feste Riegel,
Den bricht die Hölle selber nicht.

4. Recitativo

Kann es die Welt nicht lassen,
Mich zu verfolgen und zu hassen,
So weist mir Gottes Hand
Ein andres Land.
Ach! könnt es heute noch geschehen,
Daß ich mein Eden möchte sehen!

5. Aria con Choral

Ich hab für mir ein schwere Reis
Nur getrost, getrost, ihr Herzen,
Zu dir ins Himmels Paradeis,
Hier ist Angst, dort Herrlichkeit!
Da ist mein rechtes Vaterland
Und die Freude jener Zeit
Daran du dein Blut hast gewandt.
Überwiegt alle Schmerzen.

BWV 59

1. Duetto

*Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und
mein Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm
kommen und Wohnung bei ihm machen.*

2. Recitativo

O, was sind das für Ehren,
Worzu uns Jesus setzt?

And this abides a mighty barrier,
Unrent in truth by hell itself.

4. Recitative

E'en though the world refrain not
To pursue me and to hate me,
God's hand doth show to me
Another land.
Ah, could today it only happen
That I my Eden might behold yet!

5. Aria and Chorale

I stand before a toilsome road
Just take heart, take heart, ye spirits,
To thee in heaven's paradise;
Here is fear, there glory reigns!
There is my proper fatherland,
And the pleasure of that day
For which thou thine own blood hast shed.
Overcometh ev'ry sorrow.

1. Duet

*He who loves me will keep my commandments, and
my Father, too, will love him, and we shall unto him
come then and make our dwelling with him.*

2. Recitative

Oh, what are then these honors
To which us Jesus leads?

Et voici son solide verrou
Que même l'enfer ne forcera pas.

4. Récitatif

Si le monde ne peut s'empêcher
De me persécuter et de me haïr,
La main de Dieu me montrera
Un autre pays.
Ah, pourrais-je aujourd'hui encore
Voir mon Eden!

5. Choral et air

Difficile est le voyage qui me reste à faire
Soyez sans crainte, sans crainte, ô cœurs,
Vers Toi, au Paradis,
Ici règne la peur, là-haut la splendeur!
Car là est ma vraie patrie,
Et la joie de ce jour
Et c'est pour lui que Tu as versé Ton sang.
L'emportera sur toutes les douleurs.

1. Duo

*Celui qui m'aime gardera ma parole et mon Père
l'aimera, et nous viendrons vers lui et nous établirons notre
demeure.*

2. Récitatif

Ô quels honneurs
Nous accorde Jésus

Y ello es el firme cerrojo,
Que ni el mismo infierno puede violar.

4. Recitativo

Si el mundo no puede dejar
De perseguirme y odiarme,
La mano de Dios
Me indica otro lugar.
¡Ah, Si pudiera suceder hoy todavía,
Que llegara a ver mi Edén!

5. Aria con Coral

Tengo ante mí un difícil viaje
¡Consolao, corazones, consolao
Hacia Ti, al paraíso celestial;
Aquí hay congoja, allí esplendor!
Allí está mi verdadera patria,
Y la alegría de aquel momento
Por la que has dejado tu sangre.
Prevalecerá sobre todos los dolores.

1. Duetto

*Quien me ame mantendrá mi palabra
y mi Padre lo amará y a él nos llegaremos
y en él haremos nuestra morada.*

2. Recitativo

¿Oh, qué honores son éstos
Que Jesús nos hace?

Der uns so würdig schätzt,
 Daß er verheißt,
 Samt Vater und dem heiligen Geist
 In unsern Herzen einzukehren.
 O! was sind das vor Ehren?
 Der Mensch ist Staub,
 Der Eitelkeit ihr Raub,
 Der Müß und Arbeit Trauerspiel
 Und alles Elends Zweck und Ziel.
 Wie nun? Der Allerhöchste spricht:
 Er will in unsern Seelen
 Die Wohnung sich erwählen?
 Ach, was tut Gottes Liebe nicht?
 Ach, daß doch, wie er wollte,
 Ihn auch ein jeder lieben sollte!

3. Choral

Komm, Heiliger Geist, Herre Gott,
 Erfüll mit deiner Gnaden Gut
 Deiner Gläubigen Herz, Mut und Sinn.
 Dein brünstig Lieb entzünd in ihn'.
 O Herr, durch deines Lichtes Glanz
 Zu dem Glauben versammelt hast
 Das Volk aus aller Welt Zungen;
 Das sei dir, Herr, zu Lob gesungen.
 Alleluja, alleluja.

4. Aria

Die Welt mit allen Königreichen,
 Die Welt mit aller Herrlichkeit
 Kann dieser Herrlichkeit nicht gleichen,
 Womit uns unser Gott erfreut:
 Daß er in unsern Herzen thronet
 Und wie in einem Himmel wohnet.
 Ach! Gott, wie selig sind wir doch!

He finds in us such worth,
 That he hath pledged
 With Father and the Holy Ghost
 Within our hearts to make his dwelling.
 Oh, what are then these honors?
 For man is dust,
 Of vanity the prey,
 Of toil and work a tragedy,
 Of ev'ry woe the end and goal.
 What then? The Lord Almighty saith:
 He will within our spirits
 Elect to make his dwelling.
 Ah, what doth God's dear love not do?
 Ah, would that as he wanted,
 Now each and ev'ry man should love him.

3. Choral

Come Holy Spirit, God the Lord,
 And fill with thy most precious grace
 Thy believers in heart, will and mind.
 Thine ardent love ignite them.
 O Lord, through thine own brilliant light
 To faith thou hast assembled now
 The folk of ev'ry tongue and clime;
 May this, O Lord, be sung to praise thee.
 Alleluia, alleluia.

4. Aria

The world with all its realms and kingdoms,
 The world with all its majesty
 Is to this majesty no equal
 Through which our God doth make us glad:
 That he's enthroned within our spirits
 And there as in a heaven dwelleth.
 Ah, God, though blessed we may be,

8

Qui nous estime si dignes
 De sorte qu'il nous promet,
 Accompagné du Père et du Saint-Esprit,
 De s'installer dans nos cœurs.
 Ô quels honneurs!
 L'homme n'est que poussière,
 Proie de la vanité,
 Lamentables son travail et labeur
 Et le but et sens de tout n'est que misère.
 Qu'en est-il? Le Très-Haut parle,
 Il veut pénétrer dans nos âmes,
 Y élire son domicile.
 Ah, de quoi l'amour de Dieu n'est-il pas capable?
 Ah, que sa volonté soit faite
 Et que chacun l'aime aussi!

3. Choral

Viens, Esprit Saint, Seigneur Dieu!
 Emplis de la bonté de ta grâce
 Le cœur, l'esprit et les sens de tes fidèles.
 Enflamme en eux ton amour ardent.
 Ô Seigneur, par l'éclat de ta lumière,
 Tu as rassemblé en une seule foi
 Un peuple parlant toutes les langues du monde;
 Que l'on en fasse ta louange, Seigneur.
 Alléluia! Alléluia!

9

4. Air

Le monde avec tous les royaumes,
 Le monde avec toute la splendeur
 Ne peut pas égaliser cette magnificence
 Par laquelle notre Dieu nous enchante :
 Il trône dans notre cœur
 Et y demeure comme dans un ciel.
 Ah, ah, Dieu, quelle n'est pas notre félicité!

Que tan dignos nos considera
 Que nos promete
 Junto con el Padre y el Santo Espíritu
 A nuestro corazón venir.
 ¿Oh, qué honores son éstos?
 Es polvo el hombre,
 Su vanidad latrocinio,
 Los esfuerzos y el trabajo triste desdicha
 Y motivo y destino de toda miseria.
 ¿Cómo pues el Altísimo dice
 Nuestra alma
 Por morada tener quiere?
 ¡Oh, qué no podrá el amor de Dios?
 ¡Ay, ámenlo también a El todos
 Como es Su deseo.

3. Coral

Ven Santo Espíritu, Señor Dios,
 Haz pleno de valor y sentido por Tu Gracia y bondad
 El corazón de Tus creyentes,
 Haz que arda en él Tu amor.
 ¡Oh Señor, por Tu luminoso esplendor
 En la fe has reunido
 Al pueblo de todas las hablas;
 A ti, pues, sean los cánticos de alabanza.
 Aleluya, aleluya.

4. Aria

El mundo con todos los reinos,
 El mundo con toda su magnificencia
 Esta majestad igualar no puede
 Con la que nuestro Dios nos alegra:
 Que entrona a nuestros corazones
 Y como en cielo en ellos mora.
 ¡Ay Dios, qué dichosos somos

Wie selig werden wir erst noch,
Wenn wir nach dieser Zeit der Erden
Bei dir im Himmel wohnen werden?

BWV 60

1. Aria (Duetto)

Furcht

O Ewigkeit, du Donnerwort,
O Schwert, das durch die Seele bohrt,
O Anfang sonder Ende!
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,
Ich weiß vor großer Traurigkeit
Nicht, wo ich mich hinwende;
Mein ganz erschrocknes Herze bebt,
Daß mir die Zung am Gaumen klebt.

Hoffnung

Herr, ich warte auf dein Heil.

2. Recitativo

Furcht

O schwerer Gang zum letzten Kampf und Streite!

Hoffnung

Mein Beistand ist schon da,
Mein Heiland steht mir ja
Mit Trost zur Seite.

Furcht

Die Todesangst, der letzte Schmerz
Ereilt und überfällt mein Herz
Und martert diese Glieder.

Hoffnung

Ich lege diesen Leib vor Gott zum Opfer nieder.

How blessed shall we still become
When we, our earthly time completed,
With thee in heaven shall be dwelling.

1. Aria (Duet)

Fear

Eternity, thou thundrous word,
O sword that through the soul doth bore,
Beginning with no ending!
Eternity, time lacking time,
I know now faced with deepest grief
Not where to seek my refuge.
So much my frightened heart doth quake
That to my gums my tongue doth stick.

Hope

Lord, I wait now for thy help.

2. Recitativo

Fear

O toilsome road to final strife and battle!

Hope

My sponsor is at hand,
My Saviour stands nearby
With help beside me.

Fear

The fear of death, the final pain
Rush on and overwhelm my heart
And torture all my members.

Hope

I lay before the Lord in sacrifice my body.

10

Et quelle ne sera pas notre félicité
Lorsque, notre temps étant écoulé sur la terre,
Nous demeurerons au ciel à tes côtés.

1. Air (Duo)

Crainte

Ô éternité, parole foudroyante
Ô glaive qui transperce l'âme
Ô commencement sans fin!
Ô éternité, temps sans temps,
Je ne sais, par tant de tristesse,
À qui m'adresser;
Mon cœur plein d'effroi frémit tant
Que ma langue reste collée au palais.

Espérance

J'espère en ton secours, ô Éternel!

11

2. Récitatif

Crainte

Qu'il est dur, le chemin qui mène aux derniers combats!

Espérance

Mon secours est déjà là,
Mon Sauveur se tient à mes côtés
Et me dispense son réconfort!

Crainte

Les affres de la mort, l'ultime douleur
Surprennent et s'emparent de mon cœur
Et font souffrir le martyr à mes membres.

Espérance

Je donne ce corps en offrande à Dieu.

Y cuán más dichosos seremos
Cuando tras el siglo terrenal
Junto a Ti en el Cielo vivamos.

1. Aria (Dueto)

Temor

¡Oh eternidad, palabra atronadora,
Oh espada, que atraviesa el alma,
Oh principio sin fin!
Oh eternidad, tiempo sin tiempo,
Ante tan gran tristeza
Ignoro adonde dirigirme;
Mi corazón tan asustado se estremece tanto,
Que la lengua se me pega al paladar.

Esperanza

“Señor, espero tu salvación.”

2. Recitativo

Temor

¡Oh penoso camino hacia el combate final y la lucha!

Esperanza

Mi auxilio ya está aquí,
Mi Salvador está
Con el consuelo a mi lado.

Temor

La angustia mortal, el último dolor,
Sobrecogen y sorprenden mi corazón
Y martirizan estos miembros.

Esperanza

Yo entrego, en sacrificio, este cuerpo a Dios.

Ist gleich der Trübsal Feuer heiß,
Genug, es reinigt mich zu Gottes Preis.
Furcht
Doch nun wird sich der Sünden große Schuld
vor mein Gesichte stellen.
Hoffnung
Gott wird deswegen doch kein Todesurteil fällen.
Er gibt ein Ende der Versuchungslagen,
Daß man sie kann ertragen.

3. Aria (Duetto)

Furcht
Mein letztes Lager will mich schrecken,
Hoffnung
Mich wird des Heilands Hand bedecken,
Furcht
Des Glaubens Schwachheit sinket fast,
Hoffnung
Mein Jesu trägt mit mir die Last.
Furcht
Das offne Grab sieht greulich aus,
Hoffnung
Es wird mir doch ein Friedenshaus.

4. Recitativo ed Arioso

Furcht
Der Tod bleibt doch der menschlichen Natur verhaßt
Und reiße fast
Die Hoffnung ganz zu Boden.
Christus
Selig sind die Toten;
Furcht
Ach! Aber ach, wieviel Gefahr
Stellt sich der Seele dar,

And though the fire of grief be hot,
Enough! It cleanseth me to God's own praise.
Fear
But now will stand my sin's own
grievous guilt before my face accusing.
Hope
God will on their account not sentence thee to death,
though.
He sets a limit to temptation's torments
So that we can endure them.

3. Aria (Duet)

Fear
My final bed would bring me terror,
Hope
But yet the Savior's hand will guard me,
Fear
My faith's own weakness faileth near,
Hope
My Jesus bears with me the weight.
Fear
The open grave so cruel appears,
Hope
It will be yet my house of peace.

4. Recitativo and Arioso

Fear
But death abides to human nature most perverse
And hurleth nigh
All hope to its destruction.
Christ
Blessed are the dead men.
Fear
Ah, ah, alas! What jeopardy
The soul will have to face

12

Même si le feu de l'affliction est brûlant,
Il me purifie à la gloire de Dieu.
Crainte
Cependant je vais voir défiler sous mes yeux tous les grands
péchés que j'ai commis!
Espérance
Dieu ne te condamnera pas pour autant.
Il met un terme aux tourments de la tentation
Afin que l'on puisse la supporter.

3. Air (Duo)

Crainte
La pensée de ma dernière couche me terrifie,
Espérance
C'est la main du Sauveur qui me couvrira,
Crainte
La foi faible se décourage presque,
Espérance
Mon Jésus porte avec moi le fardeau.
Crainte
La vue de la tombe ouverte est abominable.
Espérance
Elle sera pourtant un havre de paix pour moi.

13

4. Récitatif et arioso

Crainte
La mort reste haïe de la nature humaine
Et terrasse presque
L'espoir en entier.
Christ
Bienheureux sont les morts;
Crainte
Hélas, mais hélas, à combien de périls
L'âme s'expose-t-elle

Si la tribulación es ardiente como el fuego,
Es suficiente y me purifica para gloria de Dios.
Temor
¡Pero ahora aparecerá ante mí la gran culpa
De mis pecados!
Esperanza
Dios no dictará por ello la sentencia de muerte.
El pone un límite a los tormentos de la tentación,
Para que puedan ser soportados.

3. Aria (Duetto)

Temor
Mi último lecho me aterra,
Esperanza
La mano del Salvador me cobijará,
Temor
La débil fe ya casi se desploma,
Esperanza
Mi Jesús comparte mi carga.
Temor
La tumba abierta se ve espantosa,
Esperanza
Será para mí una morada de paz.

4. Recitativo y Arioso

Temor
La muerte sigue siendo aborrecible a la naturaleza humana
Y arrastra casi por el suelo
A la esperanza.
Cristo
Bienaventurados los muertos.
Temor
¡Ay, pero ay, cuántos peligros
Se presentan ante el alma.

Den Sterbeweg zu gehen!
 Vielleicht wird ihr der Höllenrachen
 Den Tod erschrecklich machen,
 Wenn er sie zu verschlingen sucht;
 Vielleicht ist sie bereits verflucht
 Zum ewigen Verderben.

Christus

Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben;

Furcht

Wenn ich im Herre sterbe,
 Ist denn die Seligkeit mein Teil und Erbe?
 Der Leib wird ja der Würmer Speise!
 Ja, werden meine Glieder
 Zu Staub und Erde wieder,
 Da ich ein Kind des Todes heiße,
 So schein ich ja im Grabe zu verderben.

Christus

Selig sind die Toten, die in dem Herre sterben, von nun an.

Furcht

Wohlan!

Soll ich von nun an selig sein:
 So stelle dich, o Hoffnung wieder ein!
 Mein Leib mag ohne Furcht im Schläfe ruhn,
 Der Geist kann einen Blick in jene Freude tun.

5. Choral

Es ist genug;
 Herr, wenn es dir gefällt,
 So spanne mich doch aus!
 Mein Jesus kömmt;
 Nun gute Nacht, o Welt!
 Ich fahr ins Himmelshaus,
 Ich fahre sicher hin mit Frieden,
 Mein großer Jammer bleibt danieden.
 Es ist genug.

In making death's last journey!
 Perhaps the jaws of hell will threaten
 Its death to fill with terror
 When they attempt to swallow it;
 Perhaps it is already cursed
 To everlasting ruin.

Christ

Blessed are the dead men who in the Lord have died now.

Fear

If in the Lord I die now,
 Can then salvation be my lot and portion?
 My flesh, indeed, the worms will nurture!
 Yea, change will all my members,
 To dust and earth returning,
 For I a child of death am reckoned
 And seem, in truth, within the grave to perish.

Christ

Blessed are the dead men who in the Lord have died now, from now on.

Fear

Lead on!

If from now on, I shall be blest,
 Present thyself, O Hope, again to me!
 My body may unfearing rest in sleep,
 My spirit can a glance into that bliss now cast.

5. Choral

It is enough;
 Lord, if it be thy will,
 Then let me rest in peace!
 My Jesus comes;
 To thee, O world, good night!
 I fare to heaven's house,
 I fare in peace henceforth securely,
 My great distress shall bide behind me.
 It is enough.

En prenant le chemin de la mort!
 Peut-être que le gouffre de l'enfer
 Lui rendra-t-il la mort effrayante.
 Quand il essaie de l'engloutir;
 Peut-être est-elle déjà condamnée
 À la perdition éternelle.

Christ

Bienheureux sont ceux qui meurent dans le Seigneur.

Crainte

Si je meurs dans le Seigneur,
 La félicité me sera-t-elle donnée en partage?
 Le corps sera la pâture des vers!
 Oui, mes membres redeviendront
 Poussière et terre,
 Puisque je m'appelle enfant de la mort,
 Ma destinée semble être de pourrir dans la tombe.

Christ

Bienheureux ceux qui meurent dans le Seigneur, dès maintenant.

Crainte

Courage!

Si je dois connaître dès maintenant la félicité:
 Reviens, ô espérance!
 Mon corps peut sans crainte reposer dans le sommeil,
 Mon esprit peut jeter un regard sur cette joie.

5. Choral

C'en est assez:
 Seigneur, quand il te plaira,
 Délivre-moi donc de mes liens.
 Mon Jésus vient:
 à présent, bonne nuit, ô monde!
 Je m'en vais vers la demeure céleste,
 Je m'en vais dans la certitude et la paix,
 Ma grande misère reste ici-bas.
 C'en est assez.

Que transita el camino hacia la muerte!
 Quizás las fauces infernales
 Llenen la muerte de terror
 Cuando traten de devorarla;
 Quizás ya esté condenada
 A eterna perdición.

Cristo

Bienaventurados los muertos, que mueren en el Señor.

Temor

Si muero en el Señor,
 ¿Será la bienaventuranza mi parte y herencia?
 ¿Mi cuerpo por cierto será alimento de los gusanos?
 Sí, mis miembros
 Vuelven al polvo y a la tierra,
 Puesto que soy una criatura de la muerte,
 Me pudriré en la sepultura.

Cristo

Bienaventurados los muertos, que mueren en el Señor, a partir de ahora.

Temor

¡Pues bien!

Si desde ahora he de ser bienaventurado:
 ¡preséntate nuevamente, oh esperanza!
 Mi cuerpo podrá descansar sin temor en el sueño,
 El espíritu podrá vislumbrar aquella dicha.

5. Coral

Es suficiente:
 Señor, cuando sea tu voluntad,
 ¡Librame pues!
 Mi Jesús viene:
 ¡Mundo, adiós!
 Voy a la morada celestial,
 Voy seguro y en paz,
 Mi gran aflicción queda detrás.
 Es suficiente.

1. Coro (Ouverture)

Nun komm, der Heiden Heiland,
Der Jungfrauen Kind erkannt,
Des sich wundert alle Welt;
Gott solch Geburt ihm bestellt.

2. Recitativo

Der Heiland ist gekommen,
Hat unser armes Fleisch und Blut
An sich genommen
Und nimmet uns zu Blutsverwandten an.
O allerhöchstes Gut!
Was hast du nicht an uns getan?
Was tust du nicht
Noch täglich an den Deinen?
Du kömmt und läßt dein Licht
Mit vollem Segen scheinen.

3. Aria

Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche
Und gib ein selig neues Jahr!
Befördre deines Namens Ehre,
Erhalte die gesunde Lehre
Und segne Kanzel und Altar!

4. Recitativo

*Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. So
jemand meine Stimme hören wird und die Tür
auftun, zu dem werde ich eingehen und das
Abendmahl mit ihm halten und er mir mir.*

1. Chorus (Overture)

Now come, the gentiles' Savior,
As the Virgin's child revealed,
At whom marvels all the world
That God him this birth ordained.

2. Recitativo

To us is come the Savior,
Who hath our feeble flesh and blood
Himself now taken
And taketh us as kinsmen of his blood.
O treasure unexcelled,
What hast thou not for us then done?
What dost thou not
Yet daily for thy people?
Thy coming makes thy light
Appear with richest blessing.

3. Aria

Come, Jesus, come to this thy church now
And fill with blessing the new year!
Advance thy name in rank and honor,
Uphold thou ev'ry wholesome doctrine,
The pulpit and the altar bless!

4. Recitativo

*See now, I stand before the door and on it knock. If anyone my
voice will now pay heed and make wide the door, I will come
into his dwelling and take with him the evening supper, and he
with me.*

15

1. Chœur (Ouverture)

Viens à présent, Sauveur des païens,
Reconnu comme l'enfant de la Vierge,
Le monde entier s'en étonne
Que Dieu aie demandé une telle naissance.

2. Récitatif

Le Sauveur est venu,
Il s'est fait siens notre pauvre chair
Et notre pauvre sang
Et nous accepte comme ses consanguins.
Ô bonté suprême,
Que n'as-tu point fait pour nous?
Que ne fais-tu chaque jour
Pour les tiens?
Tu viens et fais briller ta lumière
Dans toute ta grâce.

3. Air

Viens, Jésus, descends dans ton église
Et apporte-nous une Nouvelle Année heureuse!
Achemine la gloire de ton nom,
Maintiens la bonne doctrine
Et bénis la chaire et l'autel.

4. Récitatif

*Vois, je suis devant la porte et je frappe. Si quelqu'un entend
ma voix et m'ouvre la porte, alors j'entrerai et je célébrerai la
communion avec lui et lui avec moi.*

16

17

18

1. Coro (Obertura)

Ven, Redentor de los gentiles,
Reconocido como el hijo de la Virgen,
lleno de asombro está el mundo:
De que Dios haya ordenado este nacimiento.

2. Recitativo

El Salvador ha venido,
Nuestra pobre carne y sangre
Ha asumido
Y nos acepta como hermanos de sangre.
Oh, perfección suprema,
¿Qué es lo que no has hecho por nosotros?
¿Qué es lo que no haces
Cada día con los tuyos?
Tú vienes y dejas que tu luz
Brille con la más rica bendición.

3. Aria

Ven, Jesús, ven hacia tu Iglesia
Y concédenos un feliz año nuevo.
Afirma la gloria de tu nombre,
Mantén la sana doctrina
Y bendice el púlpito y el altar.

4. Recitativo

*Mira, estoy parado delante de tu puerta y golpeo.
Si alguien escucha mi voz y abre la puerta,
hacia él iré y celebraré la Santa Cena y él conmigo.*

5. Aria

Öffne dich, mein ganzes Herze,
Jesus kömmt und ziehet ein.
Bin ich gleich nur Staub und Erde,
Will er mich doch nicht verschmähn,
Seine Lust an mir zu sehn,
Daß ich seine Wohnung werde.
O wie selig werd ich sein!

6. Choral

Amen, Amen!
Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange!
Deiner wart ich mit Verlangen.

5. Aria

Open wide, my heart and spirit,
Jesus comes and draws within.
Though I soon be earth and ashes,
Me he will yet not disdain,
That his joy he find in me
And that I become his dwelling.
Oh, how blessed shall I be!

6. Choral

Amen, amen!
Come, thou lovely crown of gladness, do not tarry.
Here I wait for thee with longing.

19

5. Air

Mon cœur entier, ouvre-toi,
Jésus arrive et s'y installe.
Même si je serai bientôt poussière et terre,
Il ne veux pas faire fi
De voir sa joie en moi,
Que je devienne sa demeure,
Oh que je serai alors heureux!

6. Choral

Amen, Amen.
Viens, belle couronne de joie, ne te fais pas attendre.
Je me languis de toi.

20

5. Aria

Ábrete plenamente, mi corazón,
Jesús viene y se instala.
Si bien sólo seré polvo y tierra,
El no me despreciará,
Y verá su gozo en mí,
Para que yo sea su morada.
¡Oh, cuán bendito seré!

6. Coral

Amén, amén.
¡Ven, hermosa corona de alegría, no tardes!
Con ansiedad te espero.

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.

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

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

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

Ach Gott, wie manches Herzeleid BWV 58

Entstehung: zum 5. Januar 1727

Bestimmung: Sonntag nach Neujahr

Text: Dichter unbekannt. Satz 1 mit Verwendung der Strophe 1 des Liedes gleichen Anfangs von Martin Moller (1587). Satz 5 mit Verwendung der Strophe 2 des Liedes „O Jesu Christ, mein Lebens Licht“ von Martin Behm (1610).

Gesamtausgaben: BG 12:135 – NBA I/4:219

Der Sonntag nach Neujahr gehörte im Bewußtsein der zu Bachs Zeit lebenden Menschen noch zum engeren Weihnachtsfestkreis. Man fand es also normal, wenn an diesem Tag im Jahre 1735 der fünfte Teil des Weihnachts-Oratoriums aufgeführt wurde. Dieser berichtet, in Vorbereitung auf das Epiphaniafest, vom Besuch der drei Weisen aus dem Morgenland bei König Herodes. Gelesen wurde an diesem Tag jedoch das Evangelium von der Flucht nach Ägypten (Matth. 2, 13-23). Da Bach für den 5. Januar 1727 nicht einem zyklischen Werk verpflichtet war, konnte er sich diesem Text zuwenden. Deutlich scheint, daß Bach dabei, nach dem fast täglichen Musizieren in den vergangenen Wochen, Rücksicht auf seine Musiker nahm. Jedenfalls ist die vorliegende Kantate mit nur knappen Mitteln besetzt: zwei Solisten (wahlweise dazu die einstimmige chorische Wiedergabe der Choralmelodien in den Ecksätzen), Streicher und basso continuo. Bei einer Wiederholung des Stücks im Jahre 1733 oder 1734 war die Situation möglicherweise entspannter: Bach konnte in den Rahmensätzen den Apparat um drei Oboen erweitern. Zugleich komponierte er den Mittelsatz (Nr. 3), wie aus der erhaltenen Continuossimile der Fassung von 1727 abzulesen ist, völlig neu; die Frage, ob er hier auch einen neuen Text vertonte, ist nicht mehr zu beantworten.

Die quantitativ geringe Besetzung stellt für Bach keinen Grund dar, Abschnitte am Raffinement der äußeren und inneren Gestaltung dieser Predigtmusik zu machen. Die fünfsätzige

Kantate ist symmetrisch aufgebaut. Zwei Dialoge bilden den Rahmen. Die zentrale Arie wird mit ihm durch je ein Rezitativ verbunden. Dieser Satz bringt auch das theologische Anliegen der Kantate auf den Punkt: Die Seele, wie so oft von der Sopranstimme abgebildet, ist vergnügt in ihrem Leiden; und wenn die Welt es nicht lassen kann, sie zu hassen – so fährt sie im folgenden Rezitativ fort – weist Gottes Hand ihr ein andres Land zu. Dies ist die subjektive, individualisierende Übertragung der biblischen Geschichte von der Flucht der heiligen Familie vor Verfolgung und Not. Der liedhafte, vom Violinsolo umspielte Gesangspart vermag das gewißhafte Ruhen in bewegter Umwelt durchaus darzustellen.

Das vorausgehende Rezitativ teilt Bach dem Baß, der Vox Christi zu; Harmonik und Stimmführung betonen Begriffe wie „schmäher Tod“, „Würger“, „Berg und Hügel“. Anders als in anderen Dialogkantaten (z.B. der erst zwei Monate zuvor entstandenen Kantate „Ich geh und suche mit Verlangen“ BWV 49 oder, mehr noch, in der ebenfalls auf dieser CD zu hörenden Kantate BWV 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“) läßt Bach den Dialog sich hier nicht im Zentrum des Werks, sozusagen aus dem Vortrag subjektiver Befindlichkeiten heraus entwickeln. Vielmehr entwickelt sich hier das Subjektive aus dem Dialog heraus und wieder auf ihn zu. In beiden Rahmensätzen singt der Sopran den Cantus firmus, während die Baßstimme ihn weiterführt und kommentiert. Eingangs beschwichtigt sie die Furcht, die in dem ersten Choraltext sowie im chromatisch absteigenden „Lamento“-Baß ausgedrückt wird; zum Abschluß bestätigen sich beide gemeinsam in konzertant beschwingter Zuversicht. Daß Bach erst unmittelbar vor der Aufführung auf die Idee kam, den Dialog zwischen Seele und Christus in dieser Form zu betonen, scheint der Umstand zu beweisen, daß er die Baßpartie der Sätze 1 und 2 in der Partitur dem Alt, in den anschließend ausgeschriebenen Stimmen jedoch dem Baß zuwies.

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten BWV 59

Entstehung: (spätestens) zum 16. Mai 1723

Bestimmung: 1. Pfingsttag

Text: Erdmann Neumeister (1714). Satz 1: Johannes 14, 23. Satz 3: Strophe 1 des Liedes „Komm, Heiliger Geist, Herr Gott“ von Martin Luther (1524).

Gesamtausgaben: BG 12:153 – NBA I/13: 67

Die meisten im Gottesdienst aufgeführten Kantaten Bachs schließen mit einem Choral. Wiederum in den meisten Fällen korrespondiert das Gewicht dieses Stückes mit dem Beginn der Kantate, vor allem, wenn es sich um eine feiertäglich große Besetzung handelt. Bei Kantaten ohne Choral handelt es sich meistens um eine „Cantata“, ein Stück also für eine Stimme (oder einen Dialog) mit Instrumenten. Dies als Regel vorausgesetzt, stellt die vorliegende Pfingstkantate eine Ausnahme dar. Sie beginnt durchaus festlich, in einer scheinbar doppelchörigen Anlage zwischen Streichern und Trompeten. Holzbläser (Oboen und Flöten) besetzt Bach allerdings nicht, es fehlt auch die gewohnte dritte Trompete, und vor allem gibt es keinen Chor, sondern „nur“ ein dialogisch vertontes Bibelwort. Hier ist von der Liebe die Rede und von gemeinsamer Wohnung – also liegt eine Anknüpfung an die Art nahe, in der Bach gewöhnlich Texte aus dem Hohelied Salomonis vertonte (z.B. in der Kantate BWV 49): ein Dialog zwischen Christus (Baß) und der gläubigen Seele (Sopran).

Damit aber nicht genug. Einem streicherbegleiteten Rezitativ des Soprans, das beim umfassenden Liebesgedanken der Schlußzeile in ariose Verückung gerät, folgt ein Choral. Bei Martin Luthers vielgesungenem Pfingstlied ist jetzt nicht nur der Chor gefordert, sondern auch eine teilweise obligate Führung der Streicher. Sie verleiht dem Satz festliche Fülle. Darauf folgt eine Baß-Arie mit obligatem Violinsolo, die den Himmel als allen Königreichen der Welt überlegenen Ort preist. Hier endet die Kantate. In der autographen Partitur

steht „Chorale segue“ – aber welcher Choral sollte folgen? Der in Neumeisters Text, von dem Bach nur die Sätze 1 bis 4 vertont, folgende fünfte Satz, die Choralstrophe „Gott Heiliger Geist, du Tröster wert“? Ein anderes Stück?

Vermutlich ist die Kantate in der vorliegenden Form ein Torso. Vielleicht auch wurde dieser Kantatenteil als Stück vor der Predigt zusammen mit einer anderen, nach der Predigt gegebenen Kantate musiziert, etwa der Weimarer Kantate „Erschallet ihr Lieder“ BWV 172; solche Doppelaufführungen pflegte Bach vor allem in jenen Jahren 1723 und 1724, aus denen das erhaltene Notenmaterial dieser Kantate stammt: die Partitur von 1723, die Stimmen aus dem folgenden Jahr. Vielleicht auch, so hat Friedrich Smend 1938 vermutet, wurde dieser Torso nicht in St. Thomas oder St. Nicolai aufgeführt, sondern, mit geringer befähigten Kräften, in der Paulinerkirche, der Universitätskirche also, für deren „Alten Gottesdienst“ an den hohen Festtagen Bach ebenfalls zuständig war (und gesondert honoriert wurde). Wie die Kantate im Idealzustand geklungen haben mag, zeigt ein Blick auf die gleichnamige Kantate BWV 74, die Bach zum Pfingstfest 1725 aufführte. Dieses Werk, ansonsten einen Text der Christiane Mariane von Ziegler vertonend, eröffnet Bach mit einem Rückgriff auf die Sätze Nr. 1 und Nr. 4 aus BWV 59 – mit Trompeten, mit Holzbläsern und dem festlichen Eingangschor.

O Ewigkeit, du Donnerwort BWV 60

Entstehung: zum 7. November 1723

Bestimmung: 24. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: mit Verwendung der Strophe 1 des Liedes „O Ewigkeit, du Donnerwort“ von Johann Rist (1642) und 1. Mose 49, 18. Satz 4: mit Verwendung von Offenbarung 14, 13. Satz 5: Strophe 5 des Liedes „Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist“ von Franz Joachim Burmeister (1662).

Gesamtausgaben: BG 12²:171 – NBA I/27:3

Auch diese Kantate ist in Form eines Dialogs gehalten. Diesmal sprechen jedoch nicht Jesus und die Seele miteinander, sondern die beiden allegorischen Figuren Furcht und Hoffnung. Sie werden ausgedrückt durch die Stimmen Alt und Tenor. Wie auch BWV 58 ist diese Kantate fünfsätzig und symmetrisch angelegt: Choralbearbeitung und Choralatz als Rahmen, danach und davor ein Rezitativ, im Zentrum eine Arie. Freilich wird der Dialog ganz anders durchgeführt, ohne seine Kunstfertigkeit einzubüßen.

Der Eingangssatz beginnt mit einer repetierenden, vor Furcht bebenden Streicherfigur. Die Oberstimme formt die Choralzeile vor, die die Altstimme, Interpretin der Furcht, vorzutragen hat – ein Dialog zwischen Instrumenten und Gesang also, zu dem sich noch ein Duett der beiden Oboi d'amore gesellt. Dazwischen tritt, gleichsam als Antithese, die Tenorstimme, Verkünderin der Hoffnung, um das Wort aus 1. Mose 49, 18 „Herr, ich warte auf dein Heil“ vorzutragen. Auch im folgenden Rezitativ sprechen Furcht und Hoffnung miteinander – beide erhalten je ein ausdrucksvolles Melisma zugewiesen, die Furcht auf das Wort „martern“, die Hoffnung auf „ertragen“. In der folgenden Arie erreicht der Dialog dramatische Tiefe. Jeden der drei Teile leitet die Furcht ein. Das letzte Wort behält jedoch die Hoffnung, wobei die Motive

beider Stimmen sich ähneln oder sogar am selben Punkt beginnen. Auf der instrumentalen Ebene debattieren gleichzeitig die Oboi d'amore in punktiertem Rhythmus mit der gleichmäßig fließenden Violinstimme.

Im vierten Satz, wieder einem Rezitativ, passiert etwas Überraschendes: die Hoffnung verstummt, eine dritte Person tritt auf, um die Furcht zu besänftigen. Es ist die Vox Christi in Gestalt der Baßstimme. Ihr dreimaliges Eingreifen verdichtet sich motivisch und im Umfang, um so das Offenbarungswort „Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben“ verheißungsvoll zu intensivieren. So kann der Schlußchoral alle Beteiligten umfassen und bekräftigend auf den Dialog verzichten. Allein, welches Wunderwerk ist dieser Choralatz!

Zunächst wiederholen die vier Töne, die die erste Zeile des Cantus firmus bilden, die ersten vier Töne des die Kantate einleitenden Instrumentalvorspiels. Dieses wiederum bezog sein Material aus dem Beginn des Donnerwort-Chorals. Aber nur scheinbar ist es eine Wiederholung: Aus a-h-cis-d wird a-h-cis-dis (Text: „Es ist genug“). Diese finale Steigerung umreißt (von a bis dis) das Tritonus-Intervall, jenen berüchtigten „Diabolus in Musica“ also, der die Distanz zwischen Grund- oder Endton einer Oktave zu ihrem mittleren, zentralen Ton umspannt. Zugleich benennt das Intervall die Ausgangspunkte der im Quintenzirkel am weitesten voneinander entfernten Tonarten – eine Art Quadratur aus Tod und Leben, Verzweiflung und Zuversicht, Furcht und Hoffnung also. Aber nicht genug. Die Harmonisierung der gerade einmal vier Töne treibt Bach von A-Dur über E und Fis (in Terzlage) bis zum Septakkord auf Gis, einer Tonart mit acht Kreuzen! Was wird der Hörer, der den Disput zwischen Furcht, Hoffnung und Verheißung verfolgt hatte und nun das Resümee hören will, hierbei gedacht haben?

Daß man diesen ohnehin ungewöhnlichen, weil aus drei Ganztonschritten bestehenden Choralbeginn auch „konventionell“ harmonisieren kann, zeigt Bach bei der Wiederholung auf die Worte „Mein Jesus kommt“. In der viertletzten Zeile schreibt Bach, auf die Worte „Ich fahre sicher hin mit Frieden“, wiegende Achtelmotive in die Baßstimme. Danach aber, wenn es heißt „der große Jammer bleibt danieden“, führt er den Baß chromatisch abwärts, wobei ihm Tenor und Alt stellenweise folgen oder entgegenarbeiten und so eine schier unerträgliche harmonische Spannung erzeugen.

Als Alban Berg 1935 sein Violinkonzert schrieb und es dem „Andenken eines Engels“, nämlich der verstorbenen Manon Gropius widmete, verwendete er unter anderem diesen Choral. Natürlich berührte ihn der Text. Und Berg war überrascht, daß die vier ersten Töne, jene für die Barockmusik ganz ungewöhnlichen drei Ganztonschritte also, mit den letzten vier Tönen einer von ihm selbst für das Konzert erfundenen Zwölftontreihe identisch waren. Nicht zuletzt aber hat Berg die unerhörte moderne, das tonale System fast sprengende, harmonische Ausdeutung fasziniert, die an einer unscheinbaren Stelle irgendwo im Kantatenwerk die visionären Qualitäten der Musik Johann Sebastian Bachs dokumentiert.

*

Nun komm, der Heiden Heiland BWV 61

Entstehung: zum 2. Dezember 1714

Bestimmung: 1. Advent

Text: Erdmann Neumeister (1714). Satz 1: Strophe 1 des Liedes „Nun komm, der Heiden Heiland“ von Martin Luther (Verdeutschung des Hymnus „Veni redemptor gentium“, 1524) und 1. Mose 49, 18. Satz 4: Offenbarung 3, 20. Satz 6: Abgesang der Strophe 7 des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von Philipp Nicolai (1599).

Gesamtausgaben: BG 16:3 – NBA I/1:3

Wie der Opernkomponist vom Libretto ist der Kantatenkomponist vom Text abhängig, den er zur Vertonung auswählt, schreiben läßt oder übernehmen muß. In seinen Weimarer Jahren, als er, mit der Bestellung zum Konzertmeister, seit März 1714 im vierwöchigen Turnus auch Kantaten zu komponieren und aufzuführen hatte, griff Bach meist auf die Texte des Hofpoeten Salomon Franck zurück. Nur wenn dieser – aus welchen Gründen auch immer – nicht lieferte, besonders in der Zeit vor dem Druck des Kantatenjahrgangs „Evangelisches Andachts-Opfer“ im Jahre 1715, mußte Bach sich um andere Texte bemühen. Das aktuellste und modernste, was er dabei finden konnte, waren die Dichtungen des Hamburger Pastors Erdmann Neumeister. Nicht nur, daß in ihnen Bibelwort und Choralstrophe als integraler Bestandteil enthalten waren: Neumeister gab die von ihm verfaßten Texte zur Vertonung in den Formen Rezitativ und Arie vor, mithin den dramatischen Mitteln der italienischen Oper. Ferner erwachsen seine Texte unmittelbar aus der sonntäglichen Predigtarbeit. Martin Petzoldt hat das eine „homiletische Methode“ genannt, die das Ziel verfolgte, „den ‘einfachen Stil’ der Belehrung im Glauben mit dem hohen und kunstvollen Stil, der bis dahin vor allem im weltlichen Bereich Anwendung gefunden hatte, zu verbinden“ (Die Welt der Bach-Kantaten, Band 1, Stuttgart u.a. 1996, S. 130).

Die vorliegende Adventskantate – Bach selbst nennt sie „Concerto“ – gibt hierüber bereite Auskunft. Die einrahmenden, vergleichsweise neutralen Choralworte von der Ankunft des Heilands in der Welt werden auf den Einzug Christi in die Kirche und in den einzelnen Christen umgedeutet. Zu Beginn des Kirchenjahres schreibt Bach sinnfällig eine Ouvertüre im punktierten französischen Rhythmus, wie sie, vom Versailler Hofe Ludwigs XIV. aus, in klarer, herrschaftsanzeigender Funktion seinerzeit in ganz Europa bekannt war. In diesen Satz hinein baut er den Choral. Die Melodie läßt er sogleich fundamenthaft in der Continuo-Stimme anklängen. Anschließend wird die erste Zeile von den einzelnen Chorstimmen nacheinander vorgetragen. Erst die zweite Zeile erklingt im vierstimmigen Satz. Die dritte wird motettisch und fugiert aufgelockert, die vierte wieder schlicht vierstimmig gesungen.

Das folgende Rezitativ geht rasch in ein gewißhaftes Arioso über. Die Arie Nr. 3 stellt dem Tenorsolisten ein im 9/8-Takt bewegtes Unisono der ansonsten – wie häufig in frühen Kantaten Bachs – geteilten Violinen und Violen gegenüber. Danach tritt der Baß als „Vox Christi“ auf; das aus dem Offenbarungswort zitierte Anklopfen wird von den Streicher-Pizzicati eindringlich umgesetzt. Die Sopranarie Nr. 5 ist ein intimer, in drei Abschnitte unterschiedlicher Intensität gegliederter Monolog und wird deshalb nur vom Continuo gestützt.

Als Schlußchoral gibt Neumeister nur einen Choralabschnitt vor – aus Mißachtung gegenüber dem Choral oder weil dieser, mit „Amen“ das Vorausgehende bekräftigende Textabschnitt so gut und unmittelbar paßt, ist nicht zu entscheiden. Der fröhlich bewegte Satz erweckt durch die obligaten, zum Abschluß in die Höhe geführten Streicher einen vollstimmigen Eindruck und formuliert so eine gebührende Antwort auf den gewichtigen Eingangsschor.

In Leipzig hat Bach diese Kantate mindestens einmal wieder aufgeführt und ihr vielleicht, durch Hinzunahme von Oboenstimmen, einen noch festlicheren Charakter verliehen, bevor dann bis zum Weihnachtsfest keine Figuralmusik in den Kirchen mehr erklang.

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

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

Oh God how oft a heartfelt grief BWV 58

Composed for: 5 January 1727

Performed on: Sunday after New Year's Day

Text: Unknown author. Movement 1 uses verse 1 of the hymn with the same opening line by Martin Moller (1587). Movement 5 uses verse 2 of the hymn "O Jesu Christ, meins Lebens Licht" by Martin Behm (1610).

Complete editions: BG 12:135 – NBA 1/4:219

Sunday after New Year's Day still belonged to the narrower circle of Christmas celebrations for people in Bach's day. So they did not find it unusual to hear the fifth part of the Christmas Oratorio on this day in 1735. This part prepares the listener for Epiphany and tells of the visit of the three Wise Men from the East to King Herod. However, the Gospel reading of the day was on the flight into Egypt (Matt. 2, 13-23). As Bach didn't have any cycle to consider for 5 January 1727, he was able to focus on this text. It was quite obvious that Bach didn't want to make life too hard for his musicians after the exhausting daily rehearsals of the past few weeks. In any case this cantata has a rather sparse orchestration: two soloists (optionally with a monophonic chorus arrangement of the chorale melodies in the framing movements), strings and basso continuo. When the work was performed again in 1733 or 1734 the situation may have been more relaxed: Bach was able to add three oboes to his framework movements. Simultaneously he completely recomposed the central movement (no. 3), as can be seen from the preserved continuo part of the 1727 version; we no longer know whether he also used a new text.

The small cast was no reason for Bach to make this sermon music any less sophisticated in its external and internal composition. The five-part cantata is symmetrical. Two dialogues constitute the framework. The central aria is

connected with it by one recitative each. This movement also recapitulates the theological message of the cantata: The soul, again represented by the soprano, is content in its sorrow; and although the world won't refrain from pursuing and hating it – it adds in the following recitative – God's hand will show it another land. This is the subjective, individualised interpretation of the sacred family's flight from persecution and distress. The song-like vocal part embellished by a violin solo is well able to portray secure repose against a volatile background.

Bach wrote the previous recitative for the bass in the Vox Christi role; harmony and composition emphasise the terms "death most scornful", "strangler", "hill and mountain". Unlike in other dialogue cantatas (e.g. cantata "Ich geh und suche mit Verlangen" (BWV 49) composed only two months previously or, even more so and also on this CD, cantata BWV 60 "O Ewigkeit, du Donnerwort") Bach doesn't allow the dialogue to develop in the centre of the composition, based on the presentation of subjective circumstances. The subjective aspect rather develops from the dialogue and goes back to it again. In the two framework movements the soprano sings the cantus firmus, which the bass continues with its own comments. Initially it calms the fear expressed in the first chorale text and in the chromatically descending lamento bass; finally the two confirm one another jointly in an atmosphere of concertante and joyful optimism. The fact that Bach ascribed the bass part in movements 1 and 2 to the alto in the score but later in the written out parts to the bass seems to prove that Bach only decided to emphasise the dialogue between Christ and the soul in this manner during or right before the performance.

He who loves me will keep my commandments BWV 59

Composed for: 16 May 1723 (at the latest)

Performed on: First Day of Pentecost (Whitsunday)

Text: Erdmann Neumeister (1714). Movement 1: John 14, 23. Movement 3: verse 1 of the hymn "Komm, Heiliger Geist, Herre Gott" by Martin Luther (1524).

Complete editions: BG 12:153 – NBA 1/13: 67

Most of Bach's cantatas performed in church services end with a chorale. And in most cases the significance of this piece corresponds to the beginning of the cantata, especially if the orchestration is large and festive. Cantatas without a chorale are mostly what Bach called a "cantata", a piece for one voice (or a dialogue) with instruments. If we take this as a rule, the Pentecost cantata is an exception. It starts quite festively, in what seems to be a double-choir arrangement accompanied by strings and trumpets. However, Bach uses no woodwind instruments (oboes and flutes), and there's no familiar third trumpet, and, above all, there's no choir, "just" Bible text arranged in dialogue form. The text speaks of love and a shared dwelling – so we have a resemblance to how Bach usually arranged texts from the Song of Songs (e.g. in cantata BWV 49): a dialogue between Christ (bass) and the faithful soul (soprano).

But that's not all. The string-accompanied soprano recitative that goes into aria-like raptures at the mention of God's love in the last line, is followed by a chorale. Martin Luther's frequently performed Pentecost hymn isn't just a challenge for the choir but also demands a sometimes obligato command of the strings. They give this movement its festive splendour. There follows a bass aria with obligato violin solo that praises heaven as a place superior to all kingdoms on earth. Here the cantata ends. In the autograph score it says "Chorale

segue" – but which chorale was to follow? The following fifth line from Neumeister's text, of which Bach only used lines 1 to 4 – chorale verse "Gott Heiliger Geist, du Tröster wert"? Or a completely different composition?

Perhaps the cantata in its present form is a torso. Or perhaps this part of the cantata was performed before the sermon together with another cantata performed after the sermon, for example the Weimar cantata "Erschallet ihr Lieder" (BWV 172); Bach favoured double bills like this in 1723 and 1724, the period from which the preserved score material dates: the score from 1723, the voices from the following year. Perhaps, as Friedrich Smend conjectured in 1938, this torso wasn't performed at St. Thomas or St. Nicolai, but with lesser talents, in the Paulinerkirche, which was the university church, for the "Old Service" of which Bach was responsible on high feast days (and received extra pay). A look at eponymous cantata BWV 74, which Bach performed at Pentecost 1725, shows us how the cantata must have ideally sounded. Bach starts this composition, which otherwise features a text by Christiane Mariane von Ziegler, by resorting to movements no. 1 and no. 4 from BWV 59 – with trumpets, woodwind instruments, and a festive opening chorus.

*

Eternity, thou thundrous word BWV 60

Composed for: 7 November 1723

Performed on: 24th Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 1: using verse 1 of the hymn “O Ewigkeit, du Donnerwort” by Johann Rist (1642) and Gen. 49, 18. Movement 4: using Revelation 14, 13. Movement 5: verse 5 of the hymn “Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist” by Franz Joachim Burmeister (1662).

Complete editions: BG 12:171 – NBA I/27:3

This cantata is also written in the form of a dialogue. This time, however, it's not Jesus and the soul talking to one another, but the two allegorical figures of Fear and Hope, represented by alto and tenor. Like BWV 58 this cantata also features a five-part symmetrical structure: Choral arrangement and chorale movement as a framework, and, sandwiched between two recitatives a central aria. Of course, the dialogue features a completely different development but is nonetheless accomplished.

The opening movement starts with a thudding, fearful string figure. The higher voice forms the line of the chorale, which the alto voice, representing fear, has to sing – this is a dialogue between instruments and voices, accompanied by a duet of the two oboi d'amore. The tenor voice comes in-between, like an antithesis, as a herald of hope to perform the reading from Gen. 49, 18 “Lord, I wait now for thy help”. Fear and Hope continue their dialogue in the following recitative – both voices feature an expressive melisma, Fear on the word “torture”, Hope on “endure”. In the following aria the dialogue acquires dramatic intensity. Fear starts every one of the three sections. But Hope always has the last word, the motifs of the two voices are in fact similar or even start at the same point. On the instrumental level the oboi d'amore debate in a dotted rhythm with the evenly flowing violin.

In the fourth movement, again a recitative, something astonishing happens: Hope falls silent, a third person comes to calm Fear. It is the Vox Christi sung by the bass. It intervenes three times, becoming more and more intense and explicit, encouragingly stressing the words from the Revelation “Blessed are the dead, those who in the Lord have died”. Thus, the final chorale can comprise the entire cast and dispense affirmatively with the dialogue. But what a marvel that chorale movement is!

First the four notes that form the first line of the cantus firmus, repeat the first four notes of the instrumental prelude, which in turn used the material from the beginning of the thundrous word chorale. But this is only a superficial repetition: A-B-C sharp-D becomes A-B-C sharp-D sharp (text: “It is enough”). This final augmentation (from A to D sharp) comprises the tritone interval, the notorious “Devil in Music”, which spans the distance between the root or final note of an octave and its central note. Simultaneously, the interval designates the initial notes of the keys that are the furthest apart in the circle of fifths – a kind of square consisting of life and death, optimism and despair, in other words fear and hope. But that's not all. Bach drives the harmonisation of these four simple notes from A major through E and F sharp (second inversion of the triad) to the seventh chord on G sharp, a key with eight sharps! We can only speculate what the listener thought who followed the dispute between fear, hope and promise and now wanted to hear the outcome.

Bach shows that a conventional harmonisation of this unusual chorale beginning with its three whole-tone steps is also possible, when he repeats them on the words “My Jesus comes”. In the fourth line before last Bach composes undulating quaver motifs for the bass on the words “I fare in peace henceforth securely”. But then, when the text goes “My

great distress shall bide behind me”, he plunges the bass into a chromatic descent, followed partly or opposed by tenor and alto, which creates an almost unbearable harmonic tension. When Alban Berg wrote his violin concerto in 1935 and dedicated it to the “memory of an angel”, the late Manon Gropius, he used this chorale. Of course, the text moved him. And Berg was surprised that the four first notes, those three whole-tone steps that were completely unusual for baroque music, were identical with the last four notes of a twelve-tone series he had invented for the concerto. But, not least, Berg was fascinated by this incredibly modern harmonic interpretation reaching almost beyond the scope of the tonal system, which documents the visionary qualities of Johann Sebastian Bach's music hidden somewhere among his cantatas.

*

Now come the gentiles' Savior BWV 61

Composed for: 2 December 1714

Performed on: Advent Sunday

Text: Erdmann Neumeister (1714). Movement 1: verse 1 of the hymn “Nun komm, der Heiden Heiland” by Martin Luther (German version of “Veni redemptor gentium”, 1524) and Gen. 49, 18. Movement 4: Rev. 3, 20. Movement 6: conclusion of the last verse of “Wie schön leuchtet der Morgenstern” by Philipp Nicolai (1599).

Complete editions: BG 16:3 – NBA I/1:3

Like the opera composer has to rely on his libretto, the cantata composer depends on the text he chooses to set to music written on his instructions or which he has to adopt. In his Weimar years, where his appointment since March 1714 as concertmaster obliged him to write and perform a cantata every four weeks, Bach mostly used texts by the court poet Salomon Franck. Only when the latter failed to deliver – for whatever reason – especially prior to publication of the cantata cycle Evangelisches Andachts-Opffer in 1715, Bach had to look for other texts. The most up-to-date and topical texts he could find where by the Hamburg-based minister Erdmann Neumeister. Not only did they merge Scripture and chorale as integrated parts, Neumeister wrote his texts for musical arrangement in the form of recitative and aria, using the dramatic means of the Italian opera. Moreover, his texts developed directly from his Sunday sermons. Martin Petzoldt called this method “homiletic”, as it aimed to combine “the ‘simple style’ of preaching the faith with the high and elaborate style used hitherto primarily in the secular world” (Die Welt der Bach-Kantaten, vol. 1, Stuttgart etc. 1996, p. 130).

This Advent cantata – Bach himself called it a concerto – eloquently tells us of this. The framing, comparably neutral

words of the chorale on the arrival of the Saviour in the world are reinterpreted to fit Christ's entry into church and into every Christian. At the beginning of the ecclesiastical year Bach aptly wrote an overture in the dotted French rhythm, as was popular all over Europe, starting at Louis XIV's court of Versailles in a clear show-of-power function. He integrated the chorale in this movement. The melody then appears fundamentally in the continuo voice. Then the individual voices of the choir alternately sing the first line. Only the second line is arranged in a four-part setting. The third is broken down in motet and fugue-style, the fourth sung simply in a four-part setting again. The following recitative soon leads into an assertive arioso. Aria no. 3 contrasts the tenor solo with a vivid unison in 9/8 time of the otherwise – as is often the case in Bach's early cantatas – divided violins and violas. Then the bass comes in as *Vox Christi*; the knocking quoted from the Revelation is intensely portrayed by pizzicato chords in the strings. The soprano aria no. 5 is an intimate monologue, divided into three sections of varying intensity and is therefore accompanied by the continuo only.

For the final chorale Neumeister only specifies a section of a chorale – whether to express his contempt of the chorale or because the section, which confirms the previous texts with its "Amen", fits the bill so well – who can tell? Through the obbligato strings that rise towards the end, this joyful, vivid movement is richly voiced and a fitting counterpart to the weighty opening chorus. Bach performed this cantata at least one more time in Leipzig and perhaps made it sound even more festive by adding oboe voices before no more figural music was performed in the churches until Christmas.

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 Schmiedler.

Ô Seigneur, quelle affliction BWV 58

Création: pour le 5 janvier 1727

Destination: dimanche après le Jour de l'An

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1 utilise la strophe 1 du cantique qui a le même début de Martin Moller (1587). Mouvement 5 utilise la strophe 2 du cantique «O Jesu Christ, meus Lebens Licht» (Ô Jésus-Christ, la lumière de ma vie) de Martin Behm (1610).

Éditions complètes: BG 12:135 – NBA I/4:219

Dans la conscience des hommes qui vivaient à l'époque de Bach, le dimanche qui suit le jour de l'An faisait encore très étroitement partie du cycle de la fête de Noël. On considérait donc comme tout à fait normal d'exécuter à ce jour précis de l'année 1735 la cinquième partie de l'Oratorio de Noël. En guise de préparation à la Fête de l'Épiphanie, cette partie raconte la visite des trois rois mages venant de l'Orient chez le roi Hérode. Cependant, l'Évangile lu ce jour rapportait l'histoire de la fuite vers l'Égypte (Matthieu 2, 13-23). Puisque Bach n'était pas obligé de livrer une œuvre cyclique pour ce 5 janvier 1727, il a pu se consacrer en toute liberté à ce texte. Il semble nettement que, ce faisant, Bach ménagea ses musiciens qui avaient dû jouer presque chaque jour durant les semaines passées. En tout cas, la cantate présente a un effectif très limité : deux solistes (un chœur à une voix qui reproduisait en plus les mélodies du choral dans les mouvements extrêmes), des cordes et la basse continue. Lors d'une deuxième exécution du morceau dans l'année 1733 ou 1734, la situation était probablement plus décontractée : Bach a pu là élargir l'appareil, dans les mouvements extrêmes, de trois hautbois. En même temps, il fit une toute nouvelle composition du mouvement du milieu (n° 3), comme on peut le voir dans la voix de continuo conservée dans la version de 1727 ; il n'est plus possible de répondre à la question à savoir s'il mit là aussi un nouveau texte en musique.

L'effectif quantitativement faible n'est pas une raison suffisante pour que Bach fasse des concessions au raffinement de la structure externe et interne de cette musique de prédication. La cantate à cinq mouvements est construite avec grande symétrie. Deux dialogues forment le cadre. L'air central est relié aux dialogues respectivement par un récitatif. Ce mouvement dégage l'essentiel du message théologique de la cantate : l'âme, comme si souvent représentée par la voix du soprano, se complait dans sa douleur ; et si le monde ne cesse de la haïr, – elle continue ainsi dans le récitatif suivant – la main de Dieu lui montrera un autre pays. Ceci est la traduction subjective et individualisée de l'histoire biblique de la fuite de la sainte famille devant la persécution et la misère. La partie de chant mélodieuse, enveloppée du solo du violon, est tout à fait en mesure de représenter le calme serein dans un monde agité.

Dans le récitatif précédent, Bach attribue la Voix du Christ à la basse ; l'harmonie et le contrepoint, mettent l'accent sur des termes comme «mort ignominieuse», «étrangleur», «les montagnes et les collines». À la différence d'autres cantates à dialogue (par ex. la cantate «Ich geh und suche mit Verlangen» (Je vais à ta recherche plein de désir) BWV 49 créée seulement deux mois auparavant ou, mieux encore, dans la cantate BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort» (Ô éternité, parole foudroyante) qui se trouve également sur ce CD), Bach ne laisse pas le dialogue se développer au centre de l'œuvre, pour ainsi dire le dégageant de la déclamation d'humeurs subjectives. Tout au contraire, le subjectif se dégage du dialogue et se dirige vers lui. Le soprano chante le cantus firmus dans les deux mouvements extrêmes alors que la voix de basse le poursuit et le commente. Au début, cette voix apaise la crainte qui est exprimée dans le premier texte choral ainsi que dans la basse ascendante chromatique en «lamento» ; à la fin, les deux voix se confirment mutuellement en une confiance concertante légère. Le fait que Bach n'ait eu l'idée de mettre le dialogue entre l'âme et le Christ en relief sous cette forme que

pendant ou immédiatement avant l'exécution semble se confirmer par le fait que, dans la partition, il attribua au contralto la partie chantée par la basse des mouvements 1 et 2 mais à la basse dans les voix qui sont inscrites ensuite.

*

Celui qui m'aime gardera ma parole BWV 59

Création: (au plus tard) pour le 16 mai 1723

Destination: le premier jour de la Pentecôte

Texte: Erdmann Neumeister (1714). Mouvement 1: Jean 14, 23. Mouvement 3: Strophe 1 du cantique «Komm, Heiliger Geist, Herre Gott» (Viens, Esprit Saint, Seigneur Dieu) de Martin Luther (1524).

Éditions complètes: BG 12:153 – NBA I/13: 67

La plupart des cantates qui furent exécutées lors d'un service religieux, se terminaient par un choral. En revanche, dans la plupart des cas, le poids de ce morceau correspondait à celui du début de la cantate, surtout quand il s'agissait d'un effectif important pour un jour de fête. Dans le cas des cantates sans choral, on est en présence en général d'une «Cantata», une pièce donc pour une voix (ou un dialogue) avec instruments. Si l'on considère cela comme règle, la cantate de Pentecôte ci-présente représente une exception. Elle commence, il est vrai, solennellement, construite comme si elle était destinée à un chœur double entre les cordes et les trompettes. Bach n'avait cependant pas pourvu la cantate d'instruments à vent en bois (hautbois et flûtes), la troisième trompette habituelle manque également, et avant tout, il n'y a pas de chœur mais «uniquement» une parole biblique mise en musique sous la forme d'un dialogue. Il est ici question d'amour et de demeure commune – on est donc tenté à croire qu'il y a là un rattachement à la manière habituelle dont Bach adaptait des textes tirés du Cantique des cantiques de Salomon (par ex. dans la

cantate BWV 49): un dialogue entre le Christ (basse) et l'âme croyante (soprano).

Mais n'en restons pas là. Le récitatif du soprano accompagné des cordes, soprano qui tombe en extase en un arioso au moment d'exprimer l'amour globalisant du verset de la fin, est suivi d'un choral. Dans ce cantique de la Pentecôte de Martin Luther qui fut beaucoup chanté, non seulement le chœur est requis mais aussi une conduite en partie obligé des cordes. Elle confère une opulence solennelle à ce mouvement. Un air de basse avec solo de violon obligé qui loue le ciel en tant que lieu supérieur à tous les royaumes du monde, suit ce mouvement. La cantate se termine ici. Dans la partition autographe, on trouve là la note «chorale segue» (choral suit) – mais de quel choral s'agit-il? Le cinquième mouvement suivant le texte de Neumeister dont Bach a mis en musique les mouvements 1 à 4, la strophe choral «Gott Heiliger Geist, du Tröster wert» (Dieu, Esprit Saint, ô consolateur)? Un autre morceau?

Sous sa forme présente, la cantate est probablement un fragment. Il se peut aussi que cette partie de la cantate ait été jouée comme pièce, placée avant le sermon, avec une autre cantate qui fut jouée après le sermon, à savoir la cantate de Weimar «Erschallet ihr Lieder» (Résonnez cantiques) BWV 172; Bach avait l'habitude de faire ces exécutions doubles surtout dans les années 1723 et 1724, années d'où proviennent la notation conservée de cette cantate: la partition datant de 1723, les voix de l'année suivante. Il se peut également, à en croire Friedrich Smend en 1938, que ce fragment ne fut pas exécuté à St. Thomas ni à St. Nicolai mais avec un effectif moins qualifié, à l'église Saint-Paul, l'église de l'université donc, Bach étant également responsable (et rétribué à part) de l'exécution du «service religieux des anciens» lors des jours de fêtes importantes. Si l'on jette un regard sur la cantate qui porte le même nom BWV 74, que Bach exécuta lors de la fête de la Pentecôte de l'année 1725, on se rendra compte de la forme sous

laquelle la cantate présente aurait pu se présenter dans son état idéal. Bach ouvre cette œuvre qui met en outre un texte de Christiane Mariane von Ziegler en musique, en réemployant les mouvements n° 1 et n° 4 de BWV 59 – avec des trompettes, avec des instruments à vent en bois et le chœur solennel du début.

*

Ô éternité, parole foudroyante BWV 60

Création: pour le 7 novembre 1723

Destination: le 24^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: avec l'emploi de la strophe 1 du cantique «O Ewigkeit, du Donnerwort» (Ô éternité, parole foudroyante) de Johann Rist (1642) et Genèse 49, 18. Mouvement 4: avec l'emploi de l'Apocalypse 14, 13. Mouvement 5: Strophe 5 du cantique «Es ist genung, so nimm, Herr, meinen Geist» (C'en est assez, prends, Seigneur, mon esprit) de Franz Joachim Burmeister (1662).

Éditions complètes: BG 12:171 – NBA I/27:3

Cette cantate a également la forme d'un dialogue. Néanmoins cette fois-ci, ce ne sont pas Jésus et l'âme qui parlent ensemble mais les deux allégories de la crainte et de l'espérance. Elles sont exprimées par les voix alto et ténor. Comme la cantate BWV 58, cette cantate est divisée en cinq mouvements et est symétrique: arrangement choral et mouvement choral encadrant le tout, avant et après un récitatif, au centre un air. Certes, le dialogue est exécuté tout à fait différemment sans pourtant perdre de son brio.

Le mouvement du début commence par une figuration des cordes répétitive et tremblant d'effroi. La voix supérieure préface le verset choral que la voix d'alto, interprète de la crainte, doit présenter ensuite – un dialogue entre les instruments et le chant, auquel donc un duo de deux hautbois d'amour vient se joindre. Entre les deux, pour ainsi dire

comme antithèse, paraît la voix du ténor, annonciatrice de l'espérance, afin de présenter la parole tirée de la Genèse 49, 18 «Herr, ich warte auf dein Heil» (J'espère en ton secours, ô Éternel!). Dans le récitatif qui suit, la crainte et l'espérance parlent l'une avec l'autre – un mélisme expressif est attribué à chacune d'entre elle, pour la crainte sur le mot «martern» (souffrir le martyre), pour l'espérance sur «ertragen» (supporter). Dans l'air suivant, le dialogue atteint des proportions dramatiques. Chacune des trois parties introduit la crainte. Cependant c'est l'espérance qui a le dernier mot alors que les motifs des deux voix se ressemblent ou commencent même au même moment. Au niveau instrumental, les hautbois d'amour discutent en même temps en rythmes pointés avec les voix des violons coulant régulièrement.

Dans le quatrième mouvement, à nouveau dans un récitatif, il se passe quelque chose de surprenant: l'espérance reste muette, une troisième personne qui a pour mission d'apaiser la crainte, ente en scène. C'est la Voix du Christ sous la forme de la voix de basse. Son intervention triple se condense dans ses motifs et dans son envergure, intensifiant ainsi la parole riche en promesses de l'Apocalypse «Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben» (Bienheureux ceux qui meurent dans le Seigneur). Le choral final peut ainsi englober tous les participants et confirmer en renonçant au dialogue. Rien que ce mouvement choral, quelle merveille!

En premier lieu, les quatre tons qui forment les premiers vers du cantus firmus, répètent les quatre premiers tons du prélude instrumental introductif de la cantate. Ce prélude pour sa part s'est fourni dans le matériel issu du début du choral de la parole foudroyante. Mais il n'y a là que les apparences d'une répétition: les notes la – si – do dièse – ré deviennent la - si - do dièse - ré dièse (texte: «Es ist genung» = C'en est assez). Cette augmentation finale ébauche (de la la à ré dièse) l'intervalle triton, cet intervalle mal famé dont qui s'appelle le «diabolus in

musica» (le diable en musique) qui embrasse la distance située entre le ton premier ou le ton final d'une octave par rapport à son ton moyen, central. En même temps, l'intervalle désigne les points de départ des tonalités qui sont placées les plus éloignées l'une de l'autre dans le cercle des quintes – une sorte de quadrature que forment la mort et la vie, le désespoir et l'espérance donc. Mais c'en n'est pas assez. Bach pousse l'harmonisation de ces quatre seuls tons plus loin en partant du la majeur en passant par mi et fa dièse (en tierce) jusqu'à l'accord de septième en sol dièse, une tonalité avec huit dièses! Qu'est ce que l'auditeur qui avait suivi la controverse entre la crainte, l'espérance et la promesse et qui veut entendre à présent le résumé, a-t-il bien pu penser?

Bach montre avec la répétition sur les mots «Mein Jesus kommt» (Mon Jésus vient) que l'on peut aussi harmoniser de manière «conventionnelle» ce début de choral, de toute façon, inhabituel parce que composé de trois pas de tons majeurs. Bach écrit dans les quatre derniers vers des motifs berçant de croches dans la voix de basse sur les mots «Ich fahre sicher hin mit Frieden» (Je m'en vais dans la certitude et la paix). Mais ensuite, quand il s'agit de «der große Jammer bleibt danieden» (la grande misère reste ici-bas), il mène la basse en chromatisme descendant, le ténor et l'alto le suivent à certains endroits ou travaillent à son encontre et produisent ainsi une tension harmonique quasiment insupportable. Lorsque Alban Berg écrivit son concerto pour violon en 1935, qu'il intitula «À la mémoire d'un ange», c'est-à-dire le dédiant à la défunte Manon Gropius, il utilisa entre autres ce choral. Bien sûr, le texte le touchait particulièrement. Et Berg fut surpris de voir que les quatre premiers tons, ces trois pas en tons majeurs qui sont tout à fait inhabituels dans la musique baroque, étaient identiques aux quatre derniers tons d'un cycle dodécaphonique qu'il avait créé pour ce concerto. Mais ce n'est pas sans raison que Berg avait été fasciné par l'interprétation harmonique incroyablement moderne, faisant presque éclater le système tonal, et qui

prouve à un endroit insignifiant, quelque part dans l'œuvre des cantates, les qualités visionnaires de la musique de Johann Sebastian Bach.

*

Viens à présent, Sauveur des païens BWV 61

Création: pour le 2 décembre 1714

Destination: le 1^{er} dimanche de l'Avent

Texte: Erdmann Neumeister (1714). Mouvement 1: Strophe 1 du cantique «Nun komm, der Heiden Heiland» (Viens à présent, Sauveur des païens) de Martin Luther (transcription en allemand de l'hymne «Veni redemptor gentium», 1524) et Genèse 49, 18. Mouvement 4: Apocalypse 3, 20. Mouvement 6: extrait de la strophe 7 du cantique «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (L'étoile du matin brille d'une telle beauté) de Philipp Nicolai (1599)

Éditions complètes: BG 16:3 – NBA I/1:3

Le compositeur de cantates est dépendant du texte qu'il choisit pour faire son adaptation musicale, qu'il fait écrire ou qu'il doit reprendre de la même manière que le compositeur d'opéra dépend du libretto. Dans les années passées à Weimar, lorsqu'il devait composer et exécuter une fois par mois régulièrement aussi des cantates et ceci depuis le mois de mars 1714, dès sa nomination au poste de maître de concert, Bach se reporta la plupart du temps aux textes du poète de cour Salomon Franck. Mais quand celui-ci – quel qu'en soit la raison – ne pouvait livrer, surtout à l'époque située avant l'impression du cycle des cantates «Evangelisches Andachts-Opffer» en 1715, Bach devait faire appel à d'autres textes. Les livrets qui étaient des plus actuels et des plus modernes parmi ce qu'il pouvait trouver alors, étaient les poésies du pasteur hambourgeois Erdmann Neumeister. Non seulement la parole biblique et le strophe choral y étaient intégrés, mais Neumeister présentait les textes qu'il avait rédigés sous les formes de récitatifs et d'air afin de les

mettre en musique, par conséquent avec les moyens dramatiques de l'opéra italien. En outre, ses textes résultaient de son travail directement lié à la préparation du sermon du dimanche. Martin Petzoldt a désigné cette méthode par «méthode homilétique» qui a pour but de relier le «style simple» de l'instruction dans la foi avec le style élevé et complexe qui était utilisé jusque-là avant tout dans le domaine profane» (*Die Welt der Bach-Kantaten*, «Le Monde des cantates de Bach» volume 1, Stuttgart et autres. 1996, page 130).

La cantate pour l'Avent ci-présente – Bach l'appelle «Concerto» – est très éloquente à ce sujet. Les paroles du choral encadrant le tout et de teneur neutre comparées à d'autres, faisant état de l'arrivée du Sauveur dans le monde, changent de signification pour devenir l'image de l'entrée du Christ dans l'église et dans le cœur des chrétiens. Au début de l'année religieuse, Bach écrit de toute évidence une ouverture en rythme français pointé comme cela était connu dans toute l'Europe à cette époque ; cette méthode faisant fonction de démonstration nette de la puissance, la cour de Louis XIV à Versailles jouant le rôle de modèle. Il insère le choral dans ce mouvement. Il laisse en même temps retentir la mélodie dans la voix du continuo, en tant que fondement. Ensuite les premiers vers sont exposés successivement par les différentes voix du chœur. Le deuxième vers est présenté en style homophone par les quatre voix. Le fugato léger démarre sur le troisième vers en motet, le quatrième est à nouveau chanté modestement à quatre voix. Le récitatif suivant se mue vite en un sérieux arioso. L'air n° 3 oppose au soliste ténor une partie à l'unisson des violons et violes qui sont, à l'habitude, - il en est ainsi souvent dans les premières cantates de Bach – séparés, partie mouvementée en mesures à 9/8. Ensuite, la basse entre en scène et chante la «Vox Christi»; les coups frappés à la porte, illustrant la citation tirée de l'Apocalypse, sont interprétés avec insistance par le pizzicato des cordes. L'air du soprano n° 5 qui est un monologue intime, divisé en trois

parties d'intensité différentes, ne réclame donc que la basse continue.

En guise de choral final, Neumeister n'impose qu'une partie de choral – il n'est pas possible de savoir si c'était par mépris vis à vis du choral ou parce que cette partie avec son «Amen», placée immédiatement après elle, s'adapte très bien et confirme le texte précédent. Les cordes obligé, s'élevant finalement vers les hauteurs, donnent l'impression d'interpréter toutes les voix dans le mouvement au tempo joyeux et sont une sorte de réponse adéquate au volumineux chœur d'introduction. Bach a exécuté cette cantate au moins une fois à Leipzig et lui a peut-être conféré un caractère encore plus solennel en y ajoutant les registres des hautbois avant d'interrompre le cycle de musique figurative jusqu'à la fête de Noël.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

¡Ah Dios, cuántas angustias! BWV 58

Génesis: para el 5 de Enero de 1727

Destino: domingo después de Año Nuevo

Texto: Autor desconocido. Movimiento 1º aplicado a la estrofa 1ª de la canción de idéntico inicio de Martin Moller (1587). Movimiento 5º aplicado a la estrofa 2ª de la canción “Oh Jesucristo, luz de mi vida” de Martin Behm (1610).

Ediciones completas: BG 12:135 – NBA I/4:219

En la mentalidad de los coetáneos de Bach, el domingo que sigue a Año Nuevo formaba parte del círculo festivo directamente vinculado a la Navidad. Por lo tanto se consideraba normal que ese día del año 1735 se interpretase la quinta parte del Oratorio de Navidad. En él se nos cuenta, a modo de preparación de la fiesta de la Epifanía, la visita de los tres Magos de oriente al rey Herodes. Pero en esa fiesta se leía el Evangelio de la huida de Egipto (Mat 2, 13-23). Teniendo en cuenta que Bach no estaba obligado a crear cíclicamente una obra para el día 5 de enero de 1727, pudo afrontar perfectamente este texto. Parece claro que al ocuparse de él, y después de crear música casi todos los días durante las semanas precedentes, Bach tuvo en cuenta a sus músicos. En todo caso la presente cantata tiene una cobertura de medios muy escasos: dos solistas (añadiendo opcionalmente la reproducción al unísono por parte del coro de las melodías corales en los movimientos extremos), instrumentos de arco y bajo continuo. En una posterior interpretación de esta pieza en el año 1733 ó 1734, la situación puede que estuviese algo más distendida: Bach pudo ampliar el conjunto instrumental con tres oboes en los movimientos marco. Al mismo tiempo compuso, de nueva y absoluta creación, el movimiento central (número 3) tal como puede leerse en la voz del continuo que se ha conservado de la versión de 1727; pero no podemos responder la interrogante de si en este caso estaba poniendo

música a un texto nuevo.

La cobertura cuantitativamente pequeña no supone para Bach razón alguna para hacer abstracción en cuanto a refinamiento de la configuración externa e interna de esta música homilética. Esta cantata de cinco movimientos tiene una estructura simétrica. El marco lo forman dos diálogos. El aria central se une a él a través de un recitativo. Este movimiento pone en su justo punto también el interés teológico de la cantata: el alma, representada por la voz de soprano como es habitual se complace en su padecimiento; y si el mundo no le permite odarlo –así continua en el siguiente recitativo–, Dios le señala otro país. Esta es la transmisión individualizante y subjetiva de la historia bíblica de la huida de la Sagrada Familia ante la persecución y la necesidad. La parte cantada que interpreta el solo de violín puede representar perfectamente el descanso confiado dentro de un entorno lejano.

Bach asigna el recitativo precedente al bajo que es la Vox Christi; la armonía y la conducción de la voz acentúan conceptos como “muerte ignominiosa”, “estrangulador” y “montaña y colina”. En contraste con lo que ocurre en las otras cantatas dialogadas (por ejemplo en la que creó dos meses antes “Camino y busco con anhelo” BWV 49, ó, más aún en la cantata que también puede oírse en este CD “Oh eternidad, palabra atronadora” BWV 60) Bach no hace que el diálogo se desarrolle aquí en el centro de la obra por así decirlo partiendo de la presentación de circunstancias subjetivas. Por el contrario, aquí lo subjetivo se desarrolla a partir del diálogo para volver a él. En ambos movimientos extremos canta el soprano el cantus firmus mientras que la voz del bajo viene a darle continuidad y comentario. Al comienzo se apacigua el temor que se expresa en el primer texto coral así como en el bajo “Lamento” decreciente; para el final se confirman ambos juntamente en la confianza aplacada y concertante. El hecho de que Bach no tuviera hasta poco antes de la interpretación la idea

de acentuar de esta forma el diálogo entre el alma y Cristo, parece demostrarse por la circunstancia de que la parte del bajo de los movimientos 1 y 2 de la partitura, fuese asignada por él al contralto mientras que las voces que a continuación concurren las asignó al bajo.

*

Quien me ame, mantendrá mi palabra BWV 59

Génesis: (a más tardar) para el 16 de Mayo de 1723

Destino: domingo I de Pentecostés

Texto: Erdmann Neumeister (1714). Movimiento 1º: Juan 14, 23. Movimiento 3º: estrofa 1ª de la canción “Ven Espíritu Santo, Señor Dios” de Martin Lutero (1524).

Ediciones completas: BG 12:153 – NBA I/13: 67

La mayoría de las cantatas de Bach que se interpretaban en el servicio religioso, concluían con un coral. Nuevamente en la mayoría de los casos el peso de esta pieza se corresponde con el comienzo de la cantata, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de una gran cobertura para un día festivo. En el caso de las cantatas sin coral, nos encontramos la mayoría de las veces ante una “Cantata” es decir ante una pieza para una voz (o para un diálogo) con instrumentos. Dando por presupuesto esta norma general, la presente cantata de Pentecostés representa una excepción. Su comienzo es totalmente festivo en una disposición aparentemente de doble coro entre instrumentos de arco y trompetas. No obstante, Bach no cubre los instrumentos de viento de madera (oboes y flautas), y también falta la acostumbrada tercera trompeta, y sobre todo no hay coro sino “solamente” una frase bíblica acentuada en tono dialogal. En ella se habla del amor y de la mansión común, es decir, que se presume la idea del modo en que Bach solía poner en música los textos del Cantar de los cantares de

Salomón (por ejemplo en la cantata BWV 49): un diálogo entre Cristo (el bajo) y el alma fiel (soprano).

Pero esto no es suficiente. A un recitativo del soprano acompañado por instrumentos de arco, que desemboca en un éxtasis arioso con la amplia idea del amor en el verso final, sigue un coral. Para el canto de Pentecostés obra de Martin Lutero, tantas veces entonado, se exige aquí no solamente el coro sino también una conducción parcialmente obligada de los instrumentos de arco. Con ella se confiere al movimiento una plenitud festiva. Le sigue un aria de bajo con solo de violín obligado que ensalza al cielo como lugar que está por encima de todos los reinos del mundo. Aquí termina la cantata. En la partitura autógrafa aparece la expresión “Chorale segue”, pero ¿qué coral habría de seguir?, ¿sería el quinto movimiento siguiente del texto de Neumeister (del que Bach solo puso en música los movimientos 1 al 4), que es la estrofa coral “Dios Espíritu Santo consolador?”, o ¿sería otra pieza?

Presumiblemente esta cantata en la forma actual es un fragmento inacabado. Tal vez también se puso en música esta parte de la cantata como pieza que precede a la homilía, junto con otra cantata que se interpretaba después de dicha homilía, por ejemplo la cantata de Weimar “Resonad vuestros cánticos” BWV 172; este tipo de interpretaciones dobles fue cultivado por Bach sobre todo en aquellos años 1723 y 1724, periodo del que procede el material musical que se nos ha conservado de esta cantata: la partitura de 1723 y las voces del año siguiente. Quizás también, como sospechaba Friedrich Smend en 1938, este fragmento incompleto no se interpretó en Santo Tomás o en San Nicolás, sino con fuerzas muy poco dotadas, en la iglesia de San Pablo, es decir en la iglesia de la universidad de cuyo “antiguo servicio religioso” era igualmente responsable Bach en las grandes solemnidades (por lo que recibía una retribución adicional). El modo en que podía sonar en estado ideal, se nos muestra contemplando la cantata BWV 74 del

mismo nombre, que Bach interpretó para la fiesta de Pentecostés de 1725. Esta obra, que por lo demás pone en música un texto de Christiane Mariane von Ziegler, es iniciada por Bach recurriendo a los movimientos número 1 y número 4 de BWV 59, con trompetas, instrumentos de viento de madera y con el coro festivo de entrada.

*

¡Oh eternidad, palabra atronadora! BWV 60

Génesis: para el 7 de Noviembre de 1723

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

Texto: Autor desconocido. Movimiento 1º aplicado a la estrofa 1ª de la canción “Oh eternidad, palabra atronadora” de Johann Rist (1642) y Génesis 49, 18. Movimiento 4º aplicado a Apocalipsis 14, 13. Movimiento 5º aplicado a la estrofa 5ª del cántico “Ya estoy saciado, toma pues mi espíritu” de Franz Joachim Burmeister (1662).

Ediciones completas: BG 12:171 – NBA I/27:3

También esta cantata se ha conservado en forma de diálogo. Pero esta vez no hablan Jesús y el alma entre sí sino las dos figuras alegóricas del miedo y la esperanza. Se expresan mediante las voces del contralto y del tenor. Igual que ocurre en BWV 58, esta cantata tiene una disposición simétrica en cinco movimientos: transcripción coral y movimiento coral como marco seguido y precedido por un recitativo mientras que en el centro tenemos un aria. Sin duda el diálogo discurre de manera totalmente distinta sin pagar tributo a su artificialidad.

El movimiento de entrada comienza con una figura de instrumentos de arco que tiemblan de miedo. La voz superior prefigura el verso coral que ha de exponer la voz del contralto

en su condición de intérprete del temor: un diálogo por lo tanto entre los instrumentos y el cántico, al cual se une un dueto de los dos Oboi d’amore. Entre ellos aparece inmediatamente como antítesis la voz de tenor proclamadora de esperanza en torno a la frase del Génesis 49, 18 “En tu salvación espero, Señor”. También en el siguiente recitativo se establece un diálogo entre el miedo y la esperanza: a cada uno de ambos se le asigna un melisma expresivo, al miedo la palabra “torturar” y a la esperanza el término “soportar”. En el aria siguiente el diálogo alcanza una dramática profundidad. El miedo sirve de introducción a cada una de las tres partes. Pero la última palabra se reserva a la esperanza en la que se asemejan los motivos de ambas voces e incluso comienzan en el mismo punto. En el plano instrumental debaten simultáneamente los Oboi d’amore en ritmo punteado con la voz del violín que fluye uniformemente.

En el cuarto movimiento, de nuevo un recitativo, ocurre algo sorprendente: la esperanza enmudece y aparece una tercera persona para atenuar el temor. Es la Vox Christi en la figura de la voz del bajo. Su triple intervención toma cuerpo desde el punto de vista del motivo y del alcance, para intensificar así de forma prometedora “Bienaventurados los difuntos que mueren en el señor”. De este modo el coral de cierre podrá abarcar a todos los participantes y prescindir más aún del diálogo. ¡Qué obra más única y admirable es este movimiento coral!

En primer lugar las cuatro tonos que forman el primer verso del cantus firmus repiten los cuatro primeros tonos del prólogo instrumental introductorio de la cantata. Este a su vez extrae su material del comienzo del coral referido a la palabra atronadora. Pero sólo aparentemente se trata de una repetición: desde la – si bemol – do sostenido – re, se deriva la – si bemol – do sostenido – re sostenido (texto : “Es suficiente”). Esta progresión final rompe (desde la hasta re sostenido) el intervalo de tritono es decir aquel repetido “Diabolus in Música” que

recorre la distancia entre la nota básica o la nota final de una octava con respecto a su nota media central. Al mismo tiempo el intervalo pone nombre a los puntos de partida de las tonalidades más distantes entre sí que el círculo de quinta ... una especie de cuadratura formada por la muerte y la vida, la desesperación y la confianza, el temor y la esperanza. Pero no es suficiente. La armonización de las cuatro notas simultáneas es impulsada por Bach desde La pasando por Mi y Fa sostenido (en la posición tercera) hasta el acorde de séptima en Sol sostenido, un acorde con cuatro sostenidos. ¿Qué habrá pensado aquí el oyente que había seguido la disputa entre el miedo, la esperanza y la promesa y que ahora desea escuchar el resumen?

Que es posible armonizar “convencionalmente” este insólito comienzo del coral que consta de tres pasos de tonos completos, lo demuestra Bach en la repetición de las palabras “mi Jesús viene”. En la cuarta línea empezando por el final, escribe Bach motivos balanceantes de corchea en la voz del bajo sobre las palabras “avanzaré seguro hacia la paz”. Pero a continuación se dice que “queda en tierra el gran gemido”, lleva el bajo cromáticamente hacia la zona inferior seguido acá y allá por el tenor y el contralto ó actúa al encuentro para generar de esta forma una tensión armónica perfectamente insostenible. Cuando Alban Berg escribió su concierto para violín en 1935 dedicándolo a la “memoria de un ángel”, es decir al fallecido Manon Gropius, se sirvió entre otras cosas de este coral. Lógicamente le llegó al fondo el texto. Y Berg se asombró al comprobar que las primeras cuatro notas, es decir aquellos tres pasos de tonos completos totalmente insólitos en la música barroca eran idénticas a los últimos cuatro tonos de una serie dodecaédrica inventada por el mismo para el concierto. Pero no es menos importante que a Berg le fascinó la inaudita (por moderna) interpretación armónica que casi hace saltar por los aires el sistema tonal: esa interpretación

que documenta en cualquier punto inapreciable situado en la obra de las cantatas las cualidades intuitivas de la música de Johann Sebastian Bach.

*

Ven Redentor de los gentiles BWV 61

Génesis: para el dos de diciembre de 1714

Destino: primer domingo de Adviento

Texto: Erdmann Neumeister (1714). Movimiento 1º: estrofa 1ª de la canción “Ven Redentor de los gentiles” de Martín Lutero (traducción al Alemán del himno “Veni redemptor gentium”, 1524) y Génesis 49, 18. Movimiento 4º: Apocalipsis 3, 20. Movimiento 6º: interpretación de la estrofa 7ª de la canción “Qué hermoso brilla el lucero del alba” de Philipp Nicolai (1599).

Ediciones completas: BG 16:3 – NBA I/1:3

Como el compositor operístico depende del libreto, también el compositor de las cantatas depende del texto que ha elegido para poner en música, que ha ordenado escribir ó que tiene que aceptar. En sus años de Weimar en que con el nombramiento de director de orquesta se comprometió a componer y a interpretar cantatas desde marzo de 1714 en un turno cíclico de cuatro semanas, Bach recurre frecuentemente a los textos del poeta de la corte Salomon Franck. Sólo cuando éste por las razones que fueran no le suministraba material, especialmente en la época anterior a la impresión del ejercicio anual de las cantatas “Ofrenda de meditación evangélica”, en el año 1715 tenía que esforzarse Bach por conseguir otros textos. El más actual y más moderno que podía encontrar en este empeño era el correspondiente a los poemas del pastor hamburgués Erdmann Neumeister. Y no sólo porque ellos entrelazaban como parte integrante la palabra bíblica y la estrofa coral. Neumeister presentaba los textos que el componía para ser

puestos en música en las formas de recitativo y aria, junto con los recursos dramáticos de la ópera italiana. Por lo demás sus textos brotaban directamente de la labor homilética dominical. Martin Petzoldt lo denominó “método homilético” que perseguía el objetivo de “enlazar el ‘estilo simple’ de la enseñanza en la fe con el elevado y artístico estilo que se había complicado hasta entonces sobre todo en el ámbito mundano” (El mundo de las cantatas de Bach, volumen 1, Stuttgart e.o. 1996, pág. 130).

La presente cantata de Adviento –llamada por Bach “Concerto”– ofrece información ilustrada sobre este tema. Las palabras del coral que le sirven de marco y que son comparativamente neutrales al referirse a la venida del Salvador al mundo, se cambian de interpretación aplicándose a la entrada de Cristo en la iglesia y en cada uno de los cristianos. Al comienzo del año litúrgico escribe Bach con acierto una obra en ritmo francés punteado tal como se conocía en su tiempo desde la corte de Versalles de Luis XIV en toda Europa cumpliendo una clara función de manifestación de dominio. En este movimiento construye Bach el coral haciendo que suene la melodía inmediatamente como fundamento en la voz del continuo. Seguidamente se presenta el primer verso de las diferentes y sucesivas voces del coro. El segundo verso suena en movimiento a cuatro voces. El tercero se convierte en motete y tiene un efecto atrayente mientras el cuarto se canta de nuevo a cuatro voces simples. El siguiente recitativo pasa rápidamente a un arioso seguro. El aria número 3 coloca al tenor solista frente a un unísono movido en compás de 9/8 frente a los violines y violas compartidos, por lo demás como suele ocurrir en las primeras cantatas de Bach. Seguidamente interviene el bajo como “Vox Cristi”; la llamada a la puerta, citada a partir de la frase del Apocalipsis, se materializa de modo penetrante por parte del pizzicato de instrumentos de arco. El aria de soprano número cinco es un monólogo íntimo articulado en tres fragmentos de diversa intensidad y por ello

sólo recibe el apoyo del continuo.

Como coral de cierre solamente presenta Neumeister un fragmento de coral... No podemos dirimir la alternativa de si es por desprecio frente al coral o porque éste encaje tan perfecta e inmediatamente con el “Amen” el fragmento textual reforzante que precede. El movimiento de alegre ritmo suscita mediante los instrumentos de arco obligados que al final se llevan a las alturas, una impresión de plenitud vocal con lo que viene a formular una respuesta conveniente al importante coro de entrada. Bach volvió a interpretar por lo menos otra vez esta cantata en Leipzig imprimiéndole todavía un carácter más festivo al añadirle voces de oboe, antes de que dejara de oírse en las iglesias música figurada alguna hasta la fiesta de Navidad.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

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



Helmuth Rilling