



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[1] KANTATEN BWV 77-79

Du sollt Gott, deinen Herren, lieben / Jesu, der du meine Seele / Gott der Herr ist Sonn und Schild

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 77), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 78-79)

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

Richard Hauck (BWV 77-79), Wolfram Wehnert (BWV 77)

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 77: Februar 1972/Juli 1983 (Sätze 1, 5, 6)

BWV 78: Oktober 1979

BWV 79: Oktober, November 1981

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: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Carlos Atala Quezada, Dr. Miguel Carazo, Elsa Bittner, Raúl Neumann

© 1972/79/81/83 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Du sollt Gott, deinen Herren, lieben BWV 77 (17'15)

Thou shalt thy God and master cherish • Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu • Debes amar a Dios, Tu Señor

Helen Donath - soprano • Julia Hamari - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hannes Läubin - Tromba • Günther Passin, Daisuke Mogi; Otto Winter, Thomas Schwarz (No. 3) - Oboe • Hans Mantels - Fagotto • Helmut Veißelmann, Jürgen Wolf (No. 2 - 4) - Violoncello • Harro Bertz, Manfred Gräser (No. 2 - 4) - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Jesu, der du meine Seele BWV 78 (21'10)

Jesus, thou who this my spirit • Jésus, toi qui as par ton martyre • Jesús Tú que a mi alma

Arleen Augér - soprano • Carolyn Watkinson - alto • Aldo Baldin - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hans Wolf - Corno • Andras Adorján - Flauto • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gott der Herr ist Sonn und Schild BWV 79 (15'25)

God the Lord is sun and shield • Dieu, le Seigneur, est soleil et bouclier • Dios Nuestro Señor sol y escudo es

Arleen Augér - soprano • Julia Hamari - alto • Philippe Huttenlocher - basso • Johannes Ritzkowski, Friedhelm Pütz - Corno • Norbert Schmitt - Timpani • Peter-Lukas Graf - Flauto • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Helmut Veißelmann - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 77 „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben“

No. 1	Coro con Choral:	Du sollt Gott, deinen Herren, lieben	1	4:27
		<i>Tramba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (B):	So muß es sein!	2	0:48
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (S):	Mein Gott, ich liebe dich von Herzen	3	4:44
		<i>Oboe I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (T):	Gib mir dabei, mein Gott! ein Samariterherz	4	1:20
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (A):	Ach, es bleibt in meiner Liebe	5	3:57
		<i>Tramba, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 6	Choral:	Herr, durch den Glauben wohn in mir	6	1:12
		<i>Tramba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 77				16:28

BWV 78 „Jesu, der du meine Seele“

No. 1	Coro:	Jesu, der du meine Seele	7	4:36
		<i>Flauto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (Duetto S, A):	Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten	8	4:38
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Recitativo (T):	Ach! ich bin ein Kind der Sünden	9	2:23
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Aria (T):	Das Blut, so meine Schuld durchstreicht	10	2:47
		<i>Flauto, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Recitativo (B):	Die Wunden, Nägel, Kron und Grab	11	2:29
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 6	Aria (B):	Nun du wirst mein Gewissen stillen	12	3:17
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7	Choral:	Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen	13	1:00
		<i>Flauto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 78				21:10

BWV 79 „Gott der Herr ist Sonn und Schild“

No. 1	Coro:	Gott der Herr ist Sonn und Schild	14	4:57
		<i>Corno I+II, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (A):	Gott ist unser Sonn und Schild!	15	2:51
		<i>Flauto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Choral:	Nun danket alle Gott	16	2:14
		<i>Corno I+II, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (B):	Gottlob, wir wissen den rechten Weg	17	1:14
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Aria (Duetto S, B):	Gott, ach Gott, verlaß die Deinen	18	3:22
		<i>Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 6	Choral:	Erhalt uns in der Wahrheit	19	0:52
		<i>Corno I+II, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 79				15:30

Total Time BWV 77, 78, 79 53:11

BWV 77

1. Coro

*Du sollt Gott, deinen Herren, lieben von
ganzem Herzen, von ganzer Seele, von
allen Kräften und von ganzem Gemüte
und deinen Nächsten als dich selbst.*

2. Recitativo

So muß es sein!
Gott will das Herz vor sich alleine haben.
Man muß den Herrn von ganzer Seelen
Zu seiner Lust erwählen
Und sich nicht mehr erfreuen,
Als wenn er das Gemüte
Durch seinen Geist entzündt,
Weil wir nur seiner Huld und Güte
Alsdenn erst recht versichert sind.

3. Aria

Mein Gott, ich liebe dich von Herzen,
Mein ganzes Leben hangt dir an.
Laß mich doch dein Gebot erkennen
Und in Liebe so entbrennen
Daß ich dich ewig lieben kann!

1. Chorus

*Thou shalt thy God and master cherish
with all thy bosom, with all thy spirit,
with all thy power and with all thine
affection, as well thy neighbour as thyself.*

2. Recitative

So must it be!
God would our hearts himself possess completely.
We must the Lord with all our spirit
Elect as he requireth,
And never be content
But when he doth our spirits
Through his own Spirit fire,
For we, of all his grace and kindness,
Are only then completely sure.

3. Aria

My God, with all my heart I love thee,
And all my life depends on thee.
But help me thy great law to fathom
And with love to be so kindled
That I thee evermore may love.

1

1. Chœur

*Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu, de tout ton cœur, de toute ton
âme, de toute ta force et de tout ton esprit et ton prochain comme
toi-même.*

2

2. Récitatif

Il doit en être ainsi!
Dieu veut avoir le cœur pour lui tout seul.
On doit élire le Seigneur de toute son âme
Pour son bonheur
Et ne plus se réjouir
Que lorsqu'il enflamme le cœur
Par son esprit
Parce que nous ne serons vraiment alors assurés
De sa grâce et de sa bonté.

3

3. Air

Mon Dieu, je t'aime de tout cœur,
J'attache ma vie entière à toi.
Fais-moi reconnaître ton commandement
Et fais prendre feu mon amour
Pour que je t'aime éternellement.

1. Coro

*Debes amar a Dios, Tu Señor, con todo tu corazón, con toda tu
alma, con todas tus fuerzas, con todo tu sentimiento y a tu
prójimo como a ti mismo.*

2. Recitativo

¡Así ha de ser!
Para sí Dios el corazón sólo quiere.
Ha de amarse al Señor con toda el alma
Elegirlo para Su complacencia
Y no alegrarse de otra cosa más
Sino que El el sentimiento
Con Su Espíritu inflame,
Pues que nosotros sólo de Sus obras y bondad
Entonces seguros estaremos.

3. Aria

Dios mío, de corazón te amo,
Toda mi vida de Ti depende.
Haz que reconozca Tu mandamiento
Y de amor así arda
Que te ame eternamente.

4. Recitativo

Gib mir dabei, mein Gott! ein Samariterherz,
 Daß ich zugleich den Nächsten liebe
 Und mich bei seinem Schmerz
 Auch über ihn betrübe,
 Damit ich nicht bei ihm vorübergeh
 Und ihn in seiner Not nicht lasse.
 Gib, daß ich Eigenliebe hasse,
 So wirst du mich dereinst das Freudenleben
 Nach meinem Wunsch, jedoch aus Gnaden geben.

5. Aria

Ach, es bleibt in meiner Liebe
 Lauter Unvollkommenheit!
 Hab ich oftmals gleich den Willen,
 Was Gott saget, zu erfüllen,
 Fehlt mirs doch an Möglichkeit.

6. Choral

Herr, durch den Glauben wohn in mir,
 Laß ihn sich immer stärken,
 Daß er sei fruchtbar für und für
 Und reich in guten Werken;
 Daß er sei tätig durch die Lieb,
 Mit Freuden und Geduld sich üb.
 Dem Nächsten fort zu dienen.

4. Recitative

Make me as well, my God, Samaritan in heart
 That I may both my neighbor cherish
 And be amidst his pain
 For his sake also troubled,
 That I may never merely pass him by
 And him to his distress abandon.
 Make me to self-concern contrary,
 For then thou shalt one day the life of gladness
 That I desire in thy dear mercy grant me.

5. Aria

Ah, there bideth in my loving
 Nought but imperfection still!
 Though I often may be willing
 God's commandments to accomplish,
 'Tis beyond my power yet.

6. Choral

Lord, through my faith come dwell in me,
 Make it grow ever stronger,
 That it be fruitful more and more
 And rich in righteous labors;
 That it be active in my love,
 In gladness and forbearance skilled,
 My neighbor ever serving.

4

4. Récitatif

Pour cela, donne-moi, mon Dieu, un cœur de Samaritain
 Pour que j'aime mon prochain
 Et qu'en même temps
 La vue de sa douleur m'afflige,
 Afin que je ne passe pas devant lui
 Et le laisse seul dans sa détresse.
 Fais que je hais l'égoïsme,
 Et tu me donneras ainsi un jour la félicité
 Voilà bien mon désir, mais de par ta grâce.

5

5. Air

Hélas, il reste dans mon amour
 Tant d'imperfection!
 Bien que j'aie souvent la volonté
 De réaliser aussitôt ce que Dieu me dit,
 La capacité de le faire me manque cependant.

6

6. Choral

Seigneur, demeure en moi par la foi,
 Fortifie-la en moi constamment,
 Qu'elle soit toujours fertile
 Et riche en bonnes œuvres;
 Qu'elle soit active par l'amour,
 S'applique à la joie et à la patience
 De servir le prochain.

4. Recitativo

Dame, Dios mío, el corazón del samaritano,
 Que al prójimo ame
 Y en su dolor
 También por él sufra
 Para que no pase de largo junto a él
 Ni en su miseria lo abandone.
 Dame que odie el amor propio,
 Así un día Tú la alegría
 Según mi deseo, por Tu gracia, me concederás.

5. Aria

¡Ay, en mi amor sigue habiendo
 Gran imperfección!
 Frecuentemente la voluntad tengo,
 De hacer cuanto Dios dicta,
 Más no logro cumplirlo.

6. Coral

Señor, por la fe vive Tú en mí,
 Haz que la fe se fortalezca,
 Que sea más y más fértil
 Y abundante en buenas obras;
 Que por el amor actúe,
 Se ejercite con paciencia y alegría
 En el servicio al prójimo.

1. Coro

Jesu, der du meine Seele
Hast durch deinen bitteren Tod
Aus des Teufels finstern Höhle
Und der schweren Seelennot
Kräftiglich herausgerissen
Und mich solches lassen wissen
Durch dein angenehmes Wort,
Sei doch itzt, o Gott, mein Hort!

2. Aria (Duetto)

Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten,
O Jesu, o Meister zu helfen zu dir.
Du suchest die Kranken und Irrenden treulich.
Ach höre, wie wir
Die Stimme erheben, um Hülfe zu bitten!
Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!

3. Recitativo

Ach! ich bin ein Kind der Sünden,
Ach! ich irre weit und breit.
Der Sünden Aussatz, so an mir zu finden,
Verläßt mich nicht in dieser Sterblichkeit.
Mein Wille trachtet nur nach Bösen.
Der Geist zwar spricht: ach! wer wird mich erlösen?
Aber Fleisch und Blut zu zwingen
Und das Gute zu vollbringen,

1. Chorus

Jesus, thou who this my spirit
Hast through thy most bitter death
From the devil's murky cavern
And that grief which plagues the soul
Forcefully brought forth to freedom
And of this hast well assured me
Through thy most endearing word,
Be e'en now, O God, my shield!

2. Aria (Duet)

We hasten with timid but diligent paces,
O Jesus, O master, to thee for thy help.
Thou seekest the ailing and erring most faithful,
Ah, hearken, as we
Our voices are raising to beg thee for succor!
Let on us thy countenance smile ever gracious!

3. Recitativo

Ah! I am a child of error,
Ah! I wander far and wide.
The rash of error which o'er me is coursing,
Leaves me no peace in these my mortal days.
My will attends alone to evil.
My soul, though, saith: ah, who will yet redeem me?
But both flesh and blood to conquer,
And bring goodness to fulfilment,

7

1. Chœur

Jésus, toi qui as par ton martyre
Arraché mon âme
De l'antre obscure du diable
Et sauvé vigoureusement
De la lourde détresse
Et qui me l'as fait savoir
Par ton agréable parole,
Sois dorénavant, ô Dieu, mon refuge!

8

2. Air (Duo)

Nous accourons à pas faibles mais empressés,
Ô Jésus, ô maître, pour obtenir ton aide.
Tu cherches fidèlement les malades et les égarés.
Ah, entends comme nos voix
S'élèvent pour implorer ton aide!
Que ta face clémente nous apporte la joie!

9

3. Récitatif

Hélas, je suis un enfant des péchés,
Hélas, je fais partout fausse route.
La lèpre du péché qui me recouvre
Ne me quittera pas aussi longtemps que je vivrai.
Mon vouloir n'aspire qu'au mal.
L'esprit parle certes: hélas! qui me délivrera?
Mais contraindre la chair et le sang
À accomplir le bien

1. Coro

Jesús, Tú que a mi alma,
Con tu amarga muerte,
De la sombría caverna del demonio
Y de la pesada angustia del alma
Has arrancado con fuerza
Y me lo has hecho saber
Con tu grata palabra,
¡Sé ahora, oh Dios, mi amparo!

2. Aria (Duetto)

Nos apresuramos con pasos débiles pero diligentes,
¡Oh Jesús, oh Maestro, hacia Ti por ayuda!
Tú buscas fiel a los enfermos y errantes.
¡Ah, escucha cómo elevamos nuestras voces
Para implorar socorro!
¡Que tu rostro benevolente nos alegre!

3. Recitativo

¡Ah, yo soy un hijo del pecado!
¡Ah, cometo errores por doquier!
La lepra del pecado, que se encuentra en mí,
No me abandona en esta mortalidad.
Mi voluntad sólo desea el mal.
Es cierto que el Espíritu dice: ah, ¿quién me salvará?
Pero obligar a la carne y a la sangre
Y realizar el bien,

Ist über alle meine Kraft.
Will ich den Schaden nicht verhehlen,
So kann ich nicht, wie oft ich fehle, zählen.
Drum nehm ich nun der Sünden Schmerz und Pein
Und meiner Sorgen Bürde,
So mir sonst unerträglich würde,
Ich liefre sie dir, Jesu, seufzend ein.

**Rechne nicht die Missetat,
Die dich, Herr, erzürnet hat!**

4. Aria

Das Blut, so meine Schuld durchstreicht,
Macht mir das Herze wieder leicht
Und spricht mich frei.
Ruft mich der Hölle Heer zum Streite,
So stehet Jesus mir zur Seite,
Daß ich beherzt und sieghaft sei.

5. Recitativo

Die Wunden, Nägel, Kron und Grab,
Die Schläge, so man dort dem Heiland gab,
Sind ihm nunmehr Siegeszeichen
Und können mir verneute Kräfte reichen.
Wenn ein erschreckliches Gericht
Den Fluch vor die Verdammten spricht,
So kehrst du ihn in Segen.
Mich kann kein Schmerz und keine Pein bewegen,
Weil sie mein Heiland kennt;
Und da dein Herz vor mich in Liebe brennt,
So lege ich hinwieder
Das meine vor dich nieder.

Surpasseth all my power and strength.
Though I my error would not bury,
Yet I cannot my many failures number.
Therefore, I take my sinful grief and pain
And all my sorrow's burden,
Which would be past my pow'r to carry:
I yield them to thee, Jesus, with a sigh.

**Reckon not the sinful deed,
Which, O Lord, hath angered thee!**

4. Aria

That blood which through my guilt doth stream,
Doth make my heart feel light again
And sets me free.
Should hell's own host call me to battle,
Yet Jesus will stand firm beside me,
That I take heart and vict'ry gain.

5. Recitativo

The wounding, nailing, crown and grave,
The beating, which were there the Savior giv'n
For him are now the signs of triumph
And can endow me with new strength and power.
When'er an awful judgement seat
A curse upon the damned doth speak,
Thou changest it to blessing.
There is no grief nor any pain to stir me,
For them my Savior knows;
And as thy heart for me with love doth burn,
So I in turn would offer
Whate'er I own before thee.

10

Est au-dessus de mes forces.
Si je veux ne pas dissimuler les fautes,
Je ne peux pas compter le nombre de mes manquements.
C'est pourquoi je me sépare de la douleur et de la peine de
mes péchés
Et du fardeau de mes soucis
Qui deviendraient autrement insupportables,
Et je te les livre, Jésus, en soupirant.
**Ne me tiens pas compte de mes méfaits
Qui sont à l'origine de ta colère, Seigneur!**

4. Air

Le sang qui radie ma faute,
Me rend le cœur à nouveau léger
Et m'absout.
Si la légion infernale me défie au combat,
Jésus sera à mes côtés
Afin que je sois vaillant et vainqueur.

11

5. Récitatif

Les plaies, les clous, la couronne et le tombeau
Les coups qui furent donnés au Sauveur
Sont à présent le symbole de sa victoire
Et peuvent m'insuffler des forces nouvelles.
Lorsqu'un tribunal effrayant
Lancera la malédiction sur les damnés,
Tu la transformeras en bénédiction.
Nulle douleur ni peine ne pourront m'émouvoir
Car mon Sauveur les connaît ;
Et puisque ton cœur brûle d'amour pour moi,
Je dépose à tes pieds
Le mien en retour.

Cstá por encima de mis fuerzas.
Si no quisiera ocultar el daño,
No podría contar el número de mis faltas.
Por eso asumo el dolor y la pena de los pecados,
Y el peso de mis preocupaciones,
Y te las entrego, Jesús, entre suspiros,
Pues sino me serían insoportables.

**No tengas en cuenta la mala acción
Que ha provocado, Señor, tu cólera.**

4. Aria

La sangre que borra mi culpa,
Alivia nuevamente mi corazón
Y me absuelve.
Si la hueste del infierno me llama al combate,
Jesús está a mi lado,
Para que sea valiente y victorioso.

5. Recitativo

Las llagas, los clavos, la corona y la tumba,
Los golpes que allí dieron al Salvador,
Serán ahora trofeos de victoria para El
Y pueden darme renovadas fuerzas.
Cuando un tribunal espantoso
Pronuncie su maldición sobre los condenados,
Tú la convertirás en bendición.
Ningún sufrimiento ni pena podrá quebrantarme,
Puesto que mi Salvador los conoce;
Y como tu corazón arde de amor por mí,
Pongo nuevamente ante Ti,
El mío.

Dies mein Herz, mit Leid vermengt,
So dein teures Blut besprenget,
So am Kreuz vergossen ist,
Geb ich dir, Herr Jesu Christ.

6. Aria

Nun du wirst mein Gewissen stillen,
So wider mich um Rache schreit,
Ja, deine Treue wirds erfüllen,
Weil mir dein Wort die Hoffnung beut.
Wenn Christen an dich glauben,
Wird sie kein Feind in Ewigkeit
Aus deinen Händen rauben.

7. Choral

Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen,
Laß mich ja verzagen nicht;
Du, du kannst mich stärker machen,
Wenn mich Sünd und Tod anficht.
Deiner Güte will ich trauen,
Bis ich fröhlich werde schauen
Dich, Herr Jesu, nach dem Streite
In der süßen Ewigkeit.

BWV 79

1. Coro

*Gott der Herr ist Sonn und Schild. Der Herr gibt
Gnade und Ehre, er wird kein Gutes mangeln lassen
den Frommen.*

This is my heart, with grief acquainted,
Which thy precious blood hath quickened,
Shed upon the cross by thee,
I give thee, Lord Jesus Christ.

6. Aria

Now thou wilt this my conscience quiet
Which 'gainst my will for vengeance cries;
Yea, thine own faithfulness will fill it,
Because thy word bids me have hope.
When Christian folk shall trust thee,
No foe in all eternity
From thine embrace shall steal them.

7. Chorale

Lord. I trust thee, help my weakness,
Let me, yea, not know despair;
Thou, thou canst my strength make firmer
When by sin and death I'm vexed.
Thy great goodness I'll be trusting
'Til that day I see with gladness
Thee, Lord Jesus, battle done,
In that sweet eternity.

1. Chorus

*God the Lord is sun and shield. The Lord gives
blessing and honor, he will no worthy thing withhold
from the righteous.*

12

Voici mon cœur, confondu de douleur,
Aspergé de ton précieux sang
Que tu as versé sur la Croix,
Je te le donne, Seigneur Jésus-Christ.

6. Air

Tu vas apaiser à présent ma conscience
Qui crie vengeance contre moi,
Oui, ta fidélité va l'accomplir
Car ta parole me donne l'espérance.
Lorsque les chrétiens croient en toi,
Aucun ennemi ne viendra les arracher
De tes mains à jamais.

13

7. Choral

Seigneur, je crois en toi, aide-moi dans ma faiblesse,
Ne me laisse pas perdre courage;
Toi seul peux me rendre plus fort
Quand le péché et la mort m'attaquent.
Je mets ma confiance en ta bonté
Jusqu'à ce que je puisse, après le combat,
Te contempler dans la joie, Seigneur Jésus,
Dans les douceurs de l'éternité.

14

1. Chœur

*Dieu, le Seigneur, est soleil et bouclier. Le Seigneur fait grâce et
honneur, il ne refuse aucun bien à ceux qui marchent dans la
perfection.*

Este corazón mío, lleno de sufrimiento,
Regado por tu preciosa sangre
Derramada en la cruz,
Te entrego, Señor Jesucristo.

6. Aria

Tú apaciguarás ahora mi conciencia
Cuando ella grite venganza contra mí;
Sí, tu fidelidad cumplirá
Porque tu palabra me da esperanza.
Si los cristianos creen en Ti
Ningún enemigo, en la eternidad,
Podrá arrebatarlos de tus manos.

7. Coral

Señor, tengo fe, ayúdame en mi debilidad,
No dejes que me acobarde.
Tú puedes hacerme fuerte,
Cuando me tienten pecado y muerte.
Confío en tu bondad,
Hasta que te contemple, con alegría,
A Ti, Señor Jesús, después de la lucha,
En la dulce eternidad.

1. Coro

*Dios Nuestro Señor sol y escudo es. El Señor gracia y honor
concede, al piadoso no permitirá que ningún bien le falte.*

2. Aria

Gott ist unsre Sonn und Schild!
 Darum rühmet dessen Güte
 Unser dankbares Gemüte,
 Die er für sein Häuflein hegt.
 Denn er will uns ferner schützen,
 Ob die Feinde Pfeile schnitzen
 Und ein Lasterhund gleich billt.

3. Choral

Nun danket alle Gott
 Mit Herzen, Mund und Händen,
 Der große Dinge tut
 An uns und allen Enden,
 Der uns von Mutterleib
 Und Kindesbeinen an
 Unzählig viel zu gut
 Und noch itzund getan.

4. Recitativo

Gottlob, wir wissen
 Den rechten Weg zur Seligkeit;
 Denn, Jesu, du hast ihn uns durch dein Wort gewiesen,
 Drum bleibt dein Name jederzeit gepriesen.
 Weil aber viele noch
 Zu dieser Zeit
 An fremdem Joch
 Aus Blindheit ziehen müssen,
 Ach! so erbarme dich
 Auch ihrer gnädiglich,

2. Aria

God is our true sun and shield!
 We thus tell abroad his goodness
 With our spirits ever thankful,
 For he loves us as his own.
 And he shall still further guard us
 Though our foes their arrows sharpen,
 And the hound of hell should howl.

3. Choral

Now thank ye all our God
 With heart and tongue and labor,
 Who mighty things doth work
 For us in all endeavor,
 Who since our mothers womb
 And our first toddling steps
 Us countless benefit
 Until this day hath brought.

4. Recitativo

Thank God we know it,
 The proper path to blessedness,
 For Jesus, thou hast shown it to us through thy Gospel,
 Wherefore thy name in ev'ry age is honored.
 But since so many still
 Until this day
 An alien yoke
 For blindness' sake must carry,
 Ah, such compassion give
 E'en these, Lord, graciously,

15

2. Air

Dieu est notre soleil et notre bouclier!
 C'est pourquoi notre cœur reconnaissant
 Glorifie sa bonté
 Qu'il conserve pour la poignée de ses fidèles.
 Car il veut nous protéger encore
 Alors que les ennemis taillent leur flèches
 Ou que les calomniateurs médisent sur notre dos.

16

3. Choral

Maintenant rendez tous grâce à Dieu
 De tout votre cœur, par vos paroles et vos actes,
 À celui qui accomplit de grandes choses
 Sur nous et partout,
 Celui qui, au sein maternel déjà,
 Et depuis notre plus tendre enfance
 Nous a prodigué d'innombrables bienfaits
 Et le fait aujourd'hui encore.

17

4. Récitatif

Dieu soit loué, nous connaissons
 Le vrai chemin qui mène à la félicité;
 Car c'est toi, Jésus, qui nous l'as indiqué par ta parole,
 Que ton nom soit glorifié à tout heure.
 Mais puisque beaucoup encore
 À cette heure
 Aveuglés, doivent peiner
 Sous le joug d'autrui,
 Hélas, aie pitié aussi
 De ceux-ci par ta grâce

2. Aria

¡Dios nuestro sol y escudo es!
 Por eso, con nuestro agradecido sentimiento
 Alabamos la bondad
 Que a Su rebaño muestra.
 Pues protegernos quiere,
 Aunque el enemigo flechas haga
 Y cual blasfemo perro ladre.

3. Coral

Agradeced ahora todos a Dios,
 - Con corazón, boca y manos -
 Quien prodigios hace
 En nosotros y por doquier,
 Quien desde el vientre de nuestra madre
 Y desde la tierna infancia
 Incontables bienes nos ha hecho
 Y nos sigue haciendo.

4. Recitativo

Alabado sea Dios, pues conocemos
 El camino recto a la beatitud;
 Jesús, por Tu Palabra nos lo mostraste,
 Por eso sea por siempre alabado Tu nombre.
 Pues que aún muchos
 En este tiempo
 El ajeno yugo
 Por ceguera arrastran,
 Ay, apiádate
 Por Tu Gracia también de ellos,

Daß sie den rechten Weg erkennen
Und dich bloß ihren Mittler nennen.

5. Aria (Duetto)

Gott, ach Gott, verlaß die Deinen
Nimmermehr!
Laß dein Wort uns helle scheinen;
Obgleich sehr
Wider uns die Feinde toben,
So soll unser Mund dich loben.

6. Choral

**Erhalt uns in der Wahrheit,
Gib ewigliche Freiheit,
Zu preisen deinen Namen
Durch Jesum Christum. Amen.**

That they the proper path acknowledge
And call thee their one intercessor.

5. Aria (Duet)

God, O God, forsake thy people
Nevermore!
Let thy word o'er us shine brightly;
Even though
Sorely rage our foes against us,
Yet shall these our mouths extol thee.

6. Choral

**Preserve us in the true path,
Grant everlasting freedom
To raise thy name in glory
Through our Christ Jesus. Amen.**

18

Afin qu'ils reconnaissent le vrai chemin
Et ne nomme que toi seul leur médiateur.

5. Air (Duo)

Dieu, ah Dieu, n'abandonne les tiens
Plus jamais!
Montre-nous l'éclat de ta parole;
Les ennemis peuvent se déchaîner
Aussi furieusement que possible,
Notre bouche proclamera tes louanges.

6. Choral

**Garde-nous dans la vérité,
Donne-nous la liberté éternelle
Pour glorifier ton nom
Par Jésus-Christ. Amen.**

19

Para que también el camino recto reconozcan
Y a Ti solo su mediador llamen.

5. Aria (dueto)

¡Dios, oh Dios, no abandones a los Tuyos
Nunca más!
Haz que Tu Palabra ante nosotros reluzca
Aunque el enemigo
De nuevo nos ataque,
Que nuestra boca Te alabe.

6. Coral

**Manténnos en la Verdad,
Libertad eterna concédenos,
Para alabar Tu nombre
Por Jesucristo. Amén.**

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

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

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

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

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

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

Du sollt Gott, deinen Herren, lieben BWV 77

Entstehung: zum 22. August 1723

Bestimmung: 13. Sonntag nach Trinitatis

Text: Frei nach Johann Knauer (1720). Satz 1: Lukas 10, 27. Satz 6 ist textlos überliefert. Hier auf einen Vorschlag von Werner Neumann verwendet: Strophe 8 des Liedes „O Gottes Sohn, Herr Jesu Christ“ von David Denicke (1657).

Gesamtaufgaben: BG 18: 235 – NBA I/21: 3

Der Text dieser Kantate ist eine Bearbeitung. Den Dichter dieser Bearbeitung kennen wir nicht. Oft wird darüber spekuliert, inwieweit Bach Kantatentexte, die ihm – wie z.B. diejenigen der Christiane Mariane von Ziegler – nur bedingt zusagten, selbst einer Umarbeitung unterzogen hat. In Fällen, wo Original und Bearbeitung miteinander verglichen werden können, fällt jedenfalls stets auf, daß diese Veränderungen keinen zufälligen Charakter tragen und auch nicht der kompositorischen Bequemlichkeit dienen.

Bei der vorliegenden Kantate, so hat Martin Petzoldt beobachtet, besteht die Besonderheit der Bearbeitung „in der gegenüber ihrer Vorlage stärkeren Nähe, in der Betonung der Gleichzeitigkeit von Gottes- und Nächstenliebe sowie in der Herausarbeitung des Unvermögens des menschlichen Willens“ (Programmheft zur 1. Stuttgarter Bachwoche, Internationale Bachakademie Stuttgart, Februar 1999). Alle diese Veränderungen beziehen sich also auf die Theologie des Textes, seine Predigtrqualität sozusagen. Aber auch musikalisch ist diese Kantate ein Monument Bachscher Theologie. Insbesondere der Eingangschor gehört zu jener Kategorie von Kunstwerken, die sich kaum unmittelbar durch Hören, sondern nur durch Beobachtung und Wissen erschließen.

Gelesen wurde an diesem Tag das Gleichnis vom barmherzigen Samariter (Luk. 10, 25-37). Hier, im Disput zwischen Jesus

und einem Schriftgelehrten, steht auch der Satz, mit dem die Kantate beginnt: „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben ...“ Darauf folgt gleichrangig das Gebot der Nächstenliebe. Das Matthäus-Evangelium hängt an die gleiche Geschichte noch den Satz an „An diesen beiden Geboten hängt das ganze Gesetz samt den Propheten“. Mit diesem Gedanken im Bewußtsein greift Bach daher zum Gewichtigen, was das Gesangbuch hergibt: den Katechismus-Choral „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ von Martin Luther. Die Melodie dieses Liedes beginnt mit markanten, insistierenden, man kann fast sagen: das Gesetz in die Tafel einmeißelnden Tonrepetitionen. Diese Melodie nun rahmt, im Kanon geführt, den Eingangssatz ein: in der Trompetenstimme und im Baß, in höchster und tiefster Lage also. Beide Stimmen spielen unterschiedliche Zeitmaße, so daß die Trompete die Zeilen mehrfach wiederholen kann. Zum Schluß wiederholt sie die ganze Melodie und hebt damit insgesamt zehnmal an – je ein Einsatz für insgesamt zehn Gebote. In diesen gewaltigen Kanon hinein baut Bach den von den Streichern präludierten Chor. Sein erster Einsatz fällt mit dem Kanongebäude der Instrumente zusammen. Das polyphon durchgeführte Thema ähnelt dem Choral, indem es ihn umkehrt, zuerst von der Unterquint auf den Grundton steigt, um dann diesen mit Repetitionen zu festigen. Gerade an dieser Stelle ist nun vom Liebesgebot die Rede. Das Liebesgebot ist im Gesetz enthalten. So entsteht im ganzen Satz ein Eindruck von Majestät, großer Dichte und Intensität, den Bach, bei diesem für ihn offenbar wichtigen Thema, beabsichtigt hat.

Auch das folgende Rezitativ beinhaltet eine theologische Aussage, und zwar in der Folge der Töne des Continuo. Sie steigen zuerst fast eine Oktave auf und anschließend wieder herunter – der Text spricht von Gott, den man sich zu seiner Lust zu erwähnen habe, um dann auf den Menschen zu sprechen zu kommen, seine Abhängigkeit von Gottes Huld und Güte.

Die anschließende innige Sopranarie wird von zwei in Terzen geführten Oboenstimmen sekundiert. Das folgende Rezitativ gewinnt durch die Streicherbegleitung visionären Charakter; Worte wie „betrübe“, „bei ihm vorübergeh“, „hasse“ oder „Freudenleben“ hebt Bach durch Stimmführung und Harmonien hervor, und die Gewährung von Gnade findet eine ariose Ausgestaltung.

Trompete und Altstimme gehen in der letzten Arie dieser Kantate eine durchaus ungewöhnliche Verbindung ein, bevor ein ohne Text überlieferter Choralatz diese großartige Kantate beschließt. Martin Petzoldt hat mittlerweile vorgeschlagen, „nach Stichwortanschluß, biblisch-theologischem Prinzip, De-tempore-Gebrauch und musikalischem Prinzip“ die elfte Strophe des Liedes „Herr, dein Recht und dein Gebot“, eine zwölfstrophige Dekalog-Paraphrase eines unbekannten Dichters zu verwenden. Die vorliegende Einspielung folgt der seinerzeit aktuellen Empfehlung Werner Neumanns. Auch ohne Text fällt gleich zu Beginn die eigentümliche Harmonisierung auf, der ein Aufstieg der Baßstimme zum Ende des Choralen an Ungewöhnlichkeit entspricht.

*

Jesu, der du meine Seele BWV 78

Entstehung: zum 10. September 1724

Bestimmung: 14. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Johann Rist (1641). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 12 (Sätze 1 und 7); umgedichtet (Verfasser unbekannt), jedoch mit wörtlichen Zitaten aus den Strophen 3 bis 5 und 10 (Sätze 2-6).

Gesamtaufgaben: BG 18: 257 – NBA I/21: 117

Am 14. Sonntag nach Trinitatis wurde in den Leipziger Kirchen das Evangelium von der Heilung der zehn Aussätzigen (Luk. 17, 11 ff.) gelesen. Die Choralkantate, die Bach in seinem zweiten Amtsjahr zur Umrahmung der Predigt dieses Tages schrieb, nimmt sonderbarerweise auf diesen Text nur am Rande Bezug. Vielmehr steht im Mittelpunkt ihrer Betrachtung Jesu Passion. Diese verkehrt Fluch in Segen, stillt das Gewissen und läßt den Christen wieder zuversichtlich in die Zukunft schauen. War es die Vorgabe des Choraltextes (und seine recht strenge Befolgung durch den Dichter), die diesen eigenständigen Gedankengang nahelegte? Schrieb Bach seine Musik in Abstimmung mit dem Prediger? Oder hatte er die Freiheit, persönliche Aspekte in so gewichtiger Weise zu betonen?

Bekannt geworden aus dieser Kantate ist das fröhlich eilende Duett Nr. 2. Freilich stellt es nur den zweiten Teil eines ungewöhnlichen Satzpaars dar. Völlig konträr zu diesem heiteren Stück – dessen „schwache Füße“ im Continuo ebenfalls zum Ausdruck kommen – steht der Eingangssatz. Ihn schreibt Bach in Form einer 27-teiligen Passacaglia über ein Motiv, das in chromatischen Tonschritten jeweils eine Quarte absteigt, um dann auf der Tonika wieder zu beginnen. Wie in der Orgelpassacaglia BWV 582 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 92) geschieht dies nicht nur deutlich vernehmbar im Baß, sondern auch verteilt auf andere Stimmen, bisweilen nur im

harmonischen Gefüge erkennbar. Dieses Motiv hatte Bach bereits in der Weimarer Osterkantate „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 4) benutzt, dann in der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (BWV 12). Von hier übernahm er es in das „Crucifixus“ der h-Moll-Messe. In der vorliegenden Kantate wird zudem über diese Harmonien bzw. Linienführung jede Choralzeile von den anderen Stimmen individuell vorimitiert und textbezogen unterlegt, wenn der Sopran sie schließlich vorträgt.

Das Rezitativ Nr. 3 betont in großen, harmonisch verminderten Intervallen die Sünden, die Sterblichkeit, das Böse, von dem der Text spricht. Obwohl der Text Verse aus dem Choral zitiert, verzichtet Bach darauf, melodische Elemente zu übernehmen. Allein die letzte Zeile wird *arioso* ausgestaltet, gleichsam verinnerlichend, die *Missetat* eingestehend, von der hier die Rede ist. Alfred Dürr, der diese Kantate mit besonderer Bewunderung beschrieben hat, lädt ein, in den Flötenpassagen das „Durchstreichen der Schuld (Tonleiter) sowie das erleichterte Hüpfen des Herzens (Staccatofiguren) herauszuhören“. „So stehet Jesu mir zur Seiten“ wird durch lange Haltetöne ausgedrückt, „beherzt und sieghaft“ durch den Rhythmus attackierende Synkopen.

Ein besonders ausdrucksvolles *Accompagnato*-Rezitativ schließt sich an. Für „Kron und Grab“ hat der Sänger ein Intervall von fast eineinhalb Oktaven zu überwinden. Häufige Tempo- und Charakterwechsel unterstreichen die Bedeutung, die Bach diesem Stück in der Dramaturgie der Kantate beigemessen hat. Wieder wird am Schluß des Rezitativs der Choraltext zitiert; diesmal greift Bachs Musik auch auf die Musik des Chorals zurück, um sie jedoch bis zur Unkenntlichkeit auszuzyrieren. Die folgende, letzte Arie gleicht einem Doppelkonzert für Oboe, Baß, Streicher und basso continuo. Das schwingvolle Stück basiert auf einem kadenzartigen Motiv. So entsteht schon nach wenigen Tönen der Eindruck, das Stück sei abgeschlossen und

zu Ende – vielleicht ein Ausdruck für die Erfüllung, von der der Text gewißhaft spricht.

*

Gott der Herr ist Sonn und Schild BWV 79

Entstehung: zum 31. Oktober 1725

Bestimmung: Reformationsfest

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 84, 12. Satz 3: Strophe 1 des Liedes „Nun danket alle Gott“ von Martin Rinckart (1636). Satz 6: Schlußstrophe des Liedes „Nun laßt uns Gott, dem Herren“ von Ludwig Heimbald (1575).

Gesamtausgaben: BG 18: 289 – NBA I/31: 3

Der Überlieferung nach schlug Martin Luther im Jahre 1517 am 31. Oktober, dem Vortag des Allerheiligenfestes, seine 95 Thesen zu Ablaß und Buße an die Tür der Schloßkirche zu Wittenberg. Bald danach schon wurde mit diesem Datum der Beginn der Reformation in Verbindung gebracht, auch wenn die historische Wissenschaft stets zwischen Anlaß und Ursache zu unterscheiden weiß. Speziell der Prozeß der Kirchenspaltung hatte nicht nur weitreichende Folgen, sondern auch vielschichtige Ursachen. Im Jahre 1667 schließlich wurde auf Anordnung des sächsischen Kurfürsten Georg II. der 31. Oktober zum Reformationstag erklärt – einer der höchsten Feiertage der evangelischen Christenheit.

Daß an diesem Tag im Leipziger Gottesdienst eine besonders festliche Kantate musiziert wurde, liegt auf der Hand. Festlichkeit drückt sich zuerst aus in der Besetzung. Zwei Hörner und Pauken, dazu Oboen und Streicher wirken in der vorliegenden Kantate mit; bei einer späteren Aufführung (vermutlich 1730) hat Bach noch zwei *colla parte* mitspielen-

de Flöten dazugesetzt. Eine dieser Flöten ersetzte außerdem die Oboe in der Arie Nr. 2; in dieser Form ist das Stück hier eingespield.

Bach beginnt mit einem in Terzen geführten Motiv der Hörner, das über einem Klopfrhythmus der Pauken erklingt. Diese Tonrepetitionen nehmen anschließend die Streicher und Bläser zum Ausgangspunkt für ein schwungvolles Fugenthema. Der Chor trägt in knappen, polyphonen Abschnitten und hoher Lage den ersten Textabschnitt vor; für den Text „Er wird kein Gutes mangeln lassen“ übernimmt er das instrumentale Fugenthema. Ein Rückgriff auf den Eingang beendet diesen kunstvoll-repräsentativ gestalteten Chorsatz.

Das Hornthema kehrt rahmenartig im selbstbewußt-feierlichen Choral Nr. 3 wieder. Ob an dieser Stelle die Kantate geteilt worden ist, um die Predigt einzuschieben? Den Text des Eingangschors nimmt dagegen die Arie Nr. 2 auf, um in konzertanter Freude zu erklären, welchen Nutzen Gottes Schutz für den Menschen hat.

Der zweite Kantatenteil beginnt mit einem Rezitativ. In ihm begegnet dem Hörer fast standardmäßig die Kunst Bachs, Texte auszudeuten: die Aufwärtsführung der Stimme auf die Worte „durch dein Wort gewiesen“, die harmonische Eintrübung beim „fremden Joch“, die Kreuzfigur bei der Erkenntnis des rechten Weges. Unmittelbar, ohne instrumentale Einleitung hebt das folgende Duett an. Die scheinbare Aneinanderkettung der Singstimmen wirkt, als habe Bach das „Nimmermehr Verlassen“ beschreiben wollen. Die Sicherheit allumfassender Ganzheit verspricht zugleich das oktavumspannende, insistierende Motiv, das die Gesamtheit der Violinen unisono mitspielt. Der Schlußchoral wird durch die obligate Führung der Hörner zur Sechsstimmigkeit erweitert und verhilft dem Stück so zu einem, dem Anlaß entsprechenden, festlichen Finale.

Drei Sätze aus dieser Kantate hat Bach später in anderen Werken wiederverwendet: Sätze 1 und 5 im „Gloria“ der Messe G-Dur BWV 236 (Edition BACHAKADEMIE Vol. 72), Satz 2 in der Messe A-Dur BWV 234 (Vol. 71), Satz 5.



Helmuth Rilling

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 Instrumentalsolisten. 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.

Thou shalt thy God and master cherish BWV 77

Composed for: August 22 1723

Performed on: Thirteenth Sunday after Trinity

Text: free paraphrase following Johann Knauer (1720). First movement: Luke 10, 27. Movement 6 has survived without the text. Following a recommendation by Werner Neumann, verse 8 of the hymn *O Gottes Sohn, Herr Jesu Christ* by David Denicke (1657) is used here.

Complete editions: Bach Edition 18: 235 – New Bach Edition I/21: 3

The text to this cantata is a paraphrase. Its author remains unknown. There has been frequent speculation regarding the extent to which Bach himself reworked cantata texts – such as those by Christiane Mariane von Ziegler – which had but moderate appeal for him. In those cases in which it is possible to compare the original and the paraphrase, at any rate, it is always apparent that the changes are not of a random nature, nor do they aim merely at facilitating composition.

In this cantata, as Martin Petzoldt observes, the peculiarity of the paraphrase is found “in its stronger emphasis on the idea of propinquity in comparison with the original, in its emphasis on the simultaneity of charity and the love of God, and in the way it clearly brings out the feebleness of the human will” (program to the First Bach Week in Stuttgart, Internationale Bachakademie Stuttgart, February 1999). All these changes thus refer to the theology of the text, to its sermon-like quality, in a manner of speaking. However, the musical aspects of this cantata are also a monument to Bach’s theology. The opening chorus in particular belongs to that category of artwork which can hardly be comprehended through mere listening, but requires observation and knowledge if it is to be properly appreciated.

The reading for this day was the parable of the Good Samaritan (Luke 10, 25-37). In the course of the dispute between Jesus and one of the scribes we find the sentence which also begins the cantata: “Thou shalt love the Lord, thy God ...”. Thereupon follows the equally important exhortation to love one’s neighbor. At the end of the story, the Gospel according to St. Matthew adds this sentence: “On these two commandments hang all the law and the prophets”. With this thought in mind, Bach thus takes up the weightiest matter presented in the entire hymnal: the catechistic chorale, *Dies sind die heiligen zehn Gebot* by Martin Luther. The melody of this hymn begins with strikingly insistent, repeated notes that fairly seem to be incising the Law into the stone tablets. Now this melody provides the introductory movement with a framework which is in the style of a canon in the trumpet and in the bass parts, that is, in the highest and lowest ranges. Each voice plays in a different tempo, enabling the trumpet to repeat the lines several times over. At the end, it repeats the entire melody a total of ten times – once for each commandment. Into this powerful canon Bach weaves the chorus, ushered in by a prelude in the strings. It first appears together with the instruments which bear structure of the canon. The polyphonic theme recalls the chorale by turning it around, rising at first from the lower fifth to the tonic and then fortifying this note with repetitions. This is precisely the point where the commandment concerning love is mentioned. This commandment is contained in the law. In this way, the entire movement seems to become infused with majesty, extreme density and intensity, an impression which Bach obviously intended for this, to his mind so important, topic.

The following recitative also embodies a theological statement found in the sequence of notes in the continuo. They first rise nearly an entire octave and then fall again – the text here speaks of God and how one should choose the Lord to his delight, before turning its attention to humankind and how

we are dependent on God’s grace and kindness. The ensuing, extremely heartfelt soprano aria is seconded by two oboes playing in thirds. The recitative which follows gains a visionary character from the string accompaniment; Bach uses melody and harmony to emphasize words such as *betrübe* (sadden), *bei ihm vorübergeh* (pass him by), *hasse* (hating) or *Freudenleben* (joyous life), while the granting of grace acquires an arioso character. In the final aria of this cantata, the trumpet and the alto voice enter into an unusual alliance before a choral movement, whose text has been lost, concludes this magnificent cantata. Martin Petzoldt once suggested using the eleventh verse of the hymn *Herr, dein Recht und dein Gebot* (Lord, Thy Law and Thy Commandment), a twelve-verse paraphrase of the Decalogue by an unknown poet, “owing to its connection to the key word, its biblical-theological principles, its *de tempore* utility and musical principle”. This recording follows Werner Neumann’s more modern recommendation. Even without the text, the extraordinary use of harmony is apparent from the very beginning, and is matched by an extraordinary rise in the bass voice at the end of the chorale.

*

Jesu, thou who this my spirit BWV 78

Composed for: September 10, 1724

Performed on: Fourteenth Sunday after Trinity

Text: taken from the hymn with the same opening by Johann Rist (1641). Retained word for word: verses 1 and 12 (movements 1 and 7); reworded (author un-known), but with 1 literal quotations from verses 3 to 5 and 10 (movements 2-6) *Complete editions:* Bach Edition 18: 257 – New Bach Edition I/21: 117

On the fourteenth Sunday after Trinity, the Gospel reading in Leipzig’s churches cited the healing of the ten lepers (Luke 17, 11ff.). Bach wrote this chorale cantata during his second year as cantor in Leipzig to enframe the sermon for the day. Oddly enough, it makes only marginal reference to this text. Instead, a reflection on Jesus’ suffering is the central theme. This can change a curse into a blessing, soothe a guilty conscience and allow Christians to face the future once again with confidence. Was it the text of the chorale (and the fact that the author followed it so closely) which suggested this independent train of thought? Did Bach write this music after consulting with the preacher? Or was he free to endow personal aspects with such an air of importance?

The second movement in this cantata is a light-hearted, hastening duet which has attained a certain degree of popularity, although it is only the second in a pair of unusual movements. This blithe piece – whose “weak feet” also find expression in the harpsichord part – stands in stark contrast to the introductory movement. Bach wrote the latter in the form of a 27-part passacaglia on a motif which descends chromatically through the interval of a fourth in order to begin again on the tonic. As in the organ passacaglia BWV 582, this is not only clearly audible in the bass, but is also assigned to various other voices, occasionally being

recognizable only in the harmonic structure. This motif had already been used in the Easter cantata Bach wrote in Weimar *Christ lag in Todesbanden* BWV 4. He then used this in the “Crucifixus” section of his Mass in B Minor. In this cantata moreover, each line of the chorale is individually anticipated and related to the meaning of the text by the other voices when finally sung by the soprano above these harmonies or melodic lines.

The recitative no. 3 emphasizes the sinfulness, mortality and evil referred to in the text by means of large, harmonically diminished intervals. Although the text quotes verses from the chorale, Bach does not take over any of its melodic elements. The last line alone is set in an arioso style, as if inwardly confessing the wrongdoing mentioned here. Alfred Dürr, who especially admired this cantata, invites us to “hear guilt sweeping through (scales) and the heart dancing with relief (staccato figures)” in the flute passages. *So stehet Jesu mir zur Seiten* is expressed in long, drawn-out notes, and *beherzt und sieghaft* by syncopated notes which attack the rhythm. An especially expressive, accompanied recitative follows. At the words *Kron und Grab*, the singer has to master an interval of nearly one and a half octaves. Frequent changes in tempo and character underscore the significance which Bach apportions to this piece in the dramatic *ductus* of the cantata. At the end of the recitative, the chorale text is quoted again; this time, Bach also draws on the music of the chorale, although it is so embellished as to be almost unrecognizable. The following final aria resembles a double concerto for oboe, bass, strings and basso continuo. This energetic piece is based on a cadence-like motif, creating the impression that the piece ends after but a few notes – perhaps an expression of the fulfillment of which the text speaks with such conviction.

*

God the Lord is sun and shield BWV 79

Composed for: October 31, 1725

Performed on: Reformation Day

Text: author unknown. Movement 1: Psalm 84, 12. Movement 3: verse 1 of the hymn *Nun danket alle Gott* by Martin Rinckart (1636). Movement 6: final verse of the hymn *Nun laßt uns Gott, dem Herren* by Ludwig Heimbald (1575)

Complete editions: Bach Edition 18: 289 – New Bach Edition I/31: 3

Legend has it that Martin Luther posted his 95 theses regarding indulgences and penitence on the portal of the Castle Church in Wittenberg on October 31, the day before All Saints’ Day, in 1517. This date was very quickly linked to the start of the Reformation, even if historical scholarship is always careful to clearly distinguish between cause and occasion. The schism between the churches, in particular, had not only far-reaching consequences, but a plethora of causes as well. In the year 1667, finally, the Saxon Elector Georg the Second declared October 31 to be Reformation Day – one of the highest holidays in all of Protestantism.

Hence it is obvious that this day called for an especially festive cantata to be performed at church services in Leipzig. This festive character is first expressed in the instrumentation. Two horns and timpani, oboes and strings are required for this cantata; for a later performance (presumably 1730) Bach added two flutes playing *colla parte*. Moreover, one of these flutes replaced the oboe in the aria no. 2; this is the form followed in this recording.

Bach begins with a horn motif in thirds sounding above a pounding rhythm in the timpani. These repeated notes are then taken up by the strings and winds as the starting point of a driving fugue subject. The chorus presents the first

portion of the text in short, polyphonic sections and in the high range; when the text arrives at *Er wird kein Gutes mangeln lassen*, Bach employs the instrumental subject from the fugue. The end of this intricate, impressive chorale movement refers back to its beginning.

The theme in the horns reappears to provide a framework for the chorale no. 3. Did this perhaps mark a gap left in the cantata for the sermon? The aria no. 2, by contrast, takes up the text of the introductory chorus in order to exclaim in joyful concert the benefits conferred on humankind by God’s protective shield.

The second section of the cantata begins with a recitative. In this movement we can readily appreciate Bach’s almost emblematic skill in interpreting a text: the upward movement of the voices at the words *durch dein Wort gewiesen*, the darker harmonies at *fremdem Joch* ([under an] alien yoke), and the figuration of a cross when the true path is perceived. The following duet takes its start immediately afterward, without any instrumental introduction. By thus appearing to link up the vocal parts, Bach seems to have intended to illustrate the text *Gott, verlaßt die deinen nimmermehr*. At the same time, the insistent motif spanning an entire octave and played unisono by all of the violins seems to promise the security of all-encompassing wholeness. Obbligato horns are added to the final chorale to create six-part harmony, thus helping the piece reach a festive finale worthy of the day being celebrated.

Bach later re-used three movements from this cantata for other compositions: movements 1 and 5 for the Gloria of the Mass in G Major, BWV 236 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 72), movement 2 for movement 5 of the Mass in A Major BWV 234 (vol. 71).

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.

Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu BWV 77

Création: le 22 août 1723

Destination: pour le treizième dimanche après la Trinité

Texte: d'après Johann Knauer (1720). Mouvement 1: Luc 10, 27. Mouvement 6 est retransmis sans texte. Employé ici sur une proposition de Werner Neumann: Strophe 8 du lied «O Gottes Sohn, Herr Jesu Christo» (Ô Fils de Dieu, Seigneur Jésus-Christ) de David Denicke (1657).

Éditions complètes: BG 18: 235 – NBA I/21: 3

Le texte de cette cantate est un arrangement. Nous ne connaissons pas le poète de cet arrangement. On se perd souvent en conjectures à savoir dans quelle mesure Bach remania lui-même les textes de cantates qui ne lui plaisaient pas tellement – comme ceux de Christiane Mariane von Ziegler. Dans les cas où on est en mesure de comparer l'original et l'arrangement, on remarque en tout cas à chaque fois que ces modifications ne sont pas dues au hasard et ne sont pas non plus destinées à faciliter la composition.

Dans le cas de la cantate présente, à en croire les observations de Martin Petzoldt, la particularité de l'arrangement se trouve «dans sa mise en relief bien plus marquée que son modèle, de la simultanéité de l'amour de Dieu et du prochain ainsi que dans l'accent mis sur l'impuissance de la volonté humaine» (Programme de la 1^{re} semaine Bach à Stuttgart, Internationale Bachakademie Stuttgart, février 1999). Donc toutes ces modifications se rapportent à la théologie du texte, à la qualité de la prédication en quelque sorte. Mais cette cantate est aussi au niveau de la musique un monument, témoin de la théologie de Bach. Le chœur d'introduction tout particulièrement fait partie de ce genre d'œuvres d'art que l'on ne peut guère reconstituer directement à l'écoute mais uniquement par le moyen de l'observation et de la connaissance.

Ce jour-là, on lisait la parabole du bon Samaritain (Luc 10, 25-37). C'est ici, au cours de la discussion entre Jésus et un docteur de la loi que se trouve la phrase par laquelle la cantate débute: «Du sollt Gott, deinen Herren, lieben...» (Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu ...). Cette phrase est suivie du commandement de l'amour du prochain de même importance. L'Évangile selon Matthieu ajoute à la même histoire la phrase «la Loi tout entière et les prophètes dépendent de ces deux commandements». Ayant ces pensées en tête, Bach saisit ce qu'il y a de plus importants comme livre de cantiques: le choral de catéchisme «Dies sind die heiligen zehn Gebote» (Voici les dix saints commandements) de Martin Luther. La mélodie de ce lied commence par répétitions de tons marquées, insistants, on peut même dire, gravant la Loi sur les Tables des lois. Cette mélodie donc encadre le mouvement d'introduction, mené en canon: dans la voix de la trompette et dans la basse, dans les registres les plus hauts et les plus bas donc. Les deux voix ont un mouvement rythmé différemment, la trompette répétant plusieurs fois les versets. À la fin, elle répète toute la mélodie et s'élève ainsi dix fois au total – ce qui correspond à une intervention pour chaque commandement. Bach insère au sein de cet énorme canon le chœur préludé par les cordes. Sa première intervention tombe en même temps que l'ensemble canon des instruments. Le thème exécuté en polyphonie ressemble au choral dans lequel il l'inverse, tout d'abord en augmentant de la quinte inférieure au son fondamental pour se consolider dans ce son en répétitions. C'est justement à cet endroit qu'il est question du commandement sur l'amour. Le commandement sur l'amour du prochain est contenu dans la Loi. C'est ainsi que se crée une impression de majesté, de grande densité et intensité, impression que Bach avait prévu pour ce thème qui lui semblait important.

Le récitatif suivant contient également un message théologique, à savoir dans la suite des sons du continuo. Ils augmentent presque d'une octave d'abord et redescendent

ensuite – le texte parle de Dieu que l'on a choisi pour son bonheur, continue sur l'homme et sa dépendance vis à vis de la grâce et de la bonté de Dieu. L'air ardent de soprano qui suit, est secondé de deux voix de hautbois jouées en tierces. Le récitatif suivant prend un caractère visionnaire grâce à l'accompagnement des cordes; Bach accentue les mots «betrübe» (afflige), «bei ihm vorübergeh» (passe devant lui), «hasse» (hais) ou «Freudenleben» (félicité) par les voix et les harmonies, et un arrangement arioso illustre l'octroi de la grâce. La trompette et l'alto s'engagent dans un rapport tout à fait inhabituel dans le dernier air de cette cantate avant qu'un mouvement de choral retransmis sans texte ne clôture cette merveilleuse cantate. Martin Petzoldt a, en attendant, proposé d'utiliser, «en rapport avec la réplique, avec le principe biblique et théologique, avec l'emploi de tempore et le principe musical», la onzième strophe du lied «Herr, dein Recht und dein Gebot» (Seigneur, ton droit et ton commandement), une paraphrase en douze strophe du Décalogue écrite par un poète inconnu. L'enregistrement présent reprend la forme que Werner Neumann avait conseillé à l'époque. Même sans en avoir le texte, on remarque dès le début l'harmonie particulière qui correspond dans sa bizarrerie à une montée de la voix de basse à la fin du choral.

*

Jésus, toi qui as par ton martyre BWV 78

Création: le 10 septembre 1724

Destination: pour le 14^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: d'après le lied qui a le même début de Johann Rist (1641). Conservées mot pour mot: Strophes 1 et 12 (Mouvements 1 et 7); remaniées (auteur inconnu), mais avec des citations mot à mot des strophes 3 à 5 et 10 (Mouvements 2-6).

Éditions complètes: BG 18: 257 – NBA I/21: 117

Le 14^{ème} dimanche après la Trinité, on lisait, dans les églises de Leipzig, l'Évangile des dix lépreux (Luc 17, 11 et suivantes). La cantate-choral que Bach écrivit lors de sa deuxième année de fonction pour encadrer le sermon, n'avait qu'un rapport marginal avec ce texte, ce qui est une chose bien étrange. C'était bien plus la Passion de Jésus qui était au centre de sa contemplation. Cette Passion transforme la malédiction en bénédiction, apaise la conscience et redonne au chrétien une nouvelle confiance dans l'avenir. Était-ce la directive que le texte du choral donnait (et le respect extrême du texte par le poète) qui suggéra ce raisonnement autonome? Est-ce que Bach écrivit sa musique en accord avec le prédicateur? Ou était-il libre de mettre en musique des aspects individuels d'une manière si prononcée?

Le duo n° 2, rapide et joyeux, de cette cantate est devenu célèbre. Certes il ne représente que la deuxième partie d'un couple de mouvements inhabituel. Le mouvement d'introduction est à l'opposé de ce morceau enjoué – dont les «pas faibles» s'expriment également en continu. Bach l'écrit sous forme d'une passacaille en 27 parties sur un motif qui descend d'une quarte à chaque fois en sections de sons chromatiques pour recommencer alors sur la tonique. Comme dans la Passacaille pour orgue BWV 582, ceci se fait non seulement nettement dans la basse mais aussi par une répartition sur les

autres voix, ce que l'on ne peut reconnaître par moments que dans la structure harmonique. Il avait utilisé ce motif une fois déjà dans la cantate de Pâques de Weimar «Christ lag in Todesbanden» (Christ gisait dans les bras de la mort) (BWV 4), puis dans la cantate «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» (Pleurs et lamentations, tourments et découragement) (BWV 12). À partir de là, il le reprit dans le «Crucifixus» de la Messe en si mineur. Dans la cantate présente, par l'intermédiaire de ces harmonies et/ou tracés, chaque vers de choral est en plus préimé par chacune des autres voix et sous-tendu en rapport avec le texte quand finalement le soprano se met à l'interpréter.

Le récitatif n° 3 met l'accent sur les péchés, le sort des hommes mortels, le mal dont il est question dans le texte en de grands intervalles harmoniques diminués. Bien que le texte cite des versets du choral, Bach renonce à reprendre des éléments mélodiques. Le dernier vers sera le seul arrangé en arioso, intériorisant et avouant en quelque sorte les méfaits dont il est question dans le texte. Alfred Dürr qui a décrit cette cantate avec une admiration particulière, invite à «entendre, dans les passages joués par la flûte, la radiation de la faute (gamme) ainsi que les sauts du cœur allégué (figuration en staccato)». Le vers «So stehet Jesu mir zur Seiten» (Jésus sera à mes côtés) est exprimé par de longs tons tenus, «behrzt und sieghaft» (vaillant et vainqueur) par le rythme de syncopes attaquantes. Un récitatif en accompagnato particulièrement expressif vient s'associer au mouvement précédent. Pour chanter «Kron und Grab» (la couronne et le tombeau), le chanteur doit surmonter un intervalle de presque une octave et demie. L'alternance fréquente entre le rythme et le caractère souligne l'importance que Bach avait attribué à ce morceau dans la dramaturgie de la cantate. Le texte du choral est à nouveau cité à la fin du récitatif ; cette fois-ci, la musique de Bach a recours à la musique du choral pour les orner au point de les rendre méconnaissables. Le dernier air qui suit, ressemble à un double concert pour hautbois, basse, cordes et basse continue. Le

morceau entraînant est basé sur un motif cadencé. Ainsi après quelques notes, on a déjà l'impression que le morceau est arrivé à sa conclusion et à sa fin – peut-être une expression de l'accomplissement dont le texte parle avec certitude.

*

Dieu, le Seigneur, est soleil et bouclier BWV 79

Création: le 31 octobre 1725

Destination: la Fête de la Réformation

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 84, 12. Mouvement 3: Strophe 1 du lied «Nun danket alle Gott» (Maintenant rendons tous grâce à Dieu) de Martin Rinkart (1636). Mouvement 6: dernière strophe du lied «Nun laßt uns Gott, dem Herren» (Maintenant laisse-nous, Dieu, le Seigneur) de Ludwig Heimbald (1575).

Éditions complètes: BG 18: 289 – NBA I/31: 3

Selon la tradition, Martin Luther afficha en 1517, le 31 octobre, la veille de la Toussaint, ses 95 thèses au sujet des indulgences et de la pénitence aux portes de l'église de château de Wittenberg. Peu de temps après, le début de la Réformation fut associée à cette date, même si les sciences historiques se plaisent à faire la différence entre les raisons et les origines. Le processus de la scission de l'église en particulier avait non seulement des conséquences d'une grande portée mais aussi des origines complexes. En 1667, le Prince électeur de Saxe, Georges II, prescrivit enfin le 31 octobre comme Jour de la Réformation qui est devenu l'un des jours de fête les plus importants de la chrétienté protestante.

Il est évident que l'on jouait à ce jour précis, au cours des services religieux de Leipzig, une cantate particulièrement solennelle. La solennité s'exprime d'abord par l'effectif. Deux cors et timbales en plus des hautbois et des cordes jouèrent dans

cette cantate; lors d'une exécution ultérieure (probablement en 1730), Bach y ajouta deux flûtes jouant en colla parte. L'une des flûtes remplaça, en outre, le hautbois dans l'air n° 2, c'est sous cette forme que le morceau a été enregistré ici.

Bach commence par un motif en tierces joué par les cors, motif qui sonne au-dessus du rythme palpitant des timbales. Les cordes et les instruments à vent reprennent ces répétitions de tons comme point de départ pour un sujet de fugue plein d'entrain. Le chœur interprète le premier segment de texte en phases brèves, polyphoniques et dans des registres élevés; pour illustrer le texte «Er wird kein Gutes mangeln lassen» (Il ne refuse aucun bien à ceux qui marchent dans la perfection), il reprend le sujet de la fugue instrumentale. Ce beau mouvement de chœur représentatif se termine sur une reprise du début.

Le sujet du cor revient dans le choral n° 3 solennel et présentant une grande assurance et y forme le cadre. La cantate a-t-elle été interrompue ici pour y insérer le sermon? L'air n° 2 reprend par contre le texte du chœur d'introduction pour expliquer dans une joie concertante les avantages qu'apporte la protection de Dieu aux humains.

La deuxième partie de la cantate commence par un récitatif. L'auditeur est confronté là, presque normalement, à l'art magistral que Bach possédait pour illustrer les textes: la conduite vers le haut des voix sur les mots «durch dein Wort gewiesen» (l'as indiqué par ta parole), l'assombrissement harmonique sur «fremden Joch» (joug d'autrui), les dièses lors de la reconnaissance du vrai chemin. Le duo suivant s'élève immédiatement après, sans introduction instrumentale. On a l'impression que Bach avait voulu décrire le «Nimmermehr Verlassen» (Ne plus jamais abandonne) en enchaînant apparemment les voix vocales les unes avec les autres. Le motif, joué par tous les violons à l'unisson et englobant avec insistance une octave, promet en même temps la sécurité qu'offre un ensemble

universel. Le choral final s'élargit grâce à la conduite obligée des cors en six voix et fournit ainsi au morceau l'occasion de présenter un final solennel conformément aux circonstances.

Bach a réutilisé plus tard, dans d'autres œuvres, trois mouvements de cette cantate: les mouvements 1 et 5 dans le «Gloria» de la Messe en sol majeur, BWV 236 (EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 72), le mouvement 2 dans la Messe en la majeur BWV 234 (Vol. 71), le mouvement 5.

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 perdue 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, subissent 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.

Debes amar a Dios, Tu Señor BWV 77

Génesis: para el 22 de agosto de 1723

Destino: 13° domingo después del Domingo de la Trinidad

Texto: Libre según Johann Knauer (1720). Movimiento 1°: San Lucas 10, 27. El movimiento 6° ha llegado sin texto a la posteridad. Por sugerencia de Wener Neumann cabe utilizar aquí la estrofa 8 del cántico “Oh, Hijo de Dios, Señor Jesucristo” de David Denicke (1657).

Ediciones generales: BG 18: 235 – NBA I/21: 3

El texto de esta cantata es una adaptación de autor desconocido. A menudo se elucubra en qué medida readaptaba el propio Bach los textos de las cantatas que no eran necesariamente de su agrado, como los de Christiane Mariane von Ziegler. En los casos que permiten cotejar el original con el arreglo se advierte que esas alteraciones no están hechas al azar ni destinadas tampoco a facilitar la composición.

Lo peculiar del arreglo de la cantata aquí grabada reside “en una cercanía más intensa en comparación con el original, en el énfasis que recae sobre la identidad entre amor a Dios y amor al prójimo y en la manera de articular la impotencia de la voluntad humana” (Martin Petzold – Programa impreso para la 1ª Semana de Bach en Stuttgart, Academia internacional Bach, Stuttgart, febrero de 1999). Todas estas modificaciones están referidas por tanto a la teología del texto, es decir, a su aptitud para la prédica. Ahora bien: musicalmente hablando, esta cantata es otro monumento a la teología bachiana. Ante todo la entrada coral cabe en la categoría de obras artísticas que casi nunca revelan todo su valor intrínseco con sólo escucharlas, sino a fuerza de observación y conocimiento de la materia.

Ese día se dio lectura a la Parábola del Buen Samaritano (San Lucas 10, 25-37). Durante la disputa con un intérprete de la

ley fue pronunciada la frase con la que se inicia la cantata: “Debes amar a Dios, tu Señor...” seguida por el Mandamiento no menos trascendental del amor al prójimo. El Evangelio según San Mateo adjunta a la misma parábola una frase que dice “De estos dos mandamientos depende toda la ley y los profetas”. Con estas ideas en mente recurre Bach a lo más importante que aporta el libro de cánticos: el coral para el Catecismo “Estos son los sagrados Diez Mandamientos” de Martín Lutero. La melodía de este canto empieza por unas notas repetidas marcadas, insistentes que parecen estar grabando a cincel las Tablas de la Ley. Esta melodía canónica sirve de marco al movimiento de entrada, resonando en la trompeta y en el bajo continuo, vale decir en los registros más agudo y más grave. Las dos voces difieren en sus respectivos *tempi* de modo que la trompeta puede repetir los versos varias veces. Por último repite la melodía entera, con diez ataques en total, uno por cada mandamiento. Es en este imponente canon donde Bach monta el coro con preludio de cuerdas. Su primera entrada coincide con la arquitectura canónica de los instrumentos. El tema, de desarrollo polifónico, se asemeja al coral al invertirlo, ascender de la quinta inferior a la tónica para consolidar esta última a fuerza de repeticiones. Precisamente en este punto se articula el mandamiento del amor al prójimo que forma parte de las Tablas de la Ley. El movimiento entero adquiere así un aire de majestad, una gran densidad e intensidad, conforme a las intenciones de Bach que atribuía evidente importancia a este tema.

El recitativo que sigue encierra un mensaje teológico que se articula en la secuencia de las notas del bajo continuo. Éstas empiezan por subir casi una octava para volver a descender al tiempo que el texto habla del Dios que ha sido elegido por el propio bien para hablar luego del hombre que está a merced de la gracia y la bondad divinas. El aria subsiguiente para soprano, muy íntima, está secundada por dos oboes que forman intervalos de tercera. El recitativo siguiente asume

carácter visionario en virtud de su acompañamiento de cuerdas; Bach enfatiza palabras como “aflige”, “pasa por él”, “odia” o “dulce vida” mediante la línea melódica y las armonías así como musicaliza la concesión de la Gracia al estilo arioso. La trompeta y el contralto se aúnan en la última aria de esta cantata de uno modo en extremo inusual antes de que un movimiento coral sin texto ponga fin a esta grandiosa cantata. Martin Petzold ha sugerido hace poco utilizar la undécima estrofa del cántico “Señor, tu derecho y tu mandamiento” de las doce que componen esa paráfrasis del Decálogo escrita por autor desconocido. La presente grabación se ciñe a la recomendación válida en su tiempo de Werner Neumann. Dejando incluso de lado el texto llama la atención al inicio mismo el singular armazón armónico que culmina en una sorprendente ascensión del bajo continuo al final del coral.

*

Jesús, tú que a mi alma BWV 78

Génesis: para el 10 de septiembre de 1724

Destino: El 14° domingo después del Domingo de la Trinidad

Texto: Según el cántico de igual comienzo de Johann Rist (1641). Reproducción literal: estrofas 1 y 12 (movimiento 1 y 7); readaptación (autor desconocido), pero con citas literales de las estrofas 3 a 5 y 10 (movimientos 2-6).

Ediciones generales: BG 18: 257 – NBA I/21: 117

El 14° domingo posterior a la Trinidad se dio lectura en las iglesias de Leipzig al Evangelio que narra la curación de los diez leprosos (San Lucas 17, 11 ss.). Curiosamente, la cantata coral que escribió Bach en su segundo año como cantor en complemento de la prédica de aquel día se refiere a este texto sólo de forma marginal. Lo que Bach sitúa en el foco de atención es en cambio la Pasión de Jesucristo, la que hace una bendición de la maldición, aplaca las conciencias y permite a los cristianos contemplar el futuro con renovado optimismo. ¿Fue acaso el texto del coral (y su rigurosa observancia por el autor) el que prescribió este discurso independiente? ¿Compuso Bach su música de mutuo acuerdo con el predicador? ¿O estaba en libertad para cargar tanto los acentos en aspectos personales?

Lo más conocido de esta cantata es el alegre Dúo N° 2 que constituye ciertamente sólo la segunda parte de un par de movimientos nada común. El movimiento de entrada presenta un contraste absoluto al temperamento de esta pieza cuyos “débiles pies” se manifiestan también en el continuo. Bach lo compuso como un pasacalle de 27 variaciones sobre un motivo que desciende a pasos cromáticos de cuarta en cuarta para recomenzar por la tónica. Como ocurre en el Pasacalle BWV 582 para órgano, el motivo se reconoce de forma muy audible no sólo en el bajo, sino repartido también entre otras voces, aunque a veces se percibe solamente en el

armazón armónico. Bach había utilizado ya este motivo en la cantata pascual “Cristo yacía en los lazos de la muerte” (BWV 4) y después en la cantata “Llorar, quejarse, preocuparse, vacilar” (BWV 12). De allí lo incorporó en el “Crucifixus” de la Misa en si menor. En la cantata aquí incluida, por encima de estas armonías o de la línea melódica cada verso del coral es además imitado previamente por las demás voces en estrecha relación con el texto antes de su interpretación en soprano.

El Recitativo N° 3 enfatiza en grandes intervalos disminuidos los pecados, la mortalidad y la maldad que menciona el texto. Si bien éste cita versos del coral, Bach se abstiene de incorporar elementos melódicos, adaptando sólo el último verso con un arioso, que parece interiorizar y admitir la fechoría que narra el texto. Alfred Dürr, que describió esta cantata con suma admiración, invita “a percibir la cancelación de la culpa (escalas) y los brincos del corazón aliviado (figuras en staccato)”. “Que Jesús esté a mi lado” se traduce en prolongadas fermatas, “resuelto y victorioso”, en el ritmo de sínkopas al ataque. Se oye a continuación un recitativo *accompagnato* muy expresivo. Para entonar “Trono y sepultura” el cantor tiene que salvar un intervalo de casi una octava y media. Los frecuentes cambios de tempo y carácter subrayan la importancia que Bach atribuyó a esta pieza en la dramaturgia de la cantata. El texto del coral vuelve a ser citado al final del recitativo; la música bachiana también recurre esta vez a la música del coral, pero para adornarla hasta lo irreconocible. La aria siguiente, la última, recuerda un doble concierto para oboe, bajo, cuerdas y bajo continuo. Esta vibrante composición se basa en un motivo similar a una cadencia. Así, al cabo de unas pocas notas tiene uno la impresión de que la pieza ha terminado, expresión quizá de la plenitud que enfatiza el texto.

*

Dios Nuestro Señor sol y escudo es BWV 79

Génesis: para el 31 de octubre de 1725

Destino: Fiesta de la Reforma

Texto: Autor desconocido. Movimiento 1: Salmos 84, 12. Movimiento 3: estrofa 1 del cántico “Dad todos las gracias a Dios” de Martin Rinckart (1636). Movimiento 6: estrofa final del cántico “Dejadnos a Dios, nuestro Señor” de Ludwig Heimbold (1575).

Ediciones generales: BG 18: 289 – NBA I/31: 3

Dicen las crónicas que el 31 de octubre del año 1517, en la víspera de Todos los Santos, Martín Lutero clavó sus 95 tesis sobre las indulgencias y la penitencia en las puertas de la iglesia del castillo de Wittenberg. Al poco tiempo se asociaba a esta fecha el inicio de la Reforma, si bien la ciencia histórica tiende a distinguir entre motivo y causa. Sobre todo el proceso de división de la Iglesia tuvo no sólo consecuencias de gran alcance sino además una multiplicidad de causas. En 1667 el 31 de octubre fue proclamado finalmente Día de la Reforma por disposición de Georg II, Príncipe Elector de Sajonia, instaurando así una de las fiestas supremas de la cristiandad protestante.

Es obvio que en este día se ejecutara una cantata de especial solemnidad en los oficios religiosos celebrados en Leipzig. La solemnidad se traduce en primer lugar en la instrumentación. En la presente cantata intervienen dos cornos y timbales además de oboes y cuerdas; en una presentación más tardía (probablemente en 1730) Bach añade dos flautas acompañantes *colla parte*. Una de ellas sustituyó además al oboe en el Aria N° 2; ésa es la versión aquí grabada.

Bach comienza por un motivo que avanza en terceras tocado por los cornos por sobre el ritmo palpitante de los timbales. Estas notas repetitivas son recogidas seguidamente por las

cuerdas y los vientos como punto de partida de un tema fugado lleno de dinamismo. El coro entona el primer pasaje del texto en tramos concisos, polifónicos; para el texto “Él no hará escasear nada de lo bueno” incorpora el tema instrumental fugado. Un retorno a la entrada pone fin a este movimiento coral de alto valor estético y representativo.

El tema del corno regresa como un contexto musical en el Coral N° 3 que derrocha aplomo y solemnidad. ¿Se dividiría la cantata en este punto para intercalar la prédica? El texto del coro inaugural recoge en cambio el Aria N° 2 para expresar con júbilo concertante el provecho que depara a los humanos la protección divina.

La segunda parte de la cantata empieza por un recitativo. El oyente puede apreciar en ella la manifestación cuasi típica del arte bachiano de interpretar los textos: la ascensión de las voces hasta la frase “guiado por tu palabra”, el opacamiento armónico en “yugo ajeno”, la figura de la cruz al reconocer el camino justo. Sin transición alguna ni acompañamiento instrumental emerge el siguiente dúo. La aparente concatenación de voces cantantes induce a pensar que Bach deseaba describir el “No abandonar jamás”. La certidumbre de unicidad absoluta es la promesa que expresa el insistente motivo que abarca una octava y que comparten al unísono todos los violines. El coral final se amplía hasta seis voces por la línea melódica obligada de los cornos conduciendo así la composición a un final festivo y acorde con la fecha.

Posteriormente ha vuelto a emplear Bach tres movimientos de esta cantata en otras obras: los movimientos 1 y 5 en el “Gloria” de la Misa en Sol mayor, BWV 236 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 72), movimiento 2 de la Misa en La mayor (Vol. 71) BWV 234, movimiento 5.

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 eclesásticas 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 BACH-AKADEMIE se retoma sin modificaciones la grabación completa de las cantatas de Bach dirigidas por Helmuth Rilling – toda una piedra angular en la historia de las grabaciones de discos. Para la disposición de cada una de las cantatas en los discos compactos se cuenta con varias posibilidades. La edición de la BACH-AKADEMIE se ha propuesto, sobre todo, simplificar al oyente la búsqueda de cada una de las cantatas, razón por la que sigue el orden en que éstas se encuentran en el índice de las obras de Bach (BWV) de Wolfgang Schmieder.