



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[4] KANTATEN BWV 62-64

*Nun komm, der Heiden Heiland / Christen, ätzt diesen Tag
Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 62, 63 Sätze 1-3, 7), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 63, Sätze 4-6), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 64)

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

Richard Hauck (BWV 62-64), Wolfram Wehnert (BWV 63)

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

Gedächtniskirche Stuttgart, Germany

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

BWV 62: Oktober 1979/Februar, April 1980

BWV 63: 1971/Februar, März 1981 (Sätze 1-3, 7)

BWV 64: September 1977/Januar 1978/April 1981 (Satz 5)

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, Carlos Atala Quezada, Raúl Neumann, Juan La Moglie

© 1971/77/78/80/81 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

**KANTATEN · CANTATAS · CANTATES****Nun komm, der Heiden Heiland** *BWV 62 (19:34)***Now come, the gentiles' Saviour • Viens à présent, Sauveur des païens • Ven Redentor de los gentiles**

Inga Nielsen - soprano • Helen Watts - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso

Bernhard Schmid - Cornetto • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Georg Egger - Violino • Gerhard Mantel - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Christen, ätzt diesen Tag *BWV 63 (28:29)***Christians, etch ye now this day • Chrétiens, gravez ce jour • Cristianos gravad este día**

Arleen Augér - soprano • Julia Hamari (No. 2), Hildegard Laurich (No. 5) - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein (No. 3), Wolfgang Schöne (No. 6) - basso

Bernhard Schmid, Georg Rettich, Ludwig Ebner, Josef Hausberger - Tromba • Hans Joachim Schacht - Timpani • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Jakoba Muckel-Hanke - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget *BWV 64 (20:49)***Mark ye how great a love this is that the Father hath shown us • Voyez, de quel amour le Père nous a fait preuve • Mirad qué amor el Padre nos mostró**

Arleen Augér - soprano • Ann Murray - alto • Philippe Huttenlocher - basso

Günther Passin - Oboe d'amore • Walter Forchert - Violino • Reinhard Werner - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 62 „Nun komm, der Heiden Heiland“

No. 1	Coro:	Nun komm, der Heiden Heiland	1	4:43
	<i>Cornetto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 2	Aria (T):	Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis	2	6:53
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Recitativo (B):	So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron	3	0:43
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Aria (B):	Streite, siege, starker Held!	4	5:40
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Recitativo (S, A):	Wir ehren diese Herrlichkeit	5	0:55
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 6	Choral:	Lob sei Gott dem Vater ton	6	0:40
	<i>Cornetto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 62				19:34

BWV 63 „Christen, ätzt diesen Tag“

No. 1	Coro:	Christen, ätzt diesen Tag	7	5:57
	<i>Tromba I-IV, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (A):	O selger Tag! o ungemeines Heute	8	3:20
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Aria (Duetto S, B):	Gott, du hast es wohl gefügt	9	5:48
	<i>Oboe I solo, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Recitativo (T):	So kehret sich nun heut das bange Leid	10	0:56
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Aria (Duetto A, T):	Ruft und fleht den Himmel an	11	4:20
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Recitativo (B):	Verdoppelt euch demnach	12	1:12
	<i>Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 7	Coro:	Höchster, schau in Gnaden an	13	6:56
	<i>Tromba I-IV, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 63				28:29

BWV 64 „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeigt“

No. 1	Coro:	Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeigt	14	3:22
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Choral:	Das hat er alles uns getan	15	0:46
	<i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Recitativo (A):	Geh, Welt! behalte nur das Deine	16	0:54
	<i>Violoncello, Organo</i>			
No. 4	Choral:	Was frag ich nach der Welt	17	0:58
	<i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Aria (S):	Was die Welt in sich hält	18	5:32
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Recitativo (B):	Der Himmel bleibet mir gewiß	19	1:26
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 7	Aria (A):	Von der Welt verlang ich nichts	20	6:39
	<i>Oboe d'amore, Violoncello, Organo</i>			
No. 8	Choral:	Gute Nacht, o Wesen	21	1:12
	<i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			

Total Time BWV 64 20:49

Total Time BWV 62, 63, 64 70:04

1. Coro

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

2. Aria

Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis:
Der höchste Beherrscher erscheint der Welt.
Hier werden die Schätze des Himmels entdeckt,
Hier wird uns ein göttliches Manna bestellt,
O Wunder! die Keuschheit wird gar nicht befleckt.

3. Recitativo

So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron
Sein eingeborne Sohn.
Der Held aus Juda bricht herein,
Den Weg mit Freudigkeit zu laufen
Und uns Gefallne zu erkaufen.
O heller Glanz, o wunderbarer Segensschein!

4. Aria

Streite, siege, starker Held!
Sei vor uns im Fleische kräftig!
Sei geschäftig,
Das Vermögen in uns Schwachen
Stark zu machen!

1. Chorus

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

2. Aria

Admire, all ye people, this mystery's grandeur:
The highest of rulers appears to the world.
Here are all the treasures of heaven discovered,
Here for us a manna divine is ordained,
O wonder! Virginity bideth unblemished.

3. Recitativo

Now comes from God's great majesty and throne
His one begotten Son.
The man from Judah now appears
To ruin his course with gladness
And us the fallen bring redemption.
O splendid light, o sign of grace most wonderful!

4. Aria

Fight victorious, hero strong!
Show for us in flesh thy power!
Ever striving
Our own power, now so feeble,
Strong to temper.

1

1. Chœur

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

2. Air

Admirez, ô êtres humains, ce grand mystère:
Le plus grand Souverain paraît au monde.
Voici que les trésors du ciel se dévoilent,
Voici qu'une manne divine nous est accordée,
Ô miracle! L'innocence n'est même pas maculée.

3

3. Récitatif

Ainsi sort de la gloire de Dieu et de son trône
Son fils unique.
Le héros de Judée fait irruption
Prêt à prendre le chemin dans la joie
Et nous racheter, nous les déchus.
Ô éclat lumineux, ô merveilleuse lumière de bénédiction!

4

4. Air

Combats, vainc, valeureux héros!
Sois pour nous vigoureux dans ta chair!
Affaire-toi
À renforcer
Nos capacités à nous, faibles humains!

1. Coro

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. Aria

Admirad, oh gente, este gran misterio:
el supremo soberano aparece ante el mundo.
Aquí se descubren los tesoros del cielo,
aquí se nos entrega un maná divino,
¡oh milagro! La virginidad no ha sido manchada.

3. Recitativo

Así proviene de la gloria y el trono de Dios
su Hijo primogénito.
El héroe de Judea irrumpe,
para recorrer el camino con gozo
y para redimirnos a los caídos.
¡Oh luz espléndida, oh maravilloso resplandor de bendición!

4. Aria

¡Lucha, vence, poderoso héroe!
¡Muéstranos tu fuerza en la carne!
¡Sé solícito,
trata siempre de que el poder en los débiles
se torne fuerte!

5. Recitativo

Wir ehren diese Herrlichkeit
Und nahen nun zu deiner Krippen
Und preisen mit erfreuten Lippen,
Was du uns zubereit';
Die Dunkelheit verstört uns nicht
Und sahen dein unendlich Licht.

6. Choral

Lob sei Gott dem Vater ton,
Lob sei Gott, sein'm eingen Sohn,
Lob sei Gott, dem Heiligen Geist
Immer und in Ewigkeit!

BWV 63

1. Coro

Christen, ätzt diesen Tag
In Metall und Marmorsteine.
Kommt und eilt mit mir zur Krippen
Und erweist mit frohen Lippen
Euren Dank und eure Pflicht;
Denn der Strahl, so da einbricht,
Zeigt sich euch zum Gnadenscheine.

5. Recitative

We honor this great majesty
And venture nigh now to thy cradle
And praise thee now with lips of gladness
For what thou us hast brought;
For darkness did not trouble us
When we beheld thy lasting light.

6. Chorale

Praise to God, the Father, be,
Praise to God, his only Son,
Praise to God, the Holy Ghost,
Always and eternally!

1. Chorus

Christians, etch ye now this day
Both in bronze and stones of marble!
Come, quick, join me at the manger
And display with lips of gladness
All your thanks and all you owe;
For the light which here breaks forth
Shows to you a sign of blessing.

5

5. Récitatif

Nous rendons gloire à cette magnificence
Et nous approchons à présent de ta crèche
Et louons en paroles de joie
Ce que tu nous as apprêté;
L'obscurité ne nous effraie pas
Car nous voyons ta lumière infinie.

6

6. Choral

Gloire à Dieu, le Père,
Gloire à Dieu, son Fils unique,
Gloire à Dieu, le Saint-Esprit,
À jamais et aux siècles des siècles!

7

1. Chœur

Chrétiens, gravez ce jour
Dans le métal et le marbre.
Venez vite avec moi vers la crèche
Et rendez grâces en chants joyeux
Reconnaissants et soumis!
Car le rayon qui perce là,
Se montre à vous comme un rayon de grâce.

5. Recitativo

Honramos esta majestad
y nos acercamos a tu establo
para alabar con labios alegres,
lo que Tú nos has deparado;
La oscuridad no nos perturba
y vemos tu luz infinita.

6. Coral

¡Alabado sea Dios, el Padre
Alabado sea Dios, su único Hijo,
Alabado sea Dios, el Espíritu Santo,
por siempre y eternamente!

1. Coro

Cristianos gravad este día
En metal y mármol.
Venid y apresuraos conmigo hasta el pesebre
Y mostrad de vuestros labios alegres
Vuestra gratitud y deber,
Pues la luz llegándose
Cual resplandor de la Gracia se os muestra.

2. Recitativo

O selger Tag! o ungemeines Heute,
 An dem das Heil der Welt,
 Der Schilo, den Gott schon im Paradies
 Dem menschlichen Geschlecht verhiß,
 Nunmehr sich vollkommen dargestellt
 Und suchet Israel von der Gefangenschaft
 und Sklavenketten
 Des Satans zu erretten.
 Du liebster Gott, was sind wir arme doch?
 Ein abgefallnes Volk, so dich verlassen;
 Und dennoch willst du uns nicht lassen;
 Denn eh wir sollen noch nach dem Verdienst
 zu Boden liegen.
 Eh muß die Gottheit sich bequemen,
 Die menschliche Natur an sich zu nehmen
 Und auf der Erden
 Im Hirtenstall zu einem Kinde werden.
 O unbegreifliches, doch seliges Verfügen!

3. Aria (Duetto)

Gott, du hast es wohl gefügt,
 Was uns itzo widerfährt
 Drum laßt uns auf ihn stets trauen
 Und auf seine Gnade bauen,
 Denn er hat uns dies beschert,
 Was uns ewig nun vergnüget.

4. Recitativo

So kehret sich nun heut
 Das bange Leid,

2. Recitative

O blessed day! O day exceeding rare, this,
 On which the world's true help,
 The Shiloh, whom God in the Paradise
 To mankind's race already pledged,
 From this time forth was perfectly revealed
 And seeketh Israel now from the prison and the chains of
 slav'ry
 Of Satan to deliver.
 Thou dearest God, what are we wretches then?
 A people fallen low which thee forsaketh;
 And even still thou wouldst not hate us;
 For ere we should according to our merits lie in ruin,
 Ere that, must deity be willing,
 The nature of mankind himself assuming,
 Upon earth dwelling,
 In shepherd's stall to be a child incarnate
 O inconceivable, yet blessed dispensation!

3. Aria (Duet)

God, thou hast all well accomplished
 Which to us now comes to pass.
 Let us then forever trust him
 And rely upon his favor,
 For he hath on us bestowed
 What shall ever be our pleasure.

4. Recitative

Transformed be now today
 The anxious pain,

8

2. Récitatif

Oh, jour béni! Oh jour d'aujourd'hui inhabituel,
 Lors duquel le Salut du monde,
 Le Schilo que Dieu déjà au Paradis
 Avait promis au genre humain,
 S'est révélé à présent à lui
 Et cherche à délivrer Israël de la captivité et de ses chaînes de
 l'esclavage
 De Satan.
 Ô Dieu bien-aimé! Misérables que nous sommes?
 Un peuple déchû qui t'a abandonné.
 Et pourtant Tu ne veux pas nous haïr!
 Car avant que nous gisions à terre sous le poids de nos
 fautes,
 La divinité doit consentir
 À se façonner à l'image humaine
 Et sur la terre,
 Naître dans une bergerie.
 Ô quelle décision inconcevable mais bénie!

3. Air (Duo)

Dieu, tu en as décidé ainsi,
 De ce qui adviendra de nous à présent.
 Ayons donc toujours confiance en lui
 Et comptons sur sa Grâce,
 Car c'est lui qui offre
 Ce qui fera notre bonheur à tout jamais.

4. Récitatif

Ainsi la situation a changé aujourd'hui,
 Les jours d'angoisse

2. Recitativo

¡Oh bendito día! ¡Oh excelso día,
 En el que la salvación del mundo,
 El héroe que Dios en el Paraíso prometió
 Se ha revelado plenamente
 Y liberará a Israel del cautiverio
 Y de las cadenas de la esclavitud de Satán.
 ¡Ay, amado Dios, cuán miserables somos,
 Un caído pueblo así te abandona,
 Y a pesar de eso no nos odias!
 Antes bien por nuestras faltas postrarnos deberíamos.
 Y he aquí que la divinidad
 La naturaleza humana en sí toma,
 En la tierra,
 En establo de pastores su Hijo.
 ¡Oh indecible, oh bendita dicha!

3. Aria (Duetto)

Dios, Tu has dispuesto
 Lo que ahora vivimos.
 Haz pues que en él confiemos
 Y construir sobre su Gracia,
 Ya que nos ha traído
 Lo que ahora y eternamente felices nos hace.

4. Recitativo

Y así conviértense hoy
 Los crudos pesares

Mit welchem Israel geängstet und beladen,
In lauter Heil und Gnaden.
Der Löw aus Davids Stamme ist erschienen,
Sein Bogen ist gespannt, das Schwert ist schon gewetzt,
Womit er uns in vor'ge Freiheit setzt.

5. Aria (Duetto)

Ruft und fleht den Himmel an,
Kommt, ihr Christen, kommt zum Reihen,
Ihr sollt euch ob dem erfreuen,
was Gott hat anheut getan!

Da uns seine Huld verpfleget
Und mit so viel Heil beleget,
Daß man nicht g'nug danken kann.

6. Recitativo

Verdoppelt euch demnach, ihr heißen Andachtsflammen,
Und schlägt in Demut brünstiglich zusammen!
Steigt fröhlich himmelan,
Und danket Gott vor dies, was er getan.

7. Coro

Höchster, schau in Gnaden an
Diese Glut gebückter Seelen!
Laß den Dank, den wir dir bringen,
Angenehme vor dir klingen,
Laß uns stets in Segen gehn,
Aber niemals nicht geschehn,
Daß uns Satan möge quälen.

Which Israel hath troubled long and sorely burdened
To perfect health and blessing.
Of David's stem the lion now appeareth,
His bow already bent, his sword already honed,
With which he us to former freedom brings.

5. Aria (Duet)

Call and cry to heaven now,
Come, ye Christians, come in order,
Ye should be in this rejoicing
Which God hath today achieved!
For us now his grace provideth
And with such salvation scaleth,
More than we could thank him for.

6. Recitative

Redouble then your strength, ye ardent flames of worship,
And come in humble fervor all together!
Rise gladly heavenward
And thank your God for all this he hath done!

7. Chorus

Highest, look with mercy now
At the warmth of rev'ent spirits!
Let the thanks we bring before thee
To thine ears resound with pleasure
Let us e'er in blessing walk,
Let it never come to pass
That we Satan's torments suffer.

11

Qu'endurait Israël,
Se sont transformés en Salut et Grâce.
Le lion de la famille de David est apparu,
Son arc est tendu, son épée est fourbie,
Avec laquelle il nous libérera.

5. Air (Duo)

Appelez et suppliez le Ciel,
Venez, ô chrétiens, venez dans les rangs,
Venez vous réjouir
De ce que Dieu a fait pour vous!
Car il nous approvisionne de sa clémence
Et nous recouvre de tant de salut
Qu'on ne peut lui en être assez reconnaissant.

12

6. Récitatif

Redoublez de vigueur donc, ô flammes brûlantes du
recueillement
Et unissez vos forces dans la ferveur et l'humilité!
Montez gaiement au ciel
Et rendez grâces à Dieu de ce qu'il a fait pour vous!

13

7. Chœur

Toi, le Très-Haut, considère avec bienveillance
Ces âmes ardentes et courbées devant toi!
Que les actions de grâces que nous t'apportons
Soient agréables à tes yeux,
Donne-nous toujours ta bénédiction
Mais ne permets jamais
Que Satan ne nous tourmente.

Que a Israel oprimen y atemorizan
En pura salvación y Gracia.
El León de la estirpe de David ha llegado,
Tensado su arco está, aguzada la espada
Con los que nuestra antigua libertad restituirá.

5. Aria (Duetto)

¡Clamad e invocad al cielo,
Venid cristianos, venid a las filas
Alegría sentir debéis
De lo que Dios os ha concedido!
Pues tal clemencia nos hace
Y tanto de salvación nos colma
Que en la justa medida agradecerlo no podemos.

6. Recitativo

¡Creced pues, ardientes llamas de la contemplación,
Y manteneos en unión y humildad con fervor!
Elevaos alegres al cielo
Agradeciendo lo que Dios os hace.

7. Coro

¡Altísimo, mira con tu Gracia
Hacia estas almas humilladas con fervor!
Que la gratitud que te ofrecemos
Complazca a tus oídos,
Danos que en bendición vivamos
Y en todo momento libranos
De las insidias de Satán.

1. Coro

*Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget,
daß wir Gottes Kinder heißen.*

2. Choral

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

3. Recitativo

Geh, Welt! behalte nur das Deine,
Ich will und mag nichts von dir haben,
Der Himmel ist nun meine,
An diesem soll sich meine Seele laben.
Dein Gold ist ein vergänglich Gut,
Dein Reichtum ist geborget,
Wer dies besitzt, der ist gar schlecht versorget.
Drum sag ich mit getrostem Mut:

4. Choral

Was frag ich nach der Welt
Und allen ihren Schätzen,
Wenn ich mich nur an dir,
Mein Jesu, kann ergötzen!

1. Chorus

*Mark ye how great a love this is that the Father hath
shown us, that we should be called God's children.*

2. Chorale

This hath he all for us now done
His great love to show alone.
Rejoice then all Christianity,
Give thanks for this eternally.
Kyrieleis!

3. Recitative

Hence, world! Retain then thy possessions.
I seek and want to gain nought from thee,
Now heav'n is my possession,
In which my soul shall find its true refreshment.
Thy gold, it is mere passing wealth,
Thy riches are but borrowed.
Their owner hath exceeding scant provisions.
I say thus with new strength of heart:

4. Chorale

What need I of this world
And all its idle treasures,
If I may but in thee,
My Jesus, find my pleasure!

14

1. Chœur

*Voyez de quel amour le Père nous a fait preuve afin que nous
nous appelions les enfants de Dieu.*

2. Choral

Par tout ce qu'il a fait pour nous,
Il a prouvé son grand amour.
Que toute la chrétienté s'en réjouisse
Et lui rende grâces pour l'éternité.
Kyrieleis!

16

3. Récitatif

Éloigne-toi, monde, et garde donc ce qui t'appartient,
Je n'en veux pas, je ne veux rien recevoir de toi,
Seul le Ciel m'appartient à présent,
C'est lui qui reconfortera mon âme.
Ton or est un bien périssable,
Ta richesse est enfouie,
Celui qui la possède est très mal pourvu.
C'est pourquoi je dis consolé et courageux:

17

4. Choral

Que m'importent le monde
Et tous ses trésors,
Alors qu'en toi, seul,
Mon Jésus, je trouve ma réjouissance!

1. Coro

*Mirad qué amor el Padre nos mostró,
que hijos de Dios somos.*

2. Coral

En todo lo que por nosotros ha hecho
Su gran amor nos ha mostrado.
Por eso la cristiandad entera alégrase
Y eternamente agradéceselo.
¡Kyrieleison!

3. Recitativo

¡Vete mundo! Con lo tuyo quédate,
Ni quiero ni deseo de ti nada poseer,
El cielo ahora mi parte es,
En él complácese mi alma.
Fugaz bien el oro es,
Oculta tu riqueza está
Y quien eso posea mal acopio tiene.
Por eso con firme valor exclamo:

4. Coral

Qué me importan el mundo
Y todos sus tesoros
Si para gozarme, Jesús,
De Ti necesito sólo.

Dich hab ich einzig mir
Zur Wollust fürgestellt:
Du, du bist meine Lust;
Was frag ich nach der Welt!

5. Aria

Was die Welt
In sich hält,
Muß als wie ein Rauch vergehen.
Aber was mir Jesus gibt
Und was meine Seele liebt,
Bleibet fest und ewig stehen.

6. Recitativo

Der Himmel bleibt mir gewiß,
Und den besitz ich schon im Glauben.
Der Tod, die Welt und Sünde,
Ja selbst das ganze Höllenheer
Kann mir, als einem Gotteskinde,
Denselben nun und nimmermehr
Aus meiner Seele rauben.
Nur dies, nur einzig dies
Macht mir noch Kümmernis,
Daß ich noch länger soll auf dieser Welt verweilen;
Denn Jesus will den Himmel mit mir teilen,
Und dazu hat er mich erkoren,
Deswegen ist er Mensch geboren.

Thee have I, only thee,
Envisioned as my joy:
Thou, thou art my delight;
What need I of this world!

5. Aria

What the world
Doth contain
Must as though mere smoke soon vanish.
But what I from Jesus have
And that which my soul doth love,
Bides secure and lasts forever.

6. Recitativo

That heaven waits for me is sure,
Which I possess in faith already.
Nor death, nor world, nor error,
In truth, nor all the host of hell
Can rob me, one of God's own children,
Of heaven, now or anytime,
And from my spirit take it.
But this, but this one thing
Doth cause me yet remorse,
That I still longer here within this world should linger;
For Jesus would a share of heaven grant me,
And it was for this that he chose me,
For this was he as man begotten.

18

C'est toi seul que j'ai choisi
Pour objet de volupté:
Toi, toi, tu es mon plaisir;
Que m'importe le monde!

5. Air

Ce que le monde
Porte en soi
S'en ira comme une fumée.
Mais ce que Jésus me donne,
Et ce que mon âme aime
Reste inchangé et demeure éternellement.

19

6. Récitatif

Le Ciel m'est assuré,
Et je le possède déjà dans la foi.
La mort, le monde et les péchés,
Oui, même l'armée entière des enfers
Ne pourra me ravir, moi enfant de Dieu,
Ceci plus jamais de mon âme.
Un seul et unique souci me ronge
C'est que je doive séjourner encore longtemps
sur cette terre;
Car Jésus veut partager le ciel avec moi,
Et il m'a élu pour cela,
C'est ainsi qu'est né l'homme.

Mi deleite solamente
En Ti fundado está:
Tú, tú eres mi gozo;
Nada el mundo me interesa.

5. Aria

Aquello que el mundo
En sí contiene
Como el humo se consumirá.
Mas lo que Jesús me da
Y mi alma ama
Firme eternamente permanecerá.

6. Recitativo

Cierto es el cielo para mí,
Pues ya en la fe lo poseemos.
Ni la muerte, ni el mundo ni el pecado,
Ni todos los ejércitos infernales
Puesto que un hijo de Dios soy
Ni ahora ni nunca
De mi alma arrebatarlo pueden.
Y sólo esto causa de mi dolor es,
En el mundo por largo tiempo permanecer,
Pues Jesús compartir el cielo conmigo desea,
Y por eso me ha enaltecido,
Y por eso Él como hombre ha nacido.

7. Aria

Von der Welt verlang ich nichts,
Wenn ich nur den Himmel erbe.
Alles, alles geb ich hin,
Weil ich genug versichert bin,
Daß ich ewig nicht verderbe.

8. Choral

Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,
Mir gefällt du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht;
Dir sei ganz, du Lasterleben,
Gute Nacht gegeben!

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

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

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

7. Aria

From the world I long for nought,
If I but inherit heaven.
All, yea, all I offer up,
For I enough assurance have
That I'll never know destruction.

8. Choral

Now good night, existence
Which the world hath chosen!
Thou dost please me not.
Now good night, transgression,
Get thee far behind me,
Come no more to light!
Now good night, thou pomp and pride!
Once for all, thou life of trouble,
Thee "good night" be given!

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".

20

7. Air

Je ne réclame rien du monde
Pourvu que j'hérite du Ciel.
Tout, tout, je donne tout
Parce que je suis suffisamment sûr
Que je subsisterai pour l'éternité.

8. Choral

Bonne nuit, ô être
Qui a choisi le monde!
À moi, tu ne me plais pas.
Bonne nuit, vous les péchés,
Restez loin derrière,
Ne paraissez plus à la lumière!
Bonne nuit, toi l'orgueil et le faste!
À toi, vie de dépravation,
Je te souhaite bonne nuit à jamais!

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.

7. Aria

Del mundo nada quiero
Si el cielo he de heredar.
A todo, a todo renuncio,
Pues grande es mi certeza:
Por siempre no pereceré.

8. Coral

¡Buenas noches, oh ser
Que has elegido el mundo!
A mí no me complaces.
¡Buenas noches, pecados,
Id atrás,
No vengáis a la luz ya!
¡Buenas noches, oh soberbia y fasto!
Buenas noches tengas, por fin,
Tú, viciosa vida.

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.

Nun komm, der Heiden Heiland BWV 62

Entstehung: zum 3. Dezember 1724

Bestimmung: 1. Advent

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Martin Luther (1524). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 8 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 7 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 16: 21 – NBA I/1: 77

Zehn Jahre nach der ersten schrieb Bach seine zweite Kantate über Martin Luthers Adventslied. Das Lied, eine Verdeutschung des lateinischen Hymnus „Veni redemptor gentium“, war gewissermaßen das Hauptlied unter den am 1. Advent im Gottesdienst gesungenen Chorälen; 1714 hatte der Weimarer Konzertmeister lediglich dessen erste Strophe herangezogen. Der Rest des Textes von Erdmann Neumeister hatte daraus eine eigene theologische Gedankenführung entwickelt und Bach die damals neuartige, der italienischen Oper folgenden Form von Rezitativ und Arie vorgegeben.

1724, in seinem zweiten Leipziger Amtsjahr, schreibt Bach Chorkantaten. Der Text dieser Kantaten übernimmt oder lehnt sich an den Wortlaut bekannter Kirchenlieder an, während das musikalische Material deutlichen Bezug auf die Choralmelodien nimmt. Dies schließt die formale Beibehaltung von Rezitativen und Arien nicht aus; jedoch wird in ihnen der Text der mittleren Choralstrophen zusammengefaßt und seine Gedanken komprimiert wiedergegeben, während die Rahmensätze, in der Regel ein großformatiger Eingangschor und ein schlichter Choralatz zum Abschluß, den Text wörtlich wiedergeben.

Interessanterweise hat Bach auf dem Einband beider erhaltenen Partituren den Ablauf des Leipziger (Advents-) Gottesdienstes vermerkt. Dies verwundert im Fall der Kantate

BWV 61 insofern, als dieses Stück bereits in Weimar komponiert worden war und von einer Wiederaufführung in Leipzig nichts bekannt ist. Alfred Dürr vermutet in diesem, als Quelle für die Aufführungspraxis Bachscher Kantaten im Gottesdienst höchst erfreulichen Umstand, denn auch nicht mehr als „eine äußerliche Hervorhebung des Beginns eines neuen Kirchenjahres“ (Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, Kassel 1995, S. 102). Martin Petzoldt hingegen schließt aus der Diktion dieser Gottesdienstordnungen, „daß sie offenbar für einen Organisten gedacht waren, der nur als Vertreter tätig war; durch die Niederschrift Bachs sollte er offenbar sichere Kenntnisse davon erhalten, zu welchen Gelegenheiten er zu 'pracludiren' hatte“ (Die Welt der Bach Kantaten, Bd. 3, Stuttgart u.a. 1999, S. 79).

Frappierend wirkt einmal mehr, wie Bach aus dem musikalischen Material der überaus charakteristischen Choralmelodie ein repräsentatives Musikstück wie den Eingangsschor entwickelt. Die Melodie insgesamt besteht im wesentlichen aus Tonfolgen im Sekundabstand. An drei Stellen weitet sich diese Distanz zu Terzen. Und nur an einer Stelle, nämlich von der dritten zur vierten Note in der ersten und (identischen) letzten Choralzeile, umreißt sie eine Quart. Vor diesem Intervall steht, gleichsam als Ausgleich, ein repetierender Ton. Insgesamt also liegen die Töne der Melodie ungewöhnlich dicht beieinander. In dieser kleinteiligen Struktur findet Bach die Idee für seine Musik. Der unisono gespielte Eingangston h fächert sich auf in Tonrepetitionen und gebrochene Akkorde der Streicher sowie ein sequenzartiges, in Sekundschritten sich bewegendes Motiv. Sein „anapästischer“ Rhythmus wirkt affirmativ und schwungvoll. Es wird zunächst von den Oboen gespielt. Sobald die Streicher es in abgewandelter Form übernehmen, zitiert der Baß die erste Zeile des Cantus firmus. Solchermaßen eingeführt scheint nun die ganze Orchestereinleitung diesen charakteristischsten Teil des Choral – mit den Repetitionen, dem Quartsprung und den auf- und absteigenden

Sekundschritten – zu betonen. Noch einmal folgt der Cantus firmus, jetzt in den Oboen, bevor die Chorstimmen einsetzen. Sie imitieren die Choralzeile vor, die dann, in langen Werten und unterstützt von einer Blechbläserstimme, endlich im Sopran erklingt. In gleicher Weise werden die drei übrigen Zeilen des Choral durchgeföhrt, wobei die instrumentalen Zwischenspiele im wesentlichen bei der aus der ersten Zeile entwickelten Motiv verharren.

Dieser Eingangssatz ist ein festliches Stück und zieht den Hörer, wie man heute sagen würde, „hinein“ in das, was die Kantate über die bevorstehende Geburt des Erlösers nun verhandeln wird. Da ist zunächst eine ermutigende Arie im Siciliano-Rhythmus und in voller Besetzung – „hier werden die Schätze des Himmels entdeckt!“ Im folgenden Rezitativ betont Bach durch Stimmführung und ariose Elemente Gottes Herrlichkeit und Thron, den „eingebornen Sohn“ (Abwärtsbewegung!), und Worte wie „Freudigkeit“ und „heller Glanz“. Die aufrüttelnde Musik der Arie Nr. 4 befaßt sich vor allem mit dem Gedanken des Streitens für den Sieg. Lediglich die Erwähnung des „Fleisches“ ist Bach ein retardierendes, eingetribtes Moment wert. Eigentlich handelt es sich um eine bloße Continuo-Arie. Bach läßt mit der Baßstimme jedoch in Oktavlage die übrigen Streicher unisono mitspielen – „das Vermögen in uns Schwachen stark zu machen“?

Das folgende, von den nun wieder akkordisch geföhrt Streichern begleitete Rezitativ besänftigt die Szenerie; ungewöhnlich, daß Bach gleich zwei parallel geföhrt Stimmen besetzt, ohne diesen eine dramatische, dialogisierende Rolle zuzuweisen! Der nun für Bachs Satz- und Klangkünste sensibilisierte Hörer mag darüber nachsinnen, in welcher Absicht Bach die letzte Zeile des Schlußchorals („immer und in Ewigkeit“) mit auffällig vielen von Kreuzen vorgezeichneten Tönen harmonisiert und dadurch in entlegene Bereiche des Tonspektrums vordringt.

Christen, ätzt diesen Tag BWV 63

Entstehung: zum 25. Dezember 1714

Bestimmung: 1. Weihnachtstag

Text: Dichter unbekannt, vielleicht Johann Michael Heineccius (1674-1722)

Gesamtausgaben: BG 16: 53 – NBA I/2: 3

Zwischen dem 1. Advent und Weihnachten schwieg in Leipzig die Figuralmusik. Insofern hatte Bach etwas mehr Zeit als üblich, sich und seine Musiker auf die folgende Festzeit vorzubereiten. Für die Gottesdienste seines ersten Weihnachtsfestes in Leipzig schrieb er ein Sanctus (BWV 238) sowie das Magnificat in Es-Dur mit den weihnachtlichen Einlegesätzen (BWV 243 a). Diese Stücke wurden am ersten Feiertag im um 7 Uhr beginnenden Amt in der Thomaskirche (BWV 238) sowie dem Vespertagesdienst in der Nikolaikirche (BWV 243 a) musiziert. Für die verschiedenen Gottesdienste der folgenden Tage entstanden außerdem die Kantaten „Darzu ist erschienen der Sohn Gottes“ (BWV 40), „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget“ (BWV 64) sowie, bis zum Epiphaniastag am 6. Januar, die Kantaten BWV 190, 153 und 65.

Es verwundert also nicht, daß Bach für den 1. Weihnachtstag auf eine bereits früher entstandene Kantate zurückgriff. „Christen ätzt diesen Tag“ wurde allerdings gleich dreimal musiziert: im Amt der Thomaskirche, anschließend im Gottesdienst der Pauliner Kirche und schließlich in der um 13.30 Uhr beginnenden Vesper in der Nikolaikirche. Diese Häufung von Terminen hing mit Bachs zahlreichen Aufgaben als Director musicus und Hauptverantwortlichem für die Kirchenmusik in Leipzig zusammen, die an den hohen Feiertagen verständlicherweise kumulierten.

Die Kantate BWV 63 ist wohl 1714 im Weimarer Weihnachtsgottesdienst erkungen. Seit jenem Jahr gehörte die Komposition von Kantaten, wenn auch nur im monatlichen

Turnus, zu Bachs Amtspflichten. Entstanden ist das Stück vielleicht noch früher. 1713 hatte sich Bach an die Liebfrauenkirche zu Halle an der Saale beworben. Obwohl er das Amt nicht erhielt, beteiligte er sich drei Jahre später noch an der Abnahme der neuen Orgel dieser Kirche. Möglicherweise wurde die festliche und nicht geringe Eindrücke vom Können seines Schöpfers hinterlassende Kantate bei einer dieser Gelegenheiten aufgeführt. Außerdem weist der Text in die Geburtsstadt Händels. Auffällig stimmt er mit einem Libretto überein, das der Pfarrer der Liebfrauenkirche, Johann Michael Heineccius, für eine vom Musikdirektor der Marktkirche, Gottfried Kirchhoff, komponierten Kantate zum Reformationsjubiläum 1717 verfaßte. Gab es eine gemeinsame Urform?

Alfred Dürr verdanken wir die Beobachtung, daß die Kantate, wiewohl zu Weihnachten 1723 und – mit einer obligaten Orgelstimme anstelle der Oboe im 3. Satz – möglicherweise 1729 aufgeführt, kaum weihnachtliche Züge trägt. Es fehlen z.B. „die Hirtenmusik, das Wiegenlied, das 'Ehre sei Gott in der Höhe' der Engel, Weihnachtslieder, überhaupt jeglicher Choral“. Dafür ist die Kantate auffällig symmetrisch gebaut. Das Secco-Rezitativ im Zentrum umschreibt die zentrale Botschaft des Festes, daß nämlich banges Leid in Heil und Gnade sich kehrt. Vor und nach diesem Rezitativ erklingt je eine Arie. Vor bzw. nach diesen Arien steht je ein unfängliches, accompagnato begleitetes Rezitativ. Beide Stücke zeichnet die weite harmonische Führung und Affektbeladenheit aus. Den Rahmen bildet je ein festlicher Chor, in dem Bach – einmalig in seinem Oeuvre – vier (!) Trompeten besetzt.

Übrigens sind von diesem Stück je zwei Stimmen für die Alt- und Tenorpartie erhalten. Wenn aus diesen Stimmen je zwei Sänger gesungen haben und man für Sopran und Baß dasselbe Volumen annehmen darf, werden an den Aufführungen sechzehn Sänger mitgewirkt haben – ein Argument gegen die

Theorie der Chorzusammensetzung aus je vier Solisten und Ripienisten. Rein aufführungspraktisch macht diese recht große Sängerzahl natürlich Sinn – das festliche Volumen des Orchesterapparates und die gleich dreifache Aufführung an einem Tag hat die Musiker sicher besonders gefordert.

*

Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget BWV 64

Entstehung: zum 27. Dezember 1723

Bestimmung: 3. Weihnachtstag

Text: Frei nach Johann Oswald Knauer (1720). Satz 1: 1. Johannes 3, 1. Satz 2: Strophe 7 des Liedes „Gelobet seist du, Jesu Christ“ von Martin Luther (1524). Satz 4: Strophe 1 des Liedes „Was frag ich nach der Welt“ von Balthasar Kindermann (1664). Satz 8: Strophe 5 des Liedes „Jesu, meine Freude“ von Johann Franck (1650).

Gesamtausgaben: BG 16: 113 und 371 – NBA I/3

Bachs geistliche Kantaten sind Predigtmusik. Das heißt: sie standen im Gottesdienst an einem bestimmten Platz und hatten die deutliche Funktion, im Kontext von Liturgie, Verkündigung und Auslegung auch die sinnliche Wahrnehmung des Gottesdienstbesuchers anzusprechen. Daß diese Funktionalität zeitgebunden ist, liegt auf der Hand. Eine sich verändernde Gesellschaft entwickelt, wenn überhaupt, andere Bedürfnisse und Ausdrucksweisen persönlichen Glaubens. Die Kirche folgt ihr darin. Bachs Kantatenmusik unterliegt daher der Gefahr einer Musealisierung. Der einst lebendige Ausdruck religiöser Befindlichkeit wandelt sich zum Kulturgut, das es zu pflegen gilt, und sei es auf die eindimensionale Weise, nur die Fassade zu reinigen, um, auf Kosten des Kontextes, eine Art authentischen Zustand wiederherzustellen.

Immerhin eröffnet und rechtfertigt sich damit auch der philosophische Blick auf die formale Gestaltung. Von ihrer Wirkung auf den zeitgenössischen Hörer läßt sich nur schwer etwas sagen. Was wird der Besucher des Gottesdienstes am Morgen des 27. Dezember 1724 in der Leipziger Thomaskirche bei der Aufführung der vorliegenden Kantate gedacht und empfunden haben? Nach den Festmusikern der vergangenen Tage hörte er einen Eingangschor, der ohne jedes instrumentale Vorspiel mit

dem *tutti* gesungenen Wort „Sehet“ beginnt, um sich dann der Vorstellung eines langen, gewundenen Fugenthemas in den Sopranstimmen hinzugeben. Die Stimmen setzen in absteigender Reihenfolge ein: Alt, Tenor, Baß. Ein großes Intervall läßt das Wort „welch“ hervorstechen. Ebenso insistiert die Aufforderung, hinzusehen auf die Liebe des Vaters. Sie wird durch einen Halteton betont. Den Schluß des hier vertonten Bibelwortes hängt Bach lapidar und kadenzartig an diese Fuge an.

Gleich danach folgt ein Choral und, nach einem kurzen Rezitativ, ein weiterer. Erst jetzt, als fünften Satz, schreibt Bach eine Arie, der – getrennt durch ein weiteres Rezitativ – eine zweite folgt. Die Choralstrophe „Gute Nacht, o Wesen“ beschließt die Kantate – Worte, die man am Ende einer Weihnachtskantate kaum erwarten würde. Der heutige Hörer kennt die raffinierte Choralbearbeitung Bachs aus der Motette BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69), deren immer wieder versuchte frühe Datierung in das Jahr 1723 durch diese Parallele neue Nahrung finden könnte.

Die formale Gestaltung dieser Kantate ist alles andere als gewöhnlich; eine ähnliche Zahl von Chorälen hat Bach nur noch einmal, nämlich in der tags zuvor aufgeführten Kantate „Darzu ist erschienen der Sohn Gottes“ (BWV 40) eingesetzt. Deshalb wird gelegentlich eine Identität der Autoren beider Texte vermutet. Natürlich hat Bach in seinen ersten Leipziger Jahren und angesichts der Fülle der Kantatenproduktion viel experimentiert. Ein geeigneter Jahrgang von Texten stand nicht zur Verfügung. Hans-Joachim Schulze, der sich immer wieder mit der Frage nach Bachs Textdichtern befaßt (zuletzt in Vorträgen bei der Internationalen Bachakademie Stuttgart und in: Die Welt der Bach-Kantaten, Bd. 3, Stuttgart 1999, S. 109 ff.), weist auf die hohen Ansprüche Bachs an „theologischem Gehalt, literarischer Qualität und musikalischer Brauchbarkeit“ hin und auch auf den Willen Bachs, sich von

seinem Amtsvorgänger Johann Kuhnau durch Verwendung neuer Texte abzugrenzen.

Dennoch wird man die Ursachen der ungewöhnlichen Form in den Inhalten der Texte und ihrer subtilen Auslegbarkeit durch Bachs musikalische Kunst zu suchen haben. Das heißt eben: in der Funktion dieser Musik. Zum Verständnis des Gedankengangs dieser Kantate hat man sich daher von allen modernen, in Mitteleuropa virulenten Vorstellungen des Weihnachtsfestes zu lösen. Der Eingangsschor stellt die Liebe Gottes in den Mittelpunkt. Die musikalische Rhetorik des Fugenthemas stößt den Hörer auf diesen Begriff; die unermeßliche Quantität und Qualität dieser Zuwendung könnte das ungewöhnliche Intervall rechtfertigen; die Einsatzfolge der Stimmen betont die Richtung der von oben in die Welt gegebenen Liebe. Die ausgesuchte Strophe des anschließenden Chorals (Nr. 2) bekräftigt diesen Gedanken und verallgemeinert ihn für die Gesamtheit der Gemeinde. Das folgende Rezitativ beginnt mit einer aufsteigenden Tonleiter im Continuo – der Text spricht von Weltentsagung und Hinwendung zum himmlischen Reichtum. Und wieder bekräftigt und verallgemeinert ein Choral diesen Gedanken.

Damit ist der Punkt erreicht, an dem einmal mehr die Frage nach dem Mit- und Gegeneinander von irdischem und himmlischem Wesen behandelt werden kann. Die Arie Nr. 5 betont dies schon in ihrer Einleitung. Tanzcharakter (Gavotte) und das in sich kreisende Motiv des Continuo (und später der Violinen) könnten Abbild des Weltlichen sein, die aufsteigende Bewegung in den Violinen den Gedankengang des Rezitativs Nr. 3 fortspinnen. Der Mittelteil, der von Jesu Gaben spricht, hält sich in diesen Mitteln merklich zurück und betont stattdessen durch Halbetöne die ewige Beständigkeit dieser Gaben. Die zweite Arie (Nr. 7) dagegen scheint innerlicher und zugleich, im wiegenden 6/8-Takt und dem Erreichen einer Dur-Tonart, zuversichtlicher. Der weiche, sub-

jektive Ton der Oboe d'amore konzertiert mit der gleichen Altstimme, die bereits im Rezitativ Nr. 3 die Weltentsagung gefordert hatte und sich hier sozusagen selbst bekräftigt. Wie in der bereits genannten Motette BWV 227 insistiert Bach auf dem Wort „nichts“.

Der abschließende Choral wäre nicht von Bach, verzichtete er auf Textausdeutung durch Harmonik und Stimmführung. In diesem Fall beschreibt Bach die gänzliche Abkehr vom Lasterleben durch einen „Diabolus in musica“ (Tritonus) im Tenor. Und er trübt die Weihnachtsstimmung durch die Chromatisierung der Schlußzeile kräftig ein. Daß die Liebe Gottes sich zuletzt im Abschied von der Welt zeigt, wo es doch gerade galt, die Geburt Jesu zu feiern, bietet auch heute noch Stoff für nachdenkliche Hörer und Musikliebhaber. Ein Beispiel für die Aktualität Bachscher Musik, 250 Jahre nach dem Tod des Komponisten und am Ende eines Jahrhunderts, das vielleicht nur von der Illusion des Prinzips Hoffnung lebte.

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.

Now come the gentiles' Saviour BWV 62

Composed for: 3 December 1724

Performed on: First Sunday in Advent

Text: Adapted from the hymn with the same opening line by Martin Luther (1524). Identical wording: Verses 1 and 8 (movements 1 and 6); reworded (by anonymous author): verses 2 to 7 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 16: 21 – NBA I/1: 77

Ten years after his first version, Bach composed his second cantata on Martin Luther's Advent hymn. The hymn, which is a German adaptation of the Latin *Veni redemptor gentium*, was to some extent the most important of the chorales of the First Sunday service in Advent. In 1714, when he was still concertmaster in Weimar, Bach had only set its first verse to music, out of which the remaining text by Erdmann Neumeister developed a theological interpretation of its own, compelling Bach to use the then novel recitative/aria form taken from the Italian opera.

In 1724, his second year in office in Leipzig, Bach wrote chorale cantatas. The texts of these cantatas are taken from or closely follow those of well-known church hymns, while the musical material bears a clear reference to chorale melodies. This does not rule out the use of recitatives and arias but they serve to recapitulate the texts of the central chorale verses and demonstrate Bach's reflections in a concise form, while the framing movements – generally a large-scale opening chorus and a simple final chorale – follow the text verbatim.

Interestingly Bach noted the sequence of the Leipzig (Advent) service on the cover of both preserved scores. This is surprising for cantata BWV 61 in that this piece was already composed in Weimar and we know nothing of a new performance in Leipzig. Alfred Dürr suggests that this

circumstance, which is a very welcome source for the performance practice of Bach's cantatas in church service, only served "to highlight the beginning of a new ecclesiastical year" (*Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1995, p. 102). In contrast, Martin Petzoldt concludes from the diction of these service notes, "that they were obviously meant for an organist, who only worked as a replacement; Bach's notes obviously meant to tell him on what occasions it was safe to play a prelude" (*Die Welt der Bach Kantaten*, vol. 3, Stuttgart et al. 1999, p. 79).

Again it strikes us how Bach develops a prestigious composition and an opening chorus from the musical material of the highly distinctive chorale melody. The melody mainly consists of tone sequences with second intervals. Three times this interval is enlarged to a third. And only once – between the third and fourth notes of the first and (identical) last line of the chorale, is it an entire fourth. This interval is preceded by a repetitive note, as if to compensate. On balance, the notes of the melody are all unusually close together. And Bach finds inspiration for his music in this small-scale structure. Played in unison, the opening B fans out into tone repetitions and arpeggiated chords in the strings and a sequence-like motif moving in second steps. This "anapaestic" rhythm sounds affirmative and dynamic. It starts in the oboes. As soon as it moves on to the strings in a variation, the bass quotes the first line of the cantus firmus. After this prelude, the entire orchestral introduction seems to emphasise this characteristic part of the chorale – with repetitions, the leap in the fourth and the rising and falling second intervals. The cantus firmus reappears, now in the oboes, before the choir starts to sing. It anticipates the chorale line, until it finally appears in the soprano in long notes accompanied by the brass instruments. The three other lines of the chorale are executed in a similar fashion, with instrumental episodes based mainly on motifs from the first line.

This opening movement is a festive piece of music and, speaking in modern terms, it involves the listener in what the cantata wants to tell us about the imminent birth of the Redeemer. It starts with an encouraging aria in siciliano rhythm and with full instrumentation – "here all the treasures of heaven are to be found"! In the following recitative Bach emphasises God's glory and throne, the "begotten son" (descending movement!), and words like "gladness" and "brilliant light". The rousing music of aria no. 4 focuses mainly on battle and victory. Only on the word "flesh" does Bach bestow a retarding, troubled element. Actually this is just a continuo aria. But Bach has the other strings playing along in unison with the bass voice – "to make the power in us weak humans strong"?

The following recitative accompanied by the – again – chordal strings calms down the situation; unusual for Bach to cast two parallel voices at once, without giving them a dramatic dialogue! The listener, who is aware of Bach's composition and tonal skills, may reflect on what moved Bach to harmonise the last line of the final chorale ("always and in eternity") with a conspicuous number of notes in sharp keys, thus stretching to distant realms of the tonal spectrum.

Christians, etch ye now this day BWV 63

Composed for: 25 December 1714

Performed on: Christmas Day

Text: Unknown author, possibly Johann Michael Heineccius (1674-1722)

Complete editions: BG 16: 53 – NBA I/2: 3

Between the First Sunday in Advent and Christmas no figural music was performed in Leipzig. This gave Bach a bit more time than usual to prepare himself and his musicians for the following holidays. For the services of his first Christmas in Leipzig he wrote a *Sanctus* (BWV 238) and the Magnificat in E Flat Major with extra movements for Christmas (BWV 243 a). These works were played on Christmas Day in the service in St. Thomas Church starting at 7 a.m. (BWV 238) and at Vespers in St. Nicholas Church (BWV 243 a). And for the services of the following days he composed the cantatas *For this is appeared the Son of God* (BWV 40), *Mark ye how great a love this is that the Father* (BWV 64) and, up to Epiphany on 6 January, the cantatas BWV 190, 153 and 65.

So it comes as no surprise that Bach used a previously composed cantata for Christmas Day. And *Christians, etch ye now this day* was performed three times: at service in St. Thomas, then at service in St. Paul's and finally at Vespers starting at 1.30 p.m. in St. Nicholas. This accumulation of performances had something to do with Bach's numerous responsibilities as musical director and the fact that he was generally in charge of all church music in Leipzig, which meant a heavy workload on major religious holidays.

Cantata BWV 63 was probably first performed at Christmas service in Weimar in 1714. Since then writing cantatas, albeit only one every month, was one of Bach's official duties. The cantata may have been composed at an even earlier date. In 1713 Bach had applied for a post at the Liebfrauen Church in Halle. Although he didn't receive the post, he did help inspect a new organ in this church three years later. Perhaps this festive cantata, which left rather a good impression of its creator's abilities, was performed on one of these occasions. Moreover, the text includes references to Händel's birthplace. It bears a remarkable resemblance to a libretto penned by the vicar of Liebfrauen Church, Johann Michael Heineccius, for a cantata by the musical director of the Market Church, Gottfried Kirchhoff, composed for the 1717 anniversary of the reformation. Perhaps both works are based on the same original.

Alfred Dürr observed that the cantata hardly shows much Christmas spirit, although it was performed at Christmas 1723 and – with an obligato organ replacing the oboe in the third movement – possibly in 1729. For example, there is no “shepherds’ music, no lullaby, no ‘Glory be to God’ of the angels, no Christmas carols, and no chorale at all”. However, the cantata has a strikingly symmetric structure. The central secco recitative contains the key message of the feast – that anxious pain be transformed into salvation and mercy. The recitative is sandwiched between two arias. Before and after the arias come extensive, accompagnato recitatives that are striking for their wide harmonic composition and strong *affekt*. The two framework movements are festive choruses with four (!) trumpets each – a unique instrumentation in Bach's œuvre.

By the way, two scores of this cantata each still exist for the alto and tenor voices. If we assume a cast of two singers for

these voices and the same number for soprano and bass, a total of sixteen singers took part in the performances – this would speak against the theory that Bach's choir consisted of four soloists and ripieno performers each. From the practical performance aspect this rather large number of singers would of course make sense – the festive volume of the orchestra and the three performances they had to give on one day were probably rather a strain on the musicians.

*

Mark ye how great a love this is that the Father hath shown us BWV 64

Composed for: 27 December 1723

Performed on: Third Day of Christmas

Text: Adapted from Johann Oswald Knauer (1720). Movement 1: 1. John 3, 1. Movement 2: verse 7 of *Gelobet seist du, Jesu Christ* by Martin Luther (1524). Movement 4: verse 1 of *Was frag ich nach der Welt* by Balthasar Kindermann (1664). Movement 8: verse 5 of *Jesu, meine Freude* by Johann Franck (1650).

Complete editions: BG 16: 113 and 371 – NBA I/3

Bach's sacred cantatas are sermon music. In other words, they were a fixture of the service and had a clearly defined function in that they were to appeal to the senses in the context of liturgy, evangelism and interpretation. This function obviously changed in the course of time. A changing society develops, if at all, other needs and ways to express personal beliefs, and the church follows suit. Bach's cantatas are thus at risk of becoming museum pieces. What was once the living expression of religious belief has become a cultural heritage we need to preserve, and be it only by cleaning the facade to restore a kind of authentic state, while disregarding the context.

Still, this opens and justifies a philological view of the formal structure. It is difficult to conjecture about its impact on the contemporary listener. So what were the thoughts and feelings of the congregation in Leipzig's St. Thomas Church on the morning of 27 December 1724, when this cantata was performed? After the festive music of the past few days, they heard an opening chorus without any instrumental prelude that started with a full cast singing the words *Sehet* (Mark ye), followed by the introduction of a long, winding fugue theme in the soprano voices. The voices start in descending order: alto, tenor, bass. A big interval stresses the word *welch* (how). The command to mark the love of the Father is just as insistent. It is emphasised by a long note. Bach simply tags the remainder of the Gospel text on to this fugue like a cadence.

There follows a chorale and, after a short recitative, a second chorale. Only in the fifth movement does Bach add an aria followed by a second – after another recitative. The cantata ends with the chorale verse *Good night, thou creature* – words that we would hardly expect at the end of a Christmas cantata. Today's listener knows Bach's sophisticated chorale setting from the motet BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 69), and this parallel could give fresh impetus to attempts to date the motet as early as 1723.

The formal structure of the cantata is quite extraordinary; Bach only used a similar number of chorales in one other work, the cantata of the previous day *For this is appeared the Son of God* (BWV 40), leading to the assumption that the texts of both cantatas were by the same librettist. Of course, Bach experimented a lot in his first years in Leipzig and with his rich cantata output. No suitable libretto cycle was available to him. Hans-Joachim Schulze, who focuses on the issue of Bach's librettists (most recently in papers for the Internationale Bachakademie Stuttgart and in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, Stuttgart 1999, p. 109 ff.), points out

Bach's high standards regarding “theological substance, literary quality and musical usability” and his determination to distance himself from his predecessor Johann Kuhnau by using new texts.

Still, the reasons for this unusual form are to be found in the substance of the texts and their capacity for subtle interpretation through Bach's musical abilities. In other words in the function of the music. To understand the line of thought of this cantata we must distance ourselves from any modern ideas of Christmas we may have in Central Europe. The opening chorus focuses on the love of God. The musical rhetoric of the fugue theme is a hint for the listener; the immeasurable quantity and quality of this affection could justify the unusual interval; the sequence of the voices emphasises the course of God's love descending into the world from above. The chosen verse of the following chorale (no. 2) confirms this thought and generalises it for the whole congregation. The following recitative starts with an ascending scale in the continuo – the text speaks of abandoning the world for heaven's riches. And again a chorale confirms and generalises this reflection.

This takes us to a point where the question of the co-existence or opposition of earthly and heavenly existence can be discussed. Aria no. 5 already emphasises this in its introduction. Its dance-like character (gavotte) and the wavering continuo (and later violin) motif could portray the earthly part, while the ascending motion in the violins continues the line of thought of recitative no. 3. The heart of the cantata, which speaks of Jesus' gifts, holds back noticeably with the use of such means, while emphasising the lasting nature of these gifts through long notes. In contrast, the second aria (no. 7), seems to be more emotional and, with its swaying 6/8 time and major key, more optimistic. The soft, subjective sound of the oboe d'amore plays with the same alto voice that

asked us to abandon the world in recitative no. 3 and more or less confirms itself here. Like in the already mentioned motet BWV 227 Bach stresses the word “nothing” here.

The final chorale would be no true Bach composition, if it didn't interpret the text by harmonic and compositional means. In this case Bach describes total renunciation of a life of sin through a devil in music (tritone) in the tenor. And he casts a heavy damper on the Christmas spirit with a chromatic final line. The fact that God's love finally shows itself in retirement from the world at a time when we are celebrating Jesus' birth, is still an interesting point for thoughtful listeners and music lovers. A case in point for the modernity of Bach's music, even now, 250 years after the composer's death and at the end of a century that perhaps only lived on the illusion of hope as a principle.

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

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

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

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

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

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

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

Viens à présent, Sauveur des païens BWV 22

Création: le 3 décembre 1724

Destination: le premier dimanche de l'Avent

Texte : suivant le lied ayant le même début de Martin Luther (1524). Conservées mot pour mot: Strophes 1 et 8 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): Strophes 2 à 7 (Mouvements 2 à 5).

Éditions complètes: BG 16: 21 – NBA I/1: 77

Bach écrivit sa deuxième cantate sur le lied de l'Avent de Martin Luther dix après la première. Ce lied, forme allemande de l'hymne latin «Veni Redemptor gentium», était le cantique principal en quelque sorte sur lequel les chorals étaient chantés lors du service religieux du premier dimanche de l'Avent; en 1714, cependant, le «Concertmeister» de Weimar n'avait fait appel qu'à la première strophe de ce cantique. Un raisonnement théologique particulier s'était développé à partir du reste du livret écrit par Erdmann Neumeister et Bach lui avait donné la forme de récitatif et d'air, suivant le modèle de l'opéra italien, qui était alors tout nouveau.

Bach écrit des cantates-chorals en 1724 qui est sa deuxième année de fonction à Leipzig. Le texte de ces cantates reprend ou s'inspire du texte de cantiques connus alors que le matériel musical se rapporte nettement aux mélodies choral. Ceci n'exclut pas que la forme en récitatifs et airs soit conservée; néanmoins le texte des strophes choral du milieu sera résumé dans ces récitatifs et airs et les pensées qui y sont contenues, y seront présentées sous forme comprimée, alors que les mouvements extrêmes, en général un chœur d'introduction de grand format et un mouvement choral modeste comme conclusion, restituent mot pour mot le texte.

Il est intéressant de constater que Bach avait noté, sur la couverture des deux partitions conservées, le déroulement du

service religieux du premier dimanche de l'Avent à Leipzig. Ceci est étonnant dans le cas de la cantate BWV 61 dans la mesure où ce morceau avait déjà été composé à Weimar et où on ne connaît pas de nouvelle exécution à Leipzig. Alfred Dürr suppose qu'il ne s'agit là que «d'une manière de mettre le début de la nouvelle année liturgique en relief», ce qui est une source extrêmement réjouissante sur la pratique d'exécution des cantates de Bach durant le service religieux (Les cantates de Johann Sebastian Bach, Kassel 1995, p. 102). Martin Petzoldt par contre conclut en rapport avec ces explications sur l'ordonnance du culte «qu'elles auraient été destinées à un organisme qui jouait le rôle de remplaçant, et que Bach, par ces explications, voulait manifestement lui donner des informations précises sur les moments où il aurait à «préluder» (Le monde des cantates de Bach, Volume 3, Stuttgart et autres. 1999, p. 79).

Ce qui frappe une fois encore, c'est la manière dont Bach, à partir du matériel musical de la mélodie choral qui est extrêmement caractéristique, réussit à créer un morceau musical représentatif comme le chœur d'introduction. La mélodie globale se compose pour l'essentiel de successions de notes en intervalles de secondes. Cet intervalle s'élargit à des tierces à trois endroits. Et à un seul endroit, à savoir de la troisième à la quatrième note du premier et dernier (identique) vers du choral, il s'étend à une quarte. Avant cet intervalle, se trouve un ton répété, jouant en quelque sorte le rôle de compensation. Dans l'ensemble, les tons de la mélodie se trouvent très proches les uns des autres, ce qui est inhabituel. Bach trouve ses idées de composition dans cette structure en petites parties. La note d'entrée «si», jouée à l'unisson, se diversifie en répétitions de tons et en accords brisés, joués par les cordes, ainsi qu'en un motif séquentiel, se déplaçant en intervalles de seconde. Son rythme «en anapestes» a un effet affirmatif et entraînant. Il est joué tout d'abord par les hautbois. Dès que les cordes le reprennent sous une forme modifiée,

la basse chante le premier vers du cantus firmus. Introduite de la sorte, toute l'ouverture orchestrale semble mettre l'accent sur cette partie caractéristique du choral – avec les répétitions, le saut de quarte et les intervalles de secondes ascendantes et descendantes. Une fois encore, le cantus firmus suit, mais à présent joué par les hautbois avant que les voix du chœur n'attaquent. Elles préiminent le vers du choral qui retentit finalement en soprano en valeurs longues et soutenues par les cuivres. Les trois vers restants du choral sont exécutés de la même manière, alors que les intermèdes instrumentaux persèverent pour l'essentiel dans la reproduction des motifs développés dans le premier vers.

Ce mouvement d'introduction est un morceau solennel et entraîne, comme l'on dirait aujourd'hui, l'auditeur dans le débat au sujet de la proche naissance du Sauveur. Tout d'abord, un air encourageant se balance sur un rythme de sicilienne, joué par tout l'effectif – «Voici que les trésors du ciel se dévoilent»! Dans le récitatif suivant, Bach met l'accent sur la gloire de Dieu et son trône, le «fils unique» (mouvement descendant !) et les mots «joie» et «éclat lumineux», utilisant le contrepoint et les éléments arioso. La musique de l'air n° 4 qui arrache l'auditeur de toute indifférence, se consacre avant tout à l'idée du combat pour la victoire. Finalement Bach souligne, à l'aide d'un moment retardé, l'ombre au tableau que représente la «chair». Il s'agit en fait d'un simple air de basse continue. Bach laisse cependant les autres cordes jouer à l'unisson et doubler la voix de basse à l'octave supérieure – «À renforcer nos capacités à nous, faibles humains»!

Le récitatif suivant, accompagné des cordes menées à nouveau en accords, vient apaiser la scène; Bach place deux voix en duo sans leur accorder un rôle de dialogue dramatique, ce qui est inhabituel chez lui! L'auditeur qui est à présent sensibilisé à l'art des mouvements et des sonorités de Bach pourra méditer sur la question à savoir pourquoi Bach attribue au dernier vers du

choral final («à jamais et aux siècles des siècles») un nombre spectaculaire de tons en dièse et pénètre ainsi dans des zones lointaines du spectre sonore.

*

Chrétiens, gravez ce jour BWV 63

Création: le 25 décembre 1714

Destination: pour le premier jour de Noël

Texte: Poète inconnu, peut-être Johann Michael Heineccius (1674-1722)

Éditions complètes: BG 16: 53 – NBA I/2: 3

Entre le premier dimanche de l'Avent et Noël, on ne jouait pas de musique figurative à Leipzig. C'est ainsi que Bach avait plus de temps que d'habitude pour se préparer, lui et ses musiciens, à la période de fête qui approchait. Pour les services religieux de sa première fête de Noël à Leipzig, il écrivit un Sanctus (BWV 238) ainsi qu'un Magnificat en mi bémol majeur avec les mouvements sur des textes de Noël (BWV 243 a). Ces morceaux furent joués lors du premier jour de fête pour le service commençant à 7 heures dans l'église Saint Thomas (BWV 238) ainsi que lors du service des vêpres dans l'église Saint Nicolai (BWV 243 a). Il créa les cantates «Darzu ist erschienen der Sohn Gottes» (Le Fils de Dieu est apparu pour cela) (BWV 40), «Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeigt» (Voyez de quel amour le Père nous a fait preuve) (BWV 64) ainsi que, jusqu'à la fête de l'Épiphanie, le 6 janvier, les cantates BWV 190, 153 et 65 pour les différents services religieux des jours prochains.

Il n'est donc pas étonnant que Bach recourut pour le premier jour de Noël à une cantate créée auparavant. «Chrétiens, gravez ce jour» a d'ailleurs été jouée trois fois: lors du service à

l'église Saint Thomas, ensuite lors du service à l'église Saint Paul et enfin lors des vêpres qui commencèrent à 13.30 heures à l'église Saint Nicolai. Cette accumulation de dates venait du fait que Bach remplissait de nombreuses tâches en tant que directeur musices et en tant que premier responsable de la musique d'église à Leipzig, missions qui s'accumulaient bien sûr lors des jours de grandes fêtes.

La cantate BWV 63 a sans doute retenti en 1714 au cours du service religieux de Noël à Weimar. Depuis cette année-là, composer des cantates, si ce n'est qu'une par mois, faisait partie des devoirs que Bach devait remplir. Le morceau fut peut-être créé à une date encore plus précoce. En 1713, Bach avait posé sa candidature au poste d'organiste de la Liebfrauenkirche de Halle sur la Saale. Bien qu'il n'obtint pas ce poste, il prit part, trois années plus tard, à la réception du nouvel orgue de cette église. Il est fort probable que la cantate de fête qui, ayant laissé une impression non des moindres du talent de son créateur, ait été exécutée lors d'une de ces occasions. En outre, le texte renvoie à la ville natale de Händel. Il concorde tout particulièrement avec un livret que le pasteur de la Liebfrauenkirche, Johann Michael Heineccius, rédigea pour une cantate composée par le directeur de musique de l'église Saint Marc, Gottfried Kirchhoff, à l'occasion du deuxième centenaire de la Réforme en 1717. Exista-t-il une première forme commune ?

Nous devons à Alfred Dürr d'avoir observé que la cantate n'évoque que de très loin l'atmosphère de Noël aussi bien lors du Noël 1723 et probablement de 1729 – avec une voix d'orgue obligé à la place des hautbois du troisième mouvement. Il y manque par exemple « la musique des bergers, le chant du berceau, la 'Gloire à Dieu au plus haut des cieux' des anges, les chants de Noël, l'œuvre est aussi dépourvue de tout choral ». Par contre la cantate est construite de manière parfaitement symétrique. Le récitatif en style « sec » au centre traduit le message central de la fête, à savoir que les jours d'angoisse se

transforment en Salut et Grâce. Un air se place avant et après ce récitatif. Avant et/ou après ces airs, vient un vaste récitatif en accompagnato. Ces deux pièces sont caractérisées par une large harmonie et un côté fort émotionnel. Un chœur solennel à chaque extrémité forme le cadre de la cantate, chœur dans lequel Bach – fait unique dans son œuvre – fait joué quatre (!) trompettes.

Deux voix respectivement pour la partie alto et la partie ténor ont d'ailleurs été conservées. Si l'on peut supposer que deux chanteurs par voix ont chanté ces registres et que le soprano et la basse avait le même volume, seize chanteurs formaient alors l'effectif des exécutions – un argument qui se pose à l'encontre de la théorie qui dit que le chœur était composé de quatre solistes et de quatre ripienos. Rien que du point de vue pratique, ce nombre assez élevé de chanteurs a bien sûr un sens – le volume solennel de l'effectif orchestral et l'exécution triple pour un seul jour a sans doute exigé des musiciens des efforts particuliers.

*

Voyez, de quel amour le Père nous a fait preuve BWV 64

Création: pour le 27 décembre 1723

Destination: pour le troisième dimanche de Noël

Texte: d'après Johann Oswald Knauer (1720). Mouvement 1: Premier Épître de Jean 3, 1. Mouvement 2: Strophe 7 du lied « Gelobet seist du, Jesu Christ » (Ô Jésus-Christ, nous te louons) de Martin Luther (1524). Mouvement 4: Strophe 1 du lied « Was frag ich nach der Welt » (Que m'intéresse le monde) de Balthasar Kindermann (1664). Mouvement 8: Strophe 5 du lied « Jesu, meine Freude » (Jésus, ma joie) de Johann Franck (1650).

Éditions complètes: BG 16: 113 et 371 – NBA I/3

Les cantates d'église de Bach sont de la musique de sermon. Ceci signifie qu'elles se trouvaient à une place spéciale au sein du service religieux et avaient une fonction évidente : refléter le contexte de la liturgie, la prédication de l'Évangile et l'exégèse mais aussi sensibiliser la perception sensorielle des paroissiens présents. Il est évident que cette fonctionnalité est liée au temps. Une société en mutation développe, si tant est, d'autres besoins et manières d'exprimer sa foi individuelle. L'église suit aussi cette évolution. La musique de cantate de Bach risque donc d'être traitée comme musique de musée. L'expression autrefois vivante de l'humeur religieuse se transforme en patrimoine culturel qu'il s'agit de cultiver, même au prix de ne rester que sur une dimension en ne nettoyant que la façade et en restaurant une sorte d'état authentique, aux dépens du contexte.

Toujours est-il que le point de vue philologique sur l'organisation formelle sera ainsi abordé et justifié. Il est très difficile de connaître son effet sur l'auditeur contemporain de Bach. Quelles étaient les pensées, les impressions du paroissien au matin du 27 décembre 1724 dans l'église Saint Thomas de Leipzig lors de l'exécution de la cantate ci-présente? Après avoir

entendu la musique de fête des jours passés, il entendait un chœur d'introduction qui commençait sans aucun prélude instrumental par le mot « Voyez » chanté par le *tutti*, pour aboutir ensuite à la présentation d'un sujet fugué long et sinueux dans les voix sopranos. Les voix interviennent en ordre chronologique descendant: alto, ténor, basse. Un grand intervalle fait ressortir le mot « welch » (de quel). On est aussi invité avec insistance à « voir » l'amour du Père. Un ton tenu accentue cet amour. Laconiquement et en cadences, Bach adjoint à cette fugue la conclusion de la parole biblique mise ici en musique.

Un choral suit aussitôt après et un autre encore après un bref récitatif. Ce n'est que maintenant, au cinquième mouvement, que Bach écrit un air qui sera suivi d'un deuxième, séparé du premier par un autre récitatif. La strophe choral « Bonne nuit, ô être » clôture la cantate – termes qui sont assez inattendus pour une fin de cantate de Noël. L'auditeur d'aujourd'hui connaît l'arrangement choral raffiné de Bach grâce au motet BWV 227 (ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 69) dont l'hypothèse présumant la date de création de ce motet à 1723, pourrait être à nouveau alimentée par l'établissement de ce parallèle.

La structure formelle de cette cantate est loin d'être banale; Bach a utilisé un nombre semblable de chorals une seule fois encore, à savoir dans la cantate « Darzu ist erschienen der Sohn Gottes » (le Fils de Dieu est apparu pour cela) (BWV 40) exécutée le jour d'avant. C'est pourquoi l'on suppose que l'auteur des deux textes est le même. Certes Bach a bien sûr abondamment expérimenté au cours de ses premières années à Leipzig, au vu de l'abondance de sa production en cantates. Nous ne disposons pas d'année de création des textes appropriée. Hans-Joachim Schulze qui se consacre régulièrement à la question des auteurs des livrets dont disposait Bach (lors de conférences auprès de la Internationale Bachakademie Stuttgart et dans: Le monde des cantates de Bach, Vol. 3,

Stuttgart 1999, page 109 et suivantes), fait remarquer que Bach investissait énormément dans «la teneur théologique, la qualité littéraire et l'utilité au niveau musical» des textes et qu'il voulait se distinguer tout particulièrement de son prédécesseur dans sa fonction, Johann Kuhnau, en utilisant de nouveaux textes.

Néanmoins, il faudra chercher les origines de cette forme inhabituelle dans le contenu des textes et leur subtile interprétation par l'art musical de Bach. Ceci signifie donc: dans la fonction de cette musique. Pour comprendre le raisonnement qui se cache derrière cette cantate, il faut d'abord rompre avec toutes les représentations modernes qui persistent en Europe centrale en ce qui concerne la fête de Noël. Le chœur d'introduction met l'amour de Dieu au centre. La rhétorique musicale du sujet fugué confronte l'auditeur à cette notion; l'intervalle inhabituel pourrait être justifié par l'immense quantité et la qualité de cet amour; l'ordre d'entrée des voix met l'accent sur la direction que prend cet amour, donné d'en haut vers ici-bas. La strophe qui est d'une grande qualité, du choral qui suit (n° 2) renforce cette idée et la généralise pour toute la communauté des chrétiens. Le récitatif suivant commence par une gamme ascendante en continuo – le texte parle du renoncement à ce qu'apporte le monde et de la richesse céleste vers laquelle il faut se tourner. Ces pensées seront alors, à nouveau, renforcées et généralisées dans un choral.

C'est ainsi que le moment est arrivé de traiter une fois de plus de la question de la cohabitation et de l'affrontement entre l'être céleste et l'être terrestre. L'air n° 5 accentue ceci dès son introduction. L'aspect dansant (gavotte) et le motif du continuo tournant en rond (et plus tard celui des violons) pourraient être une illustration du terrestre, le mouvement ascendant dans les violons pourrait continuer le raisonnement du récitatif n° 3. La partie médiane qui parle des dons de Jésus, marque une nette retenue dans l'emploi de tels moyens et

accentue au contraire la persistance éternelle de ces dons par des tons tenus. Le deuxième air (n° 7) par contre paraît plus intériorisé et en même temps, plus confiant, avec sa mesure berçante à 6/8 et l'arrivée à une tonalité majeure. Le ton doux et subjectif du oboe d'amore concerte avec la même voix alto que celle qui, déjà au récitatif n° 3, exige le renoncement du monde et qui, pour ainsi dire, se confirme elle-même. Comme dans le motet déjà cité BWV 227, Bach insiste sur le mot «rien».

Le choral final ne serait pas de Bach s'il renonçait à l'interprétation du texte par les moyens de l'harmonie et du contrepoint. Dans ce cas, Bach décrit l'abandon total de la vie de dépravation par un «diabolus in musica» (triton) dans le ténor. Et il pose une forte ombre sur l'ambiance de Noël par le chromatisme sur les vers finaux. Aujourd'hui encore, le fait que l'amour de Dieu se montre, en fin de compte, par l'adieu au monde, alors qu'il s'agit à ce moment de Noël de fêter précisément la naissance de Jésus dans ce monde, offre matière à réflexion aux auditeurs et amateurs de musique. Voilà un exemple prouvant combien la musique de Bach est actuelle, 250 années après la mort du compositeur et à la fin d'un siècle qui ne vivait peut-être que de l'illusion que procurait le principe espérance.

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 300ème anniversaire de Bach en 1985. L'exploit artistique de Helmuth Rilling et la prestation éditoriale de la maison d'édition Hänssler-Verlag furent récompensés, à cette époque-là, par le „Grand Prix du Disque”.

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

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

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

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

Ven Redentor de los gentiles BWV 62

Génesis: para el 3 de diciembre de 1724

Destino: primer domingo de Adviento

Texto: inspirado en la canción de igual comienzo de Martín Lutero (1524). Conservadas literalmente: estrofas 1 y 8 (movimientos 1 y 6); recompuestas (autor desconocido): estrofas 2 hasta 7 (movimientos 2 a 5).

Ediciones completas: BG 16: 21 – NBA I/1: 77

Bach compuso su segunda cantata sobre la Canción de Adviento de Martín Lutero a los diez años de haber compuesto la primera. La canción sacra, que es una versión alemana del himno latino “Veni redemptor gentium”, era en cierto modo la canción principal de los corales que se cantaban durante los oficios religiosos el primer domingo de Adviento; el *Konzertmeister* de Weimar incluyó en 1714 solamente la primera estrofa. El resto del texto de Erdmann Neumeister fue hilando a partir de allí su propio argumento teológico, en tanto que Bach aplicaba la forma del recitativo y el aria, que era por entonces una novedad divulgada por la ópera italiana.

En 1724, en su segundo año de servicio en Leipzig, Bach escribió cantatas corales. El texto de las mismas proviene o se basa en la letra de conocidas canciones sacras, mientras que el material musical es muy afín a las melodías corales. Ello no excluía la conservación formal de recitativos y arias, aunque en éstos el texto de las estrofas corales intermedias se contraponía para reproducir las ideas de forma comprimida, mientras que los movimientos primero y final, que son generalmente un coro inicial de gran formato y un movimiento coral sencillo respectivamente, transmiten el texto en su integridad.

Resulta interesante que Bach apuntara el desarrollo del oficio divino de Adviento en las tapas de las dos partituras conser-

vadas hasta hoy. Esto llama a asombro en el caso de la Cantata BWV 61 por cuanto esta obra fue compuesta ya en Weimar y no se tenía noticias de su presentación en Leipzig. En estas anotaciones tan propicias para el estudio de la praxis interpretativa de las cantatas de Bach en los oficios divinos, Alfred Dürr intuye apenas “una manera de enfatizar el inicio de un nuevo año litúrgico” (*Die Kantanten von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1995, p. 102). Martin Petzold examina el estilo de estas providencias para los oficios divinos y deduce en cambio “que estaban pensadas obviamente para un organista que actuaba de suplente; las anotaciones de Bach servían por lo visto para indicarle con toda seguridad en qué circunstancias le correspondía ‘preludiar’” (*Die Welt der Bach Kantanten*, Vol. 3, Stuttgart, et al. 1999, p. 79).

Impresiona una vez más la manera en que Bach, tomando el material musical de una melodía coral tan característica, desarrolla una composición representativa como el coro inicial. La melodía en su conjunto consta de secuencias con intervalos de segunda. Esta distancia se dilata en dos lugares hasta terceras. Sólo en un sitio llega a cubrir una cuarta, a saber de la tercera a la cuarta nota de la primera y última línea del coral, idénticas ambas. Antes de este intervalo se escucha a modo de compensación un tono reiterativo. Quiere decir que las notas de la melodía transcurren en general extraordinariamente pegadas entre sí. Es dentro de esta microestructura donde Bach halla la idea para su música. La nota si inicial, tocada al unísono, se despliega en repeticiones y acordes quebrados de las cuerdas y en un motivo secuencial que se mueve a intervalos de segunda. Su ritmo anapéstico es afirmativo y enérgico. Al comienzo está cargo de los oboes. No bien las cuerdas lo recogen ya transformado, el bajo cita la primera línea del Cantus firmus. Tras semejante entrada, toda la introducción orquestal parece acentuar esta parte tan característica del coral, con las repeticiones, el intervalo de cuarta y los intervalos ascendentes y descendentes de segunda. El Cantus

firmus reaparece, esta vez en los oboes, antes de ceder paso a las voces del coro. Éstas imitan la línea del coral que termina por resonar en soprano a través de notas largas apoyadas por una voz en los metales. De modo análogo se desarrollan las tres líneas restantes del coral, aunque los interludios instrumentales persisten básicamente en los motivos surgidos de la primera línea.

Este movimiento de apertura tiene carácter solemne y sumerge a la audiencia en lo que la cantata va a narrar en torno al inminente nacimiento del Redentor. Lo primero es un aria alentadora en ritmo de siciliano y a pleno coro – “¡he aquí los tesoros celestiales!” En el recitativo subsiguiente Bach ensalza la gloria divina y el trono celestial, al “hijo nacido” (movimiento descendente!) mediante la conducción de las voces y elementos de aria y con palabras como “júbilo” y “esplendor”. La estremecedora melodía del aria N° 4 gira ante todo en torno a la idea de la lucha por la victoria. Tan sólo al mencionar la “carne” intercala Bach un elemento retardante y aflitivo. En el fondo se trata de un aria para continuo, aunque Bach deja que las demás cuerdas interpreten al unísono con la voz del bajo en la octava superior “el poder de infundirnos fuerzas a los débiles?”

El recitativo siguiente, acompañado por las cuerdas que describen nuevamente acordes, serena los ánimos otra vez; es insólito que Bach ocupe al mismo tiempo dos voces paralelas sin asignarles un papel dramático y dialogante. Sensibilizado ya para el arte compositivo y musical de Bach, el oyente acaso se pregunte por las intenciones que abrigaba éste al armonizar la última línea del coral final (“para toda la eternidad”) con una llamativa cantidad de sostenidos, incurriendo así en las zonas más remotas de la gama tonal.

*

Cristianos, gravad este día BWV 63

Génesis: para el 25 de diciembre de 1714

Destino: Primer día de Navidad

Texto: Autor desconocido, probablemente Johann Michael Heineccius (1674-1722)

Ediciones completas: BG 16: 53 – NBA I/2: 3

Entre el primer domingo de Adviento y la Navidad enmudecía la música figural en Leipzig. Bach, disponía por lo tanto de más tiempo que de costumbre para prepararse él mismo y preparar a sus músicos a la siguiente temporada festiva. Para los oficios divinos de su primera fiesta de Navidad en Leipzig compuso un Sanctus (BWV 238) y el Magnificat en Mi bemol mayor con los movimientos navideños intercalados (BWV 243 a). Estas piezas se ejecutaron el 25 de diciembre en los oficios religiosos que empezaron a las 7 de la mañana en la Iglesia de Santo Tomás (BWV 238) así como en la misa vespertina ofrecida en la Iglesia de San Nicolás (BWV 243 a). Para los diversos oficios divinos de los días subsiguientes fueron compuestas asimismo las cantatas “Para esto vino el Hijo de Dios” (BWV 40), “Mirad qué amor el Padre nos mostró” (BWV 64) y las cantatas BWV 190, 153 y 65 hasta la fiesta de la Epifanía del 6 de enero.

Nada tiene de extraño, pues, que para el primer día de Navidad (25 de diciembre) Bach recurriese a una cantata compuesta con anterioridad. “Cristianos gravad este día” fue interpretada por cierto tres veces seguidas: en el oficio religioso de la Iglesia de Santo Tomás, seguidamente en la oficio de la Iglesia de San Pablo y por último en el oficio vespertino de la Iglesia de Santo Nicolai, que empezó a las 13.30. Esta aglomeración de horas y fechas obedecía a las numerosas funciones de Bach como Director musices y responsable principal de la música eclesial en Leipzig, que lógicamente se acumulaban durante las grandes festividades religiosas.

La Cantata BWV 63 parece haberse ejecutado en 1714 en un oficio de Navidad celebrado en Weimar. La composición de cantatas, a razón de una por mes, pasó a ser a partir de ese año una de las obligaciones oficiales de Bach. Es posible que ésta provenga de fecha más temprana. Bach había ofrecido sus servicios en 1713 a la Iglesia de Nuestra Señora en Halle sobre el Saale. Pese a no obtener el cargo, intervino tres años después en el ensayo y recepción del nuevo órgano de ese templo. Es posible que en una de esas ocasiones se interpretara esta cantata solemne que deja una impresión muy completa de la maestría de su autor. El texto hace referencia además a la ciudad de Halle, de donde fue oriundo Händel. Llama la atención su coincidencia con un libreto que escribió Johann Michael Heinecius, pastor de la Iglesia de Nuestra Señora, para una cantata que había compuesto en 1717 Gottfried Kirckhoff, Director musices de la Iglesia Mayor por el aniversario de la Reforma. ¿Existió quizá una forma originaria común?

Debemos a Alfred Dürr la observación de que la cantata acusa muy pocos rasgos navideños si bien se ejecutó en la Navidad de 1723 y probablemente en la de 1729, con una voz obligada de órgano en vez del oboe en el tercer movimiento. Faltan por ejemplo “la música pastoril, la canción de cuna, el ‘Gloria a Dios en las alturas’ de los ángeles, faltan las canciones de Navidad y no hay ni un solo coral”. La cantata, por contra, posee una estructura simétrica. El recitativo *secco* en el medio describe el mensaje central de la festividad: que el sufrimiento y la aflicción se transforman en salvación y gracia divina. Antes y después de este recitativo se deja escuchar un aria. Antes y después de ambas arias se oyen sendos y extensos recitativos acompañados. Ambas piezas se distinguen por su amplia línea armónica y por su emotividad. El marco lo constituyen un coro solemne a cada lado en el que Bach incluye cuatro (!) trompetas, un caso único en su repertorio.

Dicho sea de paso, de esta obra han llegado hasta nuestros días dos voces para la parte de la contralto y dos para la del tenor. Si estas voces fueron asumidas por dos cantantes cada una y si ocurría otro tanto con el soprano y el bajo, resulta que la interpretación estaba a cargo de dieciséis cantantes, lo que contradice la teoría del coro integrado por cuatro solistas y cuatro ripienistas. En términos de práctica interpretativa resulta lógico ese número tan grande de cantantes ya que el majestuoso volumen del aparato orquestal y la necesidad de ejecutar la obra tres veces consecutivas el mismo día exigían de los músicos un esfuerzo seguramente extraordinario.

*

Mirad qué amor el Padre nos mostró BWV 64

Génesis: para el 27 de diciembre de 1723

Destino: 3er día de Navidad

Texto: Libre según Johann Oswald Knauer (1720). Movimiento 1: 1. San Juan 3, 1. Movimiento 2: estrofa 7 de la canción “Alabado seas, Jesucristo” de Martín Lutero (1524). Movimiento 4: estrofa 1 de la canción “Qué preguntó por el mundo” de Balthasar Kinder-mann (1664). Movimiento 8: estrofa 5 de la canción “Jesús, mi alegría” de Johann Franck (1650).

Ediciones completas: BG 16: 113 y 371 – NBA I/3

Las cantatas sacras de Bach son un elemento de la prédica religiosa y ocupaban un espacio determinado en los oficios divinos, teniendo como claro objetivo apelar a la percepción sensorial de la asistencia en el contexto de la liturgia, la anunciación y la exégesis. Que esa función dependiera de la época es cosa obvia. Una sociedad que evoluciona va creando, si lo hace, otras necesidades y modos de expresión de la creencia religiosa personal. La iglesia hace lo mismo. De ahí que la música de Bach para cantatas corra peligro de convertirse en pieza de museo. Esta manifestación de fervor religioso, tan viva en otros tiempos, pasa a ser un patrimonio cultural que es preciso cuidar, aunque los cuidados se limiten a la limpieza de la fachada para restablecer algo así como el estado original a costa del contexto.

Ahora bien, esa actitud establece y justifica el enfoque filológico hacia la arquitectura formal de la cantata, pero deja enterar muy poco del efecto que producía entre los oyentes de su época. ¿Qué pensaría y sentiría el creyente la mañana de 27 de diciembre de 1724 en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig al escuchar esta cantata durante el oficio divino? Al cabo de las músicas festivas de los días anteriores escuchaba esta vez un coro introductorio que empieza sin preludio instrumental con

la palabra “Mirad” entonada en *tutti*, se veía cautivo en seguida por un tema de fuga largo y sinuoso en voz de soprano. Las voces hacen su aparición en orden descendente: contralto, tenor, bajo. Un amplio intervalo pone de relieve la palabra “qué”. Igual de insistente es la invitación a contemplar el amor del Padre acentuándola con un calderón. Bach adjunta a esta fuga la conclusión de esta frase bíblica musicalizada de forma lapidaria y a modo de cadencia.

Sigue de inmediato un coral, un breve recitativo y otro coral. Sólo aquí, en el quinto movimiento, Bach introduce un aria seguida por una segunda al cabo de otro recitativo. Pone fin a la cantata la estrofa del coral “Buenas noches, oh ser”, palabras éstas realmente inesperadas al final de una cantata navideña. El oyente de nuestros días conoce la refinada elaboración del coral comparándolo con el motete BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69), cuyo origen insisten los musicólogos en situar en el año 1723, una hipótesis que podría hallar nuevo sustento en esta similitud.

El diseño formal de esta cantata no tiene nada de acostumbrado; Bach recurrió a una cantidad parecida de corales en una sola ocasión, en la cantata “Para esto vino el Hijo de Dios” (BWV 40) que fue presentada en la víspera. De ahí la sospecha de que ambas sean de un mismo autor. Bach, dadas las muchas cantatas que compuso, hizo como es natural bastantes experimentos durante sus primeros años en Leipzig. El compositor no tenía a mano una serie apropiada de textos para todo el año litúrgico. Hans-Joachim Schulze, quien se ha ocupado reiteradas veces de los autores de los textos de Bach (la última vez en conferencias ofrecidas en la Academia Internacional Bach, Stuttgart y en: *Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, Stuttgart 1999, p. 109 ss.) menciona las fuertes exigencias que planteaba Bach en cuanto “al contenido teológico, la calidad literaria y la viabilidad musical” y su deseo de distinguirse de su predecesor Johann Kuhnau recur-

riendo a nuevos textos.

Con todo, las causas de la forma inusual de las cantatas hay que buscarlas en los contenidos de los textos y en la sutileza de su interpretación por el arte musical de Bach. En una palabra: en la función de aquella música. Si se quiere entender la lógica de esta cantata es preciso deshacerse primero de todas las ideas modernas que proliferan en Europa Central en torno a la fiesta de Navidad. El coro inaugural sitúa en el centro de todo el amor divino. La retórica musical del tema de la fuga confronta al oyente con este concepto; la inmensidad cualitativa y cuantitativa de ese amor es quizá lo que justifica el intervalo tan poco habitual; el orden de entrada de las voces destaca la dirección del amor que desciende al mundo desde las alturas. La estrofa escogida del coral subsiguiente (Nº 2) reafirma esta idea y la generaliza para la comunidad entera. El recitativo siguiente empieza por una escala ascendente en bajo continuo con un texto que incita a renunciar a todo lo mundano y dirigir la atención hacia las riquezas celestiales. Y un coral vuelve a reafirmar y generalizar este pensamiento.

Es aquí cuando llega el momento de insistir en lo relacionado con las afinidades y antagonismos entre las esencias divina y mundana. El aria Nº 5 se ocupa de ello desde la introducción. El carácter danzario (Gavotte) y el motivo circulante del Continuo (y posteriormente de los violines) podrían ser una imagen de lo mundano y el movimiento ascendente de los violines da continuidad a la idea expresada por el recitativo Nº 3. La parte intermedia, consagrada a las dádivas de Jesús, es parca en el uso de estos recursos y enfatiza más bien con calderones la perpetuidad de esas dádivas. La segunda aria (Nº 7) suena más íntima a la par que optimista con su compás arrullador de 6/8 y su tonalidad culminante de Re mayor. El sonido suave y subjetivo del oboe d'amore ensaya el mismo contralto que invitaba a dejar todo lo mundano en el recitativo Nº 3 y se reafirma a sí mismo por así decirlo. Bach insiste

en la palabra "nada" como ocurre en el motete BWV 227 antes mencionado.

El coral conclusivo no sería de Bach si no fuese por la exégesis del texto a través de la armonía y la línea melódica. Bach expone en esta ocasión la renuncia total a la vida concupiscente recurriendo a un "Diabolus in musica" (tritonus) en el tenor. Y enturbia bastante el espíritu navideño cromatizando la línea final. El que el amor divino se manifieste finalmente en la renuncia al mundo cuando lo lógico sería celebrar el advenimiento de Jesús a ese mismo mundo induce hasta el día de hoy a la reflexión a oyentes y melómanos. He aquí un ejemplo de la actualidad que posee la música de Bach a 250 años de la desaparición de este compositor y en las postrimerías de un siglo que acaso se ha nutrido tan sólo de ilusiones y esperanzas.

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 BACHAKADEMIE se ha propuesto, sobre todo, simplificar al oyente la búsqueda de cada una de las cantatas, razón por la que sigue el orden en que éstas se encuentran en el índice de las obras de Bach (BWV) de Wolfgang Schmieder.



Helmuth Rilling