



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[2] KANTATEN BWV 80-82

Ein feste Burg ist unser Gott / Jesus schläft, was soll ich hoffen / Ich habe genug

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 81), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 80, 82)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 80-82), Wolfram Wehnert (BWV 81)

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

Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 80-82), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 80)

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

BWV 80: September / Oktober 1983. BWV 81: Februar 1971, Juli / Oktober 1983. BWV 82: Juli 1983

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes

Traduction française: Anne Paris-Glaser, Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Munoz de Morales, Elsa Bittner, Raúl Neumann

© 1971/83 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ein feste Burg ist unser Gott *BWV 80 (25'05)*

A mighty fortress is our God • C'est un rempart que notre Dieu • Una recia fortaleza nuestro Dios es

Arleen Augér - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Lutz Michael Harder - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe, Oboe d'amore • Dietmar Keller - Oboe, Oboe da caccia • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Georg Egger - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Franz Schaffner (No. 1), Hans-Joachim Erhard - Organo • Christian Kabitz - Cembalo

Jesus schläft, was soll ich hoffen *BWV 81 (18'18)*

Jesus sleeps, what should my hope be • Jésus dort, que puis-je espérer • Jesús duerme ¿qué he de esperar

Julia Hamari - alto • Adalbert Kraus - tenore • Siegmund Nimsger - basso • Barbara Schlenker, Christina Rettich - Flauto dolce • Helmut Koch, Hanspeter Weber - Oboe d'amore • Helmut Veihelmann, Hannelore Michel (Nos. 4, 5 & 7) - Violoncello • Harro Bertz, Manfred Gräser (Nos. 4, 5 & 7) - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Ich habe genug *BWV 82 (23'19)*

I have now enough • J'ai ce qu'il me faut • Tengo suficiente

Dietrich Fischer-Dieskau - basso • Günther Passin - Oboe • Kurt Ertzoldt - Fagotto • Helmut Veihelmann - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart (BWV 80, 81)

Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 80) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 80 „Ein feste Burg ist unser Gott“				
No. 1	Coro:	Ein feste Burg ist unser Gott	1	6:10
	<i>Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo, Cembalo</i>			
No. 2	Aria (B) con Choral (S):	Alles, was von Gott geboren	2	3:55
	<i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Recitativo (B):	Erwäge doch, Kind Gottes	3	1:59
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Aria (S):	Komm in mein Herzenshaus	4	3:35
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 5	Choral:	Und wenn die Welt voll Teufel wär	5	3:28
	<i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 6	Recitativo (T):	So stehe dann bei Christi blutgefärbten Fahne	6	1:22
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 7	Duetto (A, T):	Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen	7	3:25
	<i>Oboe da caccia, Violine, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 8	Choral:	Das Wort sie sollen lassen stahn	8	1:11
	<i>Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo, Cembalo</i>			
Total Time BWV 80				25:05

BWV 81 „Jesus schläft, was soll ich hoffen“				
No. 1	Aria (A):	Jesus schläft, was soll ich hoffen?	9	5:03
	<i>Flauto dolce I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (T):	Herr! warum trittst du so ferne?	10	1:22
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (T):	Die schäumenden Wellen von Belials Bächen	11	3:16
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Arioso (B):	Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam?	12	1:30
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Aria (B):	Schweig, aufgetürmtes Meer!	13	5:22
	<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			

No. 6	Recitativo (A):	Wohl mir, mein Jesus spricht ein Wort	14	0:35
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 7	Choral:	Unter deinen Schirmen	15	1:10
	<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 81				18:18
BWV 82 „Ich habe genug“				
No. 1	Aria (B):	Ich habe genug, ich habe den Heiland	16	7:39
	<i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (B):	Ich habe genug! Mein Trost ist nur allein	17	1:34
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Aria (B):	Schlummert ein, ihr matten Augen	18	9:18
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Recitativo (B):	Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!	19	0:55
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Aria (B):	Ich freue mich auf meinen Tod	20	3:53
	<i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 82				23:19

Total Time BWV 80, 81, 82 66:49

1. Coro

Ein feste Burg ist unser Gott,
 Ein gute Wehr und Waffen;
 Er hilft uns frei aus aller Not,
 Die uns itzt hat betroffen.
 Der alte böse Feind,
 Mit Ernst ers itzt meint
 Groß Macht und viel List
 Sein grausam Rüstung ist,
 Auf Erd ist nicht seinsgleichen.

2. Aria

Alles, was von Gott geboren,
 Ist zum Siegen auserkoren.
 Mit unser Macht ist nichts getan,
 Wir sind gar bald verloren.
 Es streit' vor uns der rechte Mann,
 Den Gott selbst hat erkoren.

Wer bei Christi Blutpanier
 In der Taufe Treu geschworen,
 Siegt im Geiste für und für.
 Fragst du, wer er ist?
 Er heißt Jesus Christ,
 Der Herre Zebaoth,
 Und ist kein andrer Gott,
 Das Feld muß er behalten.

Alles, was von Gott geboren,
 Ist zum Siegen auserkoren.

1. Chorus

A mighty fortress is our God,
 A sure defense and armor;
 He helps us free from ev'ry need
 Which us till now hath stricken.
 The ancient wicked foe,
 Grim is his intent,
 Vast mighty and deceit
 His cruel weapons are,
 On earth is not his equal.

2. Aria

All that which of God is fathered
 Is for victory intended.
 With our own might is nothing done,
 We face so soon destruction.
 He strives for us, the righteous man,
 Whom God himself hath chosen.

Who hath Christ's own bloodstained flag
 In baptism sworn allegiance
 Wins in spirit ever more.
 Ask thou who he is?
 His name: Jesus Christ,
 The Lord of Sabaoth,
 There is no other god,
 The field is his forever.

All that which of God is fathered
 Is for victory intended.

1

1. Chœur

C'est un rempart que notre Dieu,
 Une invincible armure;
 Il est notre délivrance de toute épreuve
 Qui s'est abattue sur nous.
 Le vieil ennemi
 Redouble de courroux à présent,
 Son féroce armement est
 La puissance et beaucoup de ruse,
 Il n'a pas son pareil sur la terre.

2

2. Air

Tout ce qui est né de Dieu
 Est élu pour la victoire.
 Notre puissance ne suffit pas,
 Nous sommes très vite perdus.
 Celui qui combat pour nous
 C'est l'homme juste
 Que Dieu lui-même a élu.
 Celui qui, par la bannière du Christ,
 A juré fidélité par le baptême
 Triomphe toujours dans l'esprit.
 Demandes-tu qui il est?
 Son nom est Jésus-Christ,
 Le Seigneur Sabaot,
 Et il n'existe aucun autre dieu.
 Il doit rester maître du terrain.
 Tout ce qui est né de Dieu
 Est élu pour la victoire.

1. Coro

Una recia fortaleza nuestro Dios es,
 Una buena defensa y arma;
 Libéranos El de toda las calamidades
 Que ahora nos acontecen.
 Nada semejante en el mundo hay
 Como el viejo, maligno enemigo
 Y de todo rigor,
 Cuyas crueles armas
 Gran poder y astucia son.

2. Aria

De todo lo que de Dios ha nacido
 La victoria ha de ser.
 Con nuestro poder nada se puede
 Y pronto perdidos estaríamos,
 Mas delante de nosotros el fuerte lucha,
 Que Dios mismo elegido ha.

Quien con la sangre de Cristo
 En el bautismo fidelidad prometido haya
 En el Espíritu siempre vencerá.
 ¿Y preguntas tú quién es El?
 Jesucristo se llama,
 El Señor de Sabaot,
 Ningún otro Dios es,
 El campo Suyo permanecerá.
 De todo lo que de Dios ha nacido
 La victoria ha de ser.

3. Recitativo

Erwäge doch,
Kind Gottes, die so große Liebe,
Da Jesus sich
Mit seinem Blute dir verschriebe,
Wormit er dich
Zum Kriege wider Satans Heer
und wider Welt und Sünde
Geworben hat!
Gib nicht in deiner Seele
Dem Satan und den Lastern statt!
Laß nicht dein Herz,
Den Himmel Gottes auf der Erden,
Zur Wüste werden!
Bereue deine Schuld mit Schmerz,
Daß Christi Geist mit dir sich fest verbinde!

4. Aria

Komm in mein Herzenshaus,
Herr Jesu, mein Verlangen!
Treib Welt und Satan aus
Und laß dein Bild in mir erneuert prangen!
Weg! schnöder Sündengraus!

5. Choral

Und wenn die Welt voll Teufel wär
Und wollten uns verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr,
Es soll uns doch gelingen.
Der Fürst dieser Welt,
Wie saur er sich stellt,
Tut er uns doch nicht,

3. Recitative

Consider well,
O child of God, this love so mighty,
Which Jesus hath
In his own blood for thee now written;
By which he thee
For war opposing Satan's host,
opposing world and error,
Enlisted thee!
Yield not within thy spirit
To Satan and his viciousness!
Let not thy heart,
Which is on earth God's heav'nly kingdom,
Become a wasteland!
Confess thy guilt with grief and pain,
That Christ's own soul to thine be firm united!

4. Aria

Come in my heart's abode,
Lord Jesus, my desiring!
Drive world and Satan out,
And let thine image find in me new glory!
Hence, prideful cloud of sin!

5. Choral

And were the world with devils filled,
Intending to devour us,
Our fear e'en yet would be not great,
For we shall win the vict'ry
The prince of this world,
How grim may he be,
Worketh us no ill,

3

3. Récitatif

Considère donc,
Enfant de Dieu, le si grand amour
Auquel Jésus s'est dévoué pour toi
Avec son sang
Avec lequel il t'a enrôlé
Pour guerroyer contre l'armée de Satan
Et contre le monde et ses péchés!

Ne laisse pas de place dans ton âme
Pour Satan et les vices!
Ne permets pas que ton cœur,
Paradis de Dieu sur terre,
Soit ravagé!
Fais le repentir de tes péchés avec affliction
Afin que l'esprit du Christ s'unisse fortement à toi!

4

4. Air

Établis ta demeure dans mon cœur,
Seigneur Jésus, objet de mon désir!
Chasses-en le monde et Satan
Et fais resplendir en moi ton image d'un nouvel éclat!
Disparaîs, vil et horrible péché!

5

5. Choral

Et même si le monde était rempli de démons
Prêts à nous dévorer,
Nous n'avons pas beaucoup de crainte,
Sachant que nous en viendrons à bout.
Le prince de ce monde,
Qu'importe sa colère,
Ne peut rien contre nous,

3. Recitativo

¡Considera, pues, niño de Dios, tan gran amor,
Que Jesús a Sí Mismo
Con Su sangre por ti se ofrece,
Con la que a ti
Para la lucha contra el ejército de Satán,
contra el mundo y el pecado,
Te ha comprado!
¡No cedas en tu alma
A Satán ni al pecado!
¡No permitas que en tu corazón
El Cielo de Dios sobre la tierra
En desierto se convierta!
¡Arrepíentete de tu culpa con dolor,
Para que el Espíritu de Cristo a ti se una!

4. Aria

A la morada de mi corazón ven,
Señor Jesús, mi anhelo!
¡Al mundo y a Satán expulsa
Y permite que Tu imagen en mí nuevamente reluzca!
¡Vete vil, infame pecado!

5. Coral

Y aunque el mundo lleno de demonios estuviera
Que devorarnos quisieran,
No tanto temeremos,
Pues la victoria lograremos.
El príncipe de este mundo,
Por más que se revuelva,
Nada hacernos puede,

Das macht, er ist gericht',
Ein Wörtlein kann ihn fällen.

6. Recitativo

So stehe dann
Bei Christi blutgefärbten Fahne,
O Seele, fest!
Und glaube, daß dein Haupt dich nicht verläßt,
Ja, daß sein Sieg
Auch dir den Weg zu deiner Krone bahne!
Tritt freudig an den Krieg!
Wirst du nur Gottes Wort
So hören als bewahren,
So wird der Feind gezwungen auszufahren,
Dein Heiland bleibt dein Heil,
Dein Heiland bleibt dein Hort!

7. Duetto

Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen,
Doch selger ist das Herz, das ihn im Glauben trägt!
Es bleibt unbesiegt und kann die Feinde schlagen
Und wird zuletzt gekrönt, wenn es den Tod erlegt.

8. Choral

Das Wort sie sollen lassen stahn
Und kein' Dank dazu haben.
Er ist bei uns wohl auf dem Plan
Mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie uns den Leib,
Gut, Ehr, Kind und Weib,

That is, he is destroyed,
One little word can fell him.

6. Recitative

So stand then,
Under Christ's own bloodstained flag and banner,
O spirit, firm,
And trust that this thy head betrays thee not,
His victory
E'en thee the way to gain thy crown prepareth!
March gladly on to war!
If thou but God's own word
Obey as well as hearken,
Then shall the foe be forced to leave the battle;
Thy Savior is thy shield.
Thy Savior remains thy refuge.

7. Duet

How blessed though are those who God hold in their
voices,
More blessed still the heart which him in faith doth hold!
Unconquered it abides, can deal the foe destruction,
And shall at last be crowned when it shall death defeat

8. Chorale

That word they must allow to stand,
No thanks to all their efforts.
He ist with us by his own plan,
With his own gifts and Spirit.
Our body let them take,
Wealth, rank, child and wife,

Il est jugé ainsi
Un seul mot peut causer sa perte.

6. Récitatif

Range-toi donc, ô âme,
Sous la bannière du Christ, teintée de sang,

Et crois que ton chef ne t'abandonnera pas,
Oui que sa victoire
Te fraie aussi à toi la voie qui mène à ta couronne!
Engage-toi avec joie dans la guerre!
Si tu n'écoutes et ne considères
Que la parole de Dieu,
L'ennemi sera forcé de battre retraite,
Ton Sauveur reste ton refuge!
Tons Sauveur reste ton refuge.

7. Duo

Bienheureux sont ceux qui portent Dieu sur leurs lèvres,
Mais plus heureux encore est le cœur qui le porte dans
sa foi!
Il demeure invaincu et peut battre les ennemis
Et ne sera couronné que lorsqu'il succombera à la mort.

8. Choral

Qu'ils abandonnent la parole
Et qu'ils ne reçoivent pas de récompenses.
Il est prévu à notre programme
Avec son esprit et ses dons.
Qu'ils nous prennent le corps,
Nos biens, notre honneur, enfant et femme,

He aquí, juzgado está,
Y una mera palabra lo puede derribar.

6. Recitativo

¡Así mantente
En las banderas de Cristo de sangre tintadas,
Oh alma, firmemente,
Y cree que tu cabeza no te abandonará,
Que por Su victoria
También a ti tu corona espera!
¡A la guerra con alegría ve!
Si sólo la Palabra de Dios
Escucharas y conservaras,
El enemigo sino huir no podrá,
Mientras que tu Salvador tu muralla será.
Tu Salvador es tu refugio.

7. Duetto

¡Cuán benditos son quienes Dios en la boca llevan
Y mayor bendición la del corazón que a El por la fe en sí
lleve!
Invencible permanece y al enemigo derribar puede
Y coronado será al final, cuando la muerte le llegue.

8. Coral

La palabra dejen
Y no sientan gratitud.
El con nosotros cuenta
En Su Espíritu y dones.
Quiténnos el cuerpo,
Los bienes, honor, hijos y esposa,

Laß fahren dahin,
Sie habens kein' Gewinn;
Das Reich muß uns doch bleiben.

BWV 81

1. Aria

Jesus schläft, was soll ich hoffen?
Seh ich nicht
Mit erblaßtem Angesicht
Schon des Todes Abgrund offen?

2. Recitativo

Herr! warum trittst du so ferne?
Warum verbirgst du dich zur Zeit der Not,
Da alles mir ein kläglich Ende droht?
Ach, wird dein Auge nicht durch meine Not bewegt,
So sonst nie zu schlummern pfleget?
Du wiesest ja mit einem Sterne
Vordem den neubekehrten Weisen,
Den rechten Weg zu reisen.
Ach leite mich durch deiner Augen Licht,
Weil dieser Weg nichts als Gefahr verspricht.

3. Aria

Die schäumenden Wellen von Belial's Bächen
Verdoppeln die Wut.
Ein Christ soll zwar wie Wellen stehn,
Wenn Trübsalswinde um ihn gehn,
Doch suchet die stürmende Flut
Die Kräfte des Glaubens zu schwächen.

Let them all be lost,
And still they cannot win;
His realm is ours forever.

1. Aria

Jesus sleeps, what should my hope be?
See I not
With an ashen countenance
Death's abyss e'en now stand open?

2. Recitativo

Lord, why dost thou remain so distant?
Why dost thou hide thyself in time of need?
When all doth me a dreadful end portend?
Ah, will thine eye then not by my distress be troubled,
Whose wont is ne'er to rest in slumber?
Thou showed indeed with one star's brightness
Ere now the newly convert wise men
The proper path to travel.
Ah, lead then me with thine own eyes' bright light,
Because this course doth nought but woe forebode.

3. Aria

The foam-crested billows of Belial's waters
Redoubled their rage.
A Christian, true, like waves must rise
When winds of sadness him surround,
And strive doth the waters' storm
The strength of faith to diminish.

Laissez-les passer,
Ils n'en tireront pas profit;
Le royaume restera le nôtre.

1. Air

Jésus dort, que puis-je espérer?
N'ai-je pas vu,
Blême de peur,
Le trou béant de la mort?

2. Récitatif

Seigneur, pourquoi restes-tu si loin?
Pourquoi te caches-tu au moment de la détresse,
Où une fin misérable m'attend?
Hélas! est-ce que ma misère n'attire pas ton regard
Qui d'ordinaire ne sommeille jamais?
Tu avais donné une étoile
Autrefois aux sages convertis
Pour leur indiquer le bon chemin.
Ah, dirige-moi à la lumière de tes yeux
Car ce chemin promet d'être dangereux.

3. Aria

Les vagues écumantes des ruisseaux de Belial
Redoublent de fureur.
Il est vrai, un chrétien devrait résister comme un roc
Quand des vents déchaînés l'entourent,
Mais les flots qui font rage
Cherchent à affaiblir les forces de la foi.

Dejémoslos ir
Pues nada han ganado
Y el Reino nuestro permanece.

1. Aria

Jesús duerme, ¿qué he de esperar?
¿No veo acaso,
Con pálido rostro,
Abierto ya, el abismo de la muerte?

2. Recitativo

¡Señor! ¿Por qué permaneces tan apartado?
¿Por qué te ocultas en tiempos de necesidad,
Cuando todo me amenaza con un deplorable fin?
¡Ah! ¿No se conmueve por mi aflicción tu mirada,
Que nunca suele dormirse?
Tú guíaste ya con una estrella
A los iniciados Reyes Magos,
Por el camino correcto.
¡Ah! Guíame con la luz de tus ojos,
Pues este camino no promete más que peligros.

3. Aria

Las encrespadas olas de los torrentes de Belial
duplican la furia.
Un cristiano debería por cierto estar firme,
Cuando los vientos de la tribulación lo rodean,
Pero la marea tormentosa busca
Debilitar las fuerzas de la fe.

4. Arioso

Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam?

5. Aria

Schweig, aufgetürmtes Meer!
Verstumme, Sturm und Wind!
Dir sei dein Ziel gesetzt,
Damit mein auserwähltes Kind
Kein Unfall je verletzet.

6. Recitativo

Wohl mir, mein Jesus spricht ein Wort,
Mein Helfer ist erwacht,
So muß der Wellen Sturm, des Unglücks Nacht
Und aller Kummer fort.

7. Choral

Unter deinen Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei.
Laß den Satan wittern,
Laß den Feind erbittern,
Mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd und Hölle schrecken,
Jesus will mich decken.

4. Arioso

Ye of little faith, wherefore are ye so fearful?

5. Aria

Still, o thou tow'ring sea!
Be silent, storm and wind!
On thee is set thy limit,
So that this mine own chosen child
No mishap e'er may injure.

6. Recitativo

I'm blest, my Jesus speaks a word,
My helper is awake;
Now must the waters' storm, misfortune's night
And ev'ry woe depart.

7. Choral

Under thy protection
Am I midst the tempests
Of all foes set free.
Leave then Satan raging,
Let the foe grow bitter,
By me Jesus stands.
Though at once the lightning crack
Though both sin and hell strike terror,
Jesus will protect me.

12

4. Arioso

Gens de peu de foi, pourquoi êtes-vous si craintifs?

5. Air

Tais-toi, mer déchaînée!
Vent et tempête, faites silence!
Que ton but soit fixé,
Afin que mon enfant élu
Ne se blesse jamais par accident.

14

6. Récitatif

Quel bonheur, mon Jésus a dit un mot.
Mon Sauveur s'est réveillé
La tempête de vague, la nuit de malheur
Et tous les soucis devront disparaître.

15

7. Choral

Sous ta protection,
Je suis délivré de tous mes ennemis,
De toutes les tempêtes.
Laisse Satan prendre le vent,
Laisse l'ennemi s'exaspérer,
Jésus est à mes côtés.
Même si le tonnerre gronde et l'éclair tombe,
Même si le péché et l'enfer m'épouvantent,
Jésus me protégera.

4. Arioso

Hombres de poca fe, ¿por qué teméis?

5. Aria

¡Calla, mar encrespado!
¡Enmudeced, tempestad y viento!
Tu límite ha de ser fijado,
Para que a mi criatura elegida
Ningún accidente jamás le ocurra.

6. Recitativo

¡Dichoso de mí! Mi Jesús pronuncia una palabra,
Mi protector ha despertado;
Ahora, la tempestad de las olas, la infortunada noche
Y todas las penas desaparecen.

7. Coral

Bajo tu amparo
Estoy libre del asalto
De todos los enemigos.
Deja bramar a Satán,
Deja al enemigo exasperarse,
Jesús está a mi lado.
Aunque truene y relampaguee,
Aunque amenacen infierno y pecado,
Jesús me protegerá.

BWV 82

1. Aria

Ich habe genug.
 Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen,
 Auf meine begierigen Arme genommen;
 Ich habe genug!
 Ich hab ihn erblickt,
 Mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt;
 Nun wünsch ich, noch heute mit Freuden
 Von hinnen zu scheiden.
 Ich habe genug!

2. Recitativo

Ich habe genug!
 Mein Trost ist nur allein,
 Daß Jesus mein und ich sein eigen möchte sein.
 Im Glauben halt ich ihn,
 Da seh ich auch mit Simeon
 Die Freude jenes Lebens schon.
 Laßt uns mit diesem Manne ziehn!
 Ach! möchte mich von meines Leibes Ketten
 Der Herr erretten!
 Ach! wäre doch mein Abschied hier,
 Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:
 Ich habe genug!

3. Aria

Schlummert ein, ihr matten Augen,
 Fallet sanft und selig zu!

1. Aria

I have now enough.
 I have now my Savior, the hope of the faithful
 Within my desiring embrace now enfolded;
 I have now enough!
 On him have I gazed,
 My faith now hath Jesus impressed on my heart;
 I would now, today yet, with gladness
 Make hence my departure.
 I have now enough!

2. Recitativo

I have now enough.
 My hope is this alone,
 That Jesus might belong to me and I to him.
 In faith I hold to him,
 For I, too, see with Simeon
 The gladness of that life beyond.
 Let us in this man's burden join!
 Ah! Would that from the bondage of my body
 The Lord might free me.
 Ah! My departure, were it here,
 With joy I'd say to thee, o world:
 I have now enough.

3. Aria

Slumber now, ye eyes so weary,
 Fall in soft and calm repose!

16

1. Air

J'ai ce qu'il me faut,
 J'ai pris le Sauveur, l'espoir des croyants,
 Dans mes bras avides;
 J'ai ce qu'il me faut!
 Je l'ai vu,
 Ma foi a étreint Jésus;
 Je désire à présent, aujourd'hui encore,
 Quitter cette vie dans la joie.
 J'ai ce qu'il me faut!

17

2. Récitatif

J'ai ce qu'il me faut.
 Ma seule consolation est
 Que Jésus veuille être mien et que je sois sien.
 Je le tiens dans la foi,
 Je vois déjà comme Simeón
 Les joies de cette autre vie.
 Partons avec cet homme!
 Ah, que le Seigneur me délivre
 Des chaînes qui oppressent mon corps;
 Ah, si je pouvais prendre congé ici,
 C'est avec joie que je te dis, monde:
 J'ai ce qu'il me faut.

18

3. Air

Endormez-vous, mes yeux épuisés,
 Fermez-vous doucement et bienheureux!

1. Aria

Tengo suficiente,
 He tomado al Salvador, esperanza de los piadosos,
 En mis ávidos brazos;
 ¡Tengo suficiente!
 Lo he contemplado;
 Mi fe ha estrechado a Jesús contra el corazón;
 Ahora pues, deseo con alegría
 Partir de aquí;
 ¡Tengo suficiente!

2. Recitativo

Tengo suficiente.
 Mi consuelo es sólo
 Que Jesús sea mío y yo suyo.
 En la Fe lo sostengo,
 Y así veo, también como Simeón,
 Ya la dicha de aquella vida.
 ¡Partamos con este hombre!
 ¡Ah! si el Señor quisiera librarme
 De las cadenas de mi cuerpo.
 ¡Ah! si ya fuera mi partida,
 Con alegría te diría, mundo a ti:
 Tengo suficiente.

3. Aria

Adormeceos, ojos cansados,
 cerraos suave y dichosamente.

Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab ich doch kein Teil an dir,
Das der Seele könnte taugen.
Hier muß ich das Elend bauen,
Aber dort, dort werd ich schauen
Süßen Friede, stille Ruh.

World, I dwell no longer here,
Since I have no share in thee
Which my soul could offer comfort.
Here I must with sorrow reckon,
But yet there, there I shall witness
Sweet repose and quiet rest.

Ô monde, je ne reste plus ici,
Tu ne me donnes rien
Qui puisse profiter à mon âme.
Ici-bas, je rencontre la misère
Mais là-bas, là-bas, je contemplerai
La douce paix, le repos et le calme.

¡Mundo! ya no permaneceré aquí,
Pues no tengo más parte en ti,
Que pudiera servir al alma.
Aquí debo vivir en miseria,
Pero allí, allí contemplar,
La dulce paz, y el tranquilo reposo.

4. Recitativo

Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!
Da ich im Friede fahren werde
Und in dem Sande kühler Erde
Und dort bei dir im Schoße ruh'n?
Der Abschied ist gemacht,
Welt, gute Nacht!

4. Recitative

My God! When comes that blessed "Now!"
When I in peace shall walk forever
Both in the sand of earth's own coolness
And there within thy bosom rest?
My parting is achieved,
O world, good night!

19

4. Récitatif

Mon Dieu! quand viendra le merveilleux: viens maintenant!
Moment où j'irai en paix
Dans le sable de la froide terre
Et je reposerais là-bas en ton sein?
J'ai fait mes adieux,
Ô monde, bonne nuit!

4. Recitativo

¡Dios mío! ¿Cuándo vendrá el hermoso "ya"
en que pueda partir en paz
y en la arena de la fría tierra,
allí, en tu regazo, descansar?
La despedida está hecha,
mundo: ¡adiós!

5. Aria

Ich freue mich auf meinen Tod,
Ach! hätt er sich schon eingefunden.
Da entkomm ich aller Not,
Die mich noch auf der Welt gebunden.

5. Aria

Rejoicing do I greet my death,
Ah, would that it had come already.
I'll escape then all the woe
Which doth here in the world confine me.

20

5. Air

Je me réjouis à la pensée de ma mort,
Ah! puisse-t-elle déjà se présenter.
J'échapperai alors à toutes les misères,
Qui me lient encore à ce monde.

5. Aria

Me alegro de mi muerte.
Ah, si hubiera ocurrido ya.
Entonces habría escapado de todas las penurias,
Que aún en la tierra me atan.

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.

Ein feste Burg ist unser Gott BWV 80

Entstehung: ungeklärt, vielleicht Mitte oder Ende der 1730er Jahre

Bestimmung: Reformationsfest

Text: Nach dem Choral gleichen Anfangs von Martin Luther (1528/29). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 3 und 4 (Sätze 1, 5 und 8) sowie Strophe 2 in Satz 2. Sätze 2 bis 4, 6 und 7: Salomon Franck 1715

Gesamtausgaben: BG 18: 319 und 381 – NBA I/31: 73

Kein anderes Lied ist mit dem deutschen Protestantismus so eng verbunden wie Martin Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“. Der Motiven des 46. Psalms nachempfundene, vierstrophige Text sowie die fanalartige Melodie dieses Chorals manifestieren Trotz, Selbst- und Siegesbewußtsein der Reformationsbewegung des frühen 16. Jahrhunderts. Gerade sechs Jahre war es her, daß Luther auf der Wartburg die Bibel in die deutsche Sprache übersetzt hatte, jene *Lingua franca*, die ihrerseits erst durch die Reformation an Verbindlichkeit gewinnen konnte. Es ist nicht falsch, auch in dieser sprachlichen Hinsicht von einer Revolution durch Luthers Tat zu sprechen!

Das frühe 19. Jahrhundert griff diesen Gedanken wieder auf, als es, unter Berufung auf die gemeinsame Sprache, die nationale Einheit der zersplitterten und zum Teil fremdbestimmten deutschen Territorien forderte; Mendelssohns zur Zentennarfeier der Augsburger Konfession im Jahre 1830 entstandene fünfte „Reformations“-Sinfonie atmet diesen Geist, indem sie Luthers Choral zitiert. Noch später – längst war der reformatorische Kontext des kraftvollen Textes dem aggressiven Chauvinismus dienstbar gemacht – fand sich der Choral eingebunden in die aufputschenden Stimmungen militärischer Rituale, zuletzt sogar, während des Zweiten Weltkriegs, als Signal für die Kriegsberichterstattung im Radio.

Ebenfalls untrennbar mit der Wirkungsgeschichte des Luther-Liedes hängt die Wirkungsgeschichte der Bachschen Kantate zusammen. Noch vor der Matthäus-Passion und der h-Moll-Messe und als erste geistliche Kantate nach Bachs Tod überhaupt erschien „Ein feste Burg“ 1821 im Druck. Allerdings nicht in Bachs nachgelassener Version, sondern in einer auf Wilhelm Friedemann Bach zurückgehenden Fassung der Sätze 1 und 5 mit Trompeten und Pauken. Wilhelm Friedemann hatte diese Sätze der ihm aus dem Erbe des Vaters zufallenden Kantate zu den lateinischen Texten „Gaudete omnes populi“ und „Manebit verbum Domini“ in der opulenten Erweiterung musizieren lassen.

Schließlich aber ist die Kantate an sich bereits Ausdruck des zu Bachs Zeit virulenten Symbolcharakters des Chorals. Er spiegelt sich vor allem im grandiosen Eingangsschor, den Alfred Dürr mit vollem Recht zum „Höhepunkt des Bachschen vokalen Choralerschaffens“ erklärt hat. In dieser ausladenden Choralbearbeitung repräsentiert Bach die Reformationshymne in glänzender, hoher Lage, mit Vorimitation jeder Zeile, mit melodischen Durchgängen und textausdeutenden Harmonien sowie mit dichtestem Gefüge des Kontrapunkts über ein doppeltes, in dieser Aufnahme durch Doppelaccompanement mit Cembalo und 16-Fuß-Posaune der Orgel ausgeführtes Baßfundament. Zum Abschluß jeder Zeilendurchführung versinnbildlicht der Cantus firmus im Kanon der Oboen und einer Baßstimme einen alles Sein beinhaltenden Rahmen. Zugleich steht dieses motettische Stück für den Willen des älteren Bach, seine Kunstfertigkeit in der Perfektion des strengen stilo-antico-Satzes zu beweisen – weshalb als Zeitpunkt für die Entstehung verschiedene Jahre von 1730 (Albert Schweitzer) über etwa 1735 (Dürr) bis hinein in die 1740er Jahre (Wolff) vorgeschlagen wurden.

Vor diesem wirkungs- und formgeschichtlichen Hintergrund muß nun überraschen, daß es sich bei der „Feste Burg“-Kantate eigentlich gar nicht um eine Kantate für das Reformationsfest handelt. Sie geht zurück auf eine Kantate, die Bach zum dritten Fastensonntag, dem Sonntag Oculi der Jahre 1715, 1716 oder 1717 schrieb. Diese begann mit den Worten „Alles, was von Gott geboren“ (BWV 80 a) und vertonte einen Text des Weimarer Hofpredigers Salomo Franck. Die sechsteilige Kantate, deren Musik verschollen ist, schloß mit der zweiten Strophe des Luther-Chorals, dessen Text sich also in den Gedankengang der Kantate einfügte, ohne spezifisch reformatorisches Gedankengut zu betonen; der Choral taucht in den separat überlieferten Choralgesängen wieder auf (BWV 302 / 303).

Zwischen 1728 und 1731 holte Bach die Weimarer Kantate wieder hervor, um sie nun für eine Aufführung am Reformationstag zuzubereiten (BWV 80 b). Am eigentlichen Bestimmungstag in der Fastenzeit schwieg in Leipzig die Figuralmusik, so daß es wohl der Choralbezug war, der dieses Stück für den neuen Anlaß prädestinierte. Vor die Weimarer Kantate setzte Bach einen schlichten, die erste Strophe vertonenden Choralatz. Der Satz Nr. 2 (Nr. 1 der Weimarer Kantate) enthält ein instrumentales Zitat des Chorals, ebenso der neu komponierte Satz 5. Beide helfen so, den Bezug zum Reformationsfest zu vertiefen. Mit der großen Choralbearbeitung anstelle des schlichten Choralatzes eröffnete Bach schließlich die genannte dritte Aufführung dieser Kantate.

An zweiter Stelle steht die mit dem Cantus firmus verbundene Arie. Während der Baß, im Verein mit den unisono geführten Streichern, die kämpferischen Aspekte des Textes hervorhebt, betont der von der Oboe verstärkte, den verzerrten Cantus firmus vortragende Sopran die Bindung an den Choral. Noch einmal kehrt der Choral im Satz 5 wieder, unisono vorgetragen von (Chor-) Baß und Tenor, eingefügt in einen Konzertsatz,

dessen Thematik sich aus dem Beginn der Chormelodie entwickelt. In den beiden Rezitativen Nr. 3 und 6 betont Bach durch ariose Ausgestaltung die jeweils letzte Textzeile.

Besondere Würdigung verdienen schließlich die beiden verbleibenden Arien. Die Sopran-Arie (Nr. 4) betont textlich und in eher poetischer Musikalität den subjektiven Aspekt des Sieges Jesu über den Satan; das Quintett Nr. 7 (zwei Gesangsstimmen, Oboe da caccia, Violine, Basso continuo) schwankt, bedingt durch den zu vertonenden Text, zwischen Empfindsamkeit und kämpferischer Aufruhr. Albert Schweitzers Urteil „Luthertum und Mystik: das war das Glaubensbekenntnis, das der Thomaskantor am Reformationsfeste ablegte“ mag heute etwas schwärmerisch klingen. Es weist der Interpretation dieser außergewöhnlichen Kantate Bachs dennoch die richtige Fährte.

*

Jesus schläft, was soll ich hoffen BWV 81

Entstehung: zum 30. Januar 1724

Bestimmung: 4. Sonntag nach Epiphania

Text: Dichter unbekannt. Beginn des Satzes 2 nach Psalm 10, 1. Satz 4: Matthäus 8, 26. Satz 7: Strophe 2 des Liedes „Jesu meine Freude“ von Johann Franck (1653).

Gesamtausgaben: BG 20': 3 – NBA I/6: 111

Das Zentrum dieser Kantate aus Bachs erstem Leipziger Jahrgang ist zugleich ihr kürzester Satz (Nr. 4): ein *arioso* vertontes Wort aus dem Evangelium des Sonntags (Matth. 8, 23–27). Jesus (der Baß als Vox Christi) fragt seine Jünger, warum sie so furchtsam seien. Anschließend (Nr. 5) gebietet er den aufgetürmten Mächten Meer, Sturm und Wind, zu schweigen. Die Musik dazu hätte Bach für eine Oper nicht besser erfinden können: auffahrende und hinabstürzende Figuren in Violinen, Oboen und Baß zeichnen eine veritable Schreckenszene.

Das genannte Evangelium erzählte die Geschichte von Jesus, der während einer Fahrt auf dem See Genezareth einschläft, während ein Sturm seine Jünger in Angst und Schrecken versetzt. Der nicht mehr bekannte Textdichter münzt dies um auf den einzelnen Christen: Hoffnungslosigkeit und Glaubensschwäche werden durch Vertrauen auf den helfenden, über den Dingen stehenden Jesus überwunden.

Die einleitende Zustandsbeschreibung des schlafenden Jesus gelingt Bach nicht minder direkt als in der genannten Arie. Man assoziiert bei den tiefen, ruhigen Streichertönen und den Blockflötenklängen das Bild eines spiegelglatt ruhenden Sees und bei der Altstimme einen Klagesang, dessen lang gehaltene Töne („Schläft“) an die Arie „Schlafe, mein Liebster“ aus dem Weihnachts-Oratorium (BWV 248 / 19) erinnern. Tatsächlich greift das Rezitativ Nr. 2 ein weiteres Bild aus diesem Stück auf: die neubekehrten Weisen, denen der Herr

mit Hilfe eines Sterns den rechten Weg gewiesen hat. Erst bei diesen Worten scheint dieser Satz ein harmonisches Zentrum zu finden, nachdem Bach kühnste Wendungen um Worte wie „Nor“ und „kläglich Ende“ geschlungen hatte.

Die folgende Arie (Nr. 3) entspricht in ihren Affekten dem auf das zentrale *Arioso* folgenden Stück. Auch hier steht die Schilderung von Sturm und Unruhe mit virtuoson Anforderungen an Streicher und den Tenor-Solisten im Vordergrund. Der Mittelteil freilich gebietet belchrend und nachdenklich Einhalt im Gebot an den Christen, auch in „Trübsalswinden“ standhaft zu sein. Ein letztes Mal streift das Rezitativ Nr. 6 das Bild von Sturm und Wellen, bevor die 2. Strophe des Choral „Jesu meine Freude“ das Werk zu Ende bringt. Anders als in der Motette BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69) verzichtet Bach hier auf plakative Abbildungen.

So scheint die Kantate von anfänglicher Ruhe über verschiedene Schilderungen von Gefahr und Bedrohung zurück zur Befriedung zu finden, jetzt natürlich in einer geläuterten Qualität. Dieser symmetrischen Anlage entspricht, worauf Alfred Dürr hingewiesen hat, die Abfolge der Tonarten. G-Dur und e-Moll für die einrahmenden Sätze, Subdominante und Dominante für die Rezitative sowie h-Moll im zentralen *Arioso* mögen den Hörer auf das Evangeliumswort zugeführt haben anstatt, wie sonst zumeist, von ihm auszugehen.

*

Ich habe genug BWV 82

Entstehung: zum 2. Februar 1727

Bestimmung: Mariae Reinigung

Text: Dichter unbekannt.

Gesamtausgaben: BG 20': 27 – NBA I/28.1: 77 / NBA V/4: 122 (Sätze 2 und 3)

Für die meisten Menschen heutzutage ist der 2. Februar ein gewöhnlicher Arbeitstag. Für die christliche Kirche, sofern sie am 25. Dezember die Geburt Christi feiert, markiert der 2. Februar jedoch das eigentliche Ende des Weihnachtsfestkreises. Er ist der vierzigste Tag nach Christi Geburt. Bis zu diesem Tag galt den Juden die Frau nach der Geburt eines Knaben als unrein. Sie mußte sich an diesem Tag, durch Übergabe von Opfertieren im Tempel, „reinigen“ und den erstgeborenen Knaben in Gottes Eigentum übergeben („darstellen“) und wieder auslösen. So erklärt sich, daß das Fest „Mariae Reinigung“ und das Fest der „Darstellung des Herrn“ auf den gleichen Tag fallen.

Jesus, so berichtet das Lukas-Evangelium unter Verweis auf das Gesetz (2, 22–39), wurde von seinen Eltern in den Tempel nach Jerusalem gebracht. Der alte Simeon, dem versprochen worden war, solange am Leben bleiben zu dürfen, bis er den Erlöser zu sehen bekäme, stimmt daraufhin den (in der Musikgeschichte später häufig vertonten) Lobgesang an: „Nunc dimittis“ – „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“. Das christliche Brauchtum hat schon früh, vielleicht heidnische Bräuche übernehmend, zu diesem Fest Lichterprozessionen veranstaltet; noch heute ist es in der römischen Kirche üblich, mit den an diesem Fest gesegneten Kerzen den Segen gegen allerlei Gefahren und Nöte zu erteilen.

Selbst im weltlichen Brauchtum hat die Bedeutung dieses Tages Wurzeln geschlagen. So wurden zu „Mariä Lichtmeß“

alljährlich die Dienstboten entlassen, um sich neue Arbeitgeber zu suchen. Außerdem rankte sich um diesen Tag, der – aufgrund seiner Funktion im Kirchenjahr – erstmals ein Ende der Winterzeit in Aussicht stellte, manche verheißungsvolle Bauern- und Wetterregel.

Die Reformation hat dieses Brauchtum zugunsten der eigentlichen liturgischen Bestimmung des Tages beschnitten. Man konzentrierte sich also auf Mariä Reinigung und Darstellung des Herrn – noch immer jedoch ausreichend Grund, den 2. Februar als Feiertag zu begehen. Zu den Gottesdiensten dieses Tages steuerte Bach die Kantaten (in Reihenfolge ihres Entstehens) BWV 83, 125, 82 und 200 bei. Außerdem führte er an diesem Tag Kantaten anderer Bestimmungen auf (BWV 157, 158 und 161).

Die nachmalig berühmt gewordene Kantate „Ich habe genug“ (sic!) für Baß-Solo, Oboe, Streicher und Basso continuo hat Bach nachweislich mindestens viermal aufgeführt; nach ihrer Entstehung 1727 in den Jahren 1730 oder 1731, 1735 und um 1745 / 1748 in jeweils veränderten Fassungen und Tonarten u.a. für Sopran- und Alt-Solo. 1731 ersetzte, des Tönungsfanges wegen, eine Flöte die Oboe. Wie beliebt dieses Stück war, zeigt seine teilweise Übernahme in Anna Magdalenas 1725 angefangenes Klavierbüchlein.

Der Text nimmt seinen Ausgang vom Lobgesang des Simeon. Ja, es könnte der fromme Alte sein, der hier spricht. Im Rezitativ Nr. 2 gibt er sich jedoch als separate Person zu erkennen, der dem Beispiel des Alten folgen möchte. Die Musik ist bis hierhin außerordentlich ausdrucksvoll; die Oboe formuliert in der einleitenden Arie das vom Sänger – Bach schrieb das Stück wohl für den in Leipzig studierenden, nachmaligen Merseburger Kanzlisten und Notar Johann Christoph Samuel Lipsius, der mehrfach in den Leipziger Rechnungsbüchern jener Zeit auftaucht – vorgetragene Material.

Zwischen Instrument und Gesangssolist entspannt sich eine Art Dialog. Zu Beginn des Rezitativs greift der Sänger diese musikalischen Gedanken erneut auf.

Danach erklingt die berühmte, seelenvolle „Schlummert ein“-Arie. Ihre erweiterte Da-Capo-Form, ihr bisweilen wiegender Rhythmus und ihre durch Fermaten angehaltene Bewegung künden von dem besonderen Erfindungsreichtum, mit dem Bach sich diesem Stück zuwandte. Wie auch in der zuvor betrachteten Kantate BWV 81 dienen lange Haltetöne der Darstellung seligen Schlummers. Nach einem kurzen Rezitativ klingt die Kantate dann in jener gelösten, tänzerischen Stimmung aus, die so viele Kantatensätze Bachs auszeichnet und den modernen, welt- und spaßbezogenen Menschen befremdet, weil sie die Vorfreude auf den Tod als Erlösung aus dem irdischen Jammertal umdeutet. Deshalb läßt sich gerade an diesem, zu den bekanntesten Kantaten Bachs gehörenden Werk gut die Distanz studieren, die, allen philologischen Erkenntnissen zum Trotz, Bachs Musik von der jeweiligen Aufführungszeit trennt und die sich nur im geistigen, wenn nicht gar religiösen, zumindest aber historisch umfassenden Nachvollzug verringern läßt.

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.

A mighty fortress is our God BWV 80

Composed for: unknown, presumably in the mid to late 1730s
Performed on: Reformation Day

Text: After the chorale with the same opening line by Martin Luther (1528/29). Identical wording: verses 1, 3 and 4 (movements 1, 5 and 8) and verse 2 in movement 2. Verses 2 to 4, 6 and 7: Salomon Franck 1715

Complete editions: BG 18: 319 and 381 – NBA I/31: 73

No other hymn is as closely linked with German Protestantism as Martin Luther's chorale *A mighty fortress is our God*. Based on the 46th psalm, the four verses of text and beacon-like melody of this chorale manifest defiance, and the confident, victorious spirit of the reformation movement in the early 16th century. It was only six years since Luther had translated the Bible into German, the *lingua franca* that only gained a binding force through the reformation. And it wouldn't be wrong to speak of a revolution through Luther's achievement even in this linguistic sense!

This idea was revived in the early 19th century when, with reference to their common language, forces emerged demanding national unity of the fragmented and partly foreign-ruled German territories; Mendelssohn's fifth "Reformation" Symphony written for the 300th anniversary of the Augsburg Confession in 1830 breathes this spirit and quotes Luther's chorale. Even later – when the reformation content of the powerful text had long been subjected to aggressive chauvinism – the chorale was integrated in the soul-stirring moods of military rituals, finally even in World War II as a signal for war reports on the radio. The reception history of Bach's cantata is closely related to the reception history of Luther's hymn. *A mighty fortress* appeared in print in 1821, before the *St. Matthew Passion* and the

B Minor Mass, as the very first sacred cantata after Bach's death. However, the print version was not that left by Bach but a version devised by Wilhelm Friedemann Bach with movements 1 and 5 featuring trumpets and drums. Wilhelm Friedemann had performed these movements of the cantata from his father's legacy with the Latin texts *Gaudete omnes populi* and *Manebit verbum Domini* in this opulent arrangement.

Finally this cantata is already an expression of the – in Bach's day – rampant symbolic nature of the chorale itself. This is mirrored above all in the lush opening chorus, which Alfred Dürr rightly described as the "pinnacle of Bach's vocal choir compositions". In this expansive chorale arrangement Bach represents the reformation hymn in a brilliant, high register with anticipatory imitations of every line, melodic runs and text-interpreting harmonies, along with the densest counterpoint fabric over a double bass foundation, executed in this recording by a double accompaniment with harpsichord and 16-foot trombone of the organ. At the end of every executed line the cantus firmus in the canon of the oboes and bass voice symbolises a framework embracing all living beings. At the same time, this motetto-like piece embodies the intentions of the older Bach to prove his skills in the perfection of the strict *stilo-antico* setting – which is why various years have been suggested for the genesis of the cantata, ranging from 1730 (Albert Schweitzer) to 1735 (Dürr), right into the 1740s (Wolff).

In view of its reception and formal development, it's surprising that the *Mighty Fortress* cantata wasn't really intended for Reformation Day. Based on a cantata that Bach had composed for the third Sunday in Lent (Oculi) in 1715, 1716 or 1717, its original title was *All that which of God is fathered* (BWV 80 a) and text by Weimar court minister Salomo Franck. This six-part cantata, of which the music is

lost, ended with the second verse of the Luther chorale with a text following the line of thought of the cantata, without stressing specific reformation concepts; the chorale reappears in the separately preserved works BWV 302 and 303.

From 1728 to 1731 Bach occupied himself with the Weimar cantata again, arranging it for a performance on Reformation Day (BWV 80 b). Figural music wasn't played in Leipzig on the occasion of its original performance in Lent, so it was probably the chorale that predestined the work for this new occasion. Before the Weimar cantata Bach placed a simple chorale setting for the first verse. Movement 2 (no. 1 of the Weimar cantata) contains an instrumental quotation of the chorale, as does newly composed movement 5. Both of them amplify the cantata's connection with Reformation Day. With a grand chorale arrangement instead of a simple chorale setting Bach finally started the quoted third performance of this cantata.

Then comes the aria connected with the cantus firmus. While the bass, in conjunction with the strings in unison, emphasises the pugnacious aspects of the text, the soprano featuring the embellished cantus firmus and amplified by the oboe highlights the relation to the chorale. The chorale reappears in movement 5, performed in unison by the (choir) bass and tenor, integrated in a concerto setting with a theme developed from the first part of the chorale melody. In the two recitatives no. 3 and 6 Bach emphasises each last line of text with *arioso* embellishments. Finally the two remaining arias deserve special credit. The text and rather poetic musicality of the soprano aria (no. 4) emphasise the subjective aspect of Christ's victory over Satan; quintet no. 7 (two singing voices, oboe da caccia, violin, basso continuo) fluctuates, in line with the libretto, between sensitivity and belligerent turmoil. Albert Schweitzer's judgment, "Lutheranism and mysticism – this was the creed laid down

by the Thomas cantor on Reformation Day" may sound a bit effusive today. Still, it points to the right track for interpreting this exceptional Bach cantata.

*

Jesus sleeps, what should my hope be? BWV 81

Composed for: 30 January 1724

Performed on: 4th Sunday after Epiphany

Text: Unknown author. Beginning of movement 2 after psalm 10, 1. Movement 4: Matthew 8, 26. Movement 7: verse 2 of *Jesu meine Freude* by Johann Franck (1653).

Complete editions: BG 20¹: 3 – NBA I/6: 111

The central piece of this cantata from Bach's first Leipzig cycle is also its shortest movement (no. 4): an *arioso* arrangement of that Sunday's Gospel reading (Matth. 8, 23-27). Jesus (bass as *vox Christi*) asks his disciples why they are so fearful. Finally (no. 5) he quiets the raging forces of ocean, storm and wind. Bach couldn't have invented better music for an opera: rising and descending figures in the violins, oboes and bass make for a veritable scene of terror. The quoted Gospel tells the story of Jesus falling asleep on a ride across the Sea of Galilee, while a storm terrifies his disciples. The now unknown librettist applies the story to the individual Christian: hopelessness and weak faith can be overcome by trusting in help from Jesus, who stands above it all.

Bach conveys this idea just as directly in the opening scene with the sleeping Jesus. The deep, calm strings and recorders paint an image of a crystal clear, calm lake and the alto voice sounds like a lament with long notes ("sleeps") reminiscent of the aria *Sleep, my dearest* from the Christmas Oratorio (BWV

248 / 19). Indeed recitative no. 2 uses another image from this work: the newly converted wise men, whom the Lord has sent a star to guide them along the right way. Only in this part of the text does the movement find a harmonic focus, after Bach's boldest embellishments around words like "time of need" and "dreadful end".

In its *affekts*, the following aria (no. 3) corresponds to the piece following the central arioso. Again the focus is on the description of storm and turmoil with virtuoso demands on strings and the tenor soloist. The middle, of course is school-masterly and contemplative, commanding Christians to remain steadfast despite "winds of sadness". For the last time recitative no. 6 evokes the image of storm and waves, before the 2nd verse of the chorale *Jesu meine Freude* completes the work. Unlike in his motetto BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 69), Bach does without striking images here. Thus, the cantata seems to travel from its initial calm through various accounts of danger and menace back to calm, of course of a chastened nature now. As Alfred Dürr pointed out, this symmetric structure corresponds to the sequence of keys. G major and E minor for the framing movements, sub-dominant and dominant for the recitatives and B minor in the central arioso may have led the listener back to the Gospel reading instead of, as was usually the case, leading him away from it.

*

I have now enough BWV 82

Composed for: 2 February 1727

Performed on: Purification of the Blessed Virgin Mary

Text: unknown author.

Complete editions: BG 20¹: 27 – NBA I/28.1: 77 / NBA V/4: 122 (movements 2 and 3)

For most people nowadays 2 February is a normal working day. But for those parts of the Christian church that celebrate Christ's birth on 25 December, 2 February marks the actual end of Christmas. It is the fortieth day after Christ's birth. Until that day the Jews considered women impure after the birth of a boy. They had to "purify" themselves by sacrificing animals in the temple on this day and by giving up (presenting) their first-born son into God's hands and receiving him back again. This explains why the Purification of the Blessed Virgin Mary and the Presentation of Christ in the Temple fall on the same day.

Jesus, as the Gospel according to Luke tells us, by reference to the law (2, 22-39), was taken to the temple in Jerusalem by his parents. Old Simeon, who had been promised that he should live until the arrival of his Saviour, sings his song of praise (often used in the history of music): *Nunc dimittis – Lord now lettest thou thy servant depart in peace*. Early Christians already held candle-lit processions to mark this occasion, perhaps borrowing from pagan traditions; and in the Roman church it is still customary to give a blessing against all kinds of dangers and emergencies with candles blessed on this feast day.

The meaning of this day has even taken root in secular traditions. At Candlemas, for example, servants were dismissed every year so that they could go to find new masters. And many a piece of promising country lore has grown up around this day, which – due to its function in the ecclesiastical year – held out a first promise of the end of winter.

The reformation cut these traditions in favour of the actual

liturgical meaning of this day. So the focus shifted to Our Lady's Purification and the Presentation of Christ – still reason enough to celebrate 2 February as a holiday. For services on this day Bach composed cantatas (in chronological order) BWV 83, 125, 82 and 200. In addition, he performed cantatas for other occasions on this holiday (BWV 157, 158 and 161).

Bach demonstrably performed the now famous cantata *I have now enough* for solo bass, oboe, strings and basso continuo at least four times; after the year of its composition 1727, in the years 1730 or 1731, 1735 and around 1745 / 1748 in changed versions and keys, among other things for solo soprano and alto. In 1731 he replaced the oboe by a flute due to the instrument's tonal range. The fact that it was partly used in Anna Magdalene's Clavierbüchlein started in 1725 shows what a popular piece of music this must have been.

The text starts with Simeon's song of praise. Yes, it could be the pious old man speaking here. However, in recitative no. 2 he reveals his identity as a separate person who wants to follow the example of the old man. Up to here the music is very expressive; in the opening aria the oboe formulates the material performed by the singer – Bach presumably composed the piece for Johann Christoph Samuel Lipsius, who was studying in Leipzig at the time and later became a clerk and notary in Merseburg and appeared in the Leipzig accounts ledgers of the period several times. The instrument and vocal soloist enter into a kind of dialogue. At the beginning of the recitative the singer takes up these musical ideas once again.

This is followed by the famous, soulful *Slumber now* aria. Its extended da capo form, its sometimes lilting rhythm and movement interrupted by fermatas bear witness to the great inventiveness Bach displayed in this piece. Like in the

previous cantata, BWV 81, long notes serve to represent blissful slumber. After a short recitative, the cantata ends in a relaxed, dance-like mood that is a hallmark of many Bach cantatas and disconcerts the modern, secular, fun-loving listener, because it re-interprets joyous anticipation of death as salvation from the earthly vale of tears. That is why this, one of Bach's most well-known cantatas, allows us to study the distance that – despite all philological findings – separates Bach's music from its individual time of performance and which can only be reduced by awareness of its spiritual, perhaps even religious, but at least large-scale historical background.

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.

C'est un rempart que notre Dieu BWV 80

Création: date inconnue, peut-être milieu ou fin des années 1730

Destination: fête de la Réformation

Texte: d'après le choral de Luther débutant de la même façon (1528/29); conservées mot à mot: strophes 1, 3 et 4 (mouvements 1, 5 et 8) ainsi que la strophe 2 dans le mouvement 2; mouvements 2 à 4, 6 et 7: Salomon Franck, 1715.

Éditions complètes: BG 18: 319 et 381 – NBA I/31: 73

Il n'y a pas d'autre cantique aussi étroitement lié au protestantisme allemand que le choral de Martin Luther «C'est un rempart que notre Dieu». Son texte de quatre strophes inspiré des motifs du Psaume 46 et sa mélodie rayonnant comme un phare manifestent la bravade, la confiance en soi et l'audace qui animaient la Réformation au début du 16^e siècle. Il y avait juste six ans que Luther, à la Wartburg, avait traduit la Bible en allemand, cette *Lingua franca* qui, pour sa part, ne put enfin accéder au rang de langue obligatoire que portée par la Réformation. Il n'est pas faux de dire que l'œuvre réalisée par Luther a provoqué une révolution sur le plan de la langue également!

Le 19^e siècle commençant s'inspira de cette idée lorsqu'il réclama, en se référant à la langue commune, l'unité nationale des territoires allemands fragmentés et en partie sous domination étrangère; la cinquième symphonie «de la Réformation», composée par Mendelssohn en 1830 pour la fête du tricentenaire de la Confession d'Augsbourg, respire cet esprit en citant le choral de Luther. Plus tard encore – le contexte réformateur du texte vigoureux ayant été depuis longtemps plié aux besoins d'un chauvinisme agressif – le choral fut utilisé pour chauffer l'ambiance des rituels militaires et même, pendant la deuxième guerre mondiale, comme indicatif du communiqué de guerre à la radio.

L'histoire de l'influence exercée par la cantate de Bach est intimement liée à celle du cantique de Luther. «C'est un rempart» parut en 1821, avant même la Passion selon saint Matthieu et la Messe en si mineur, et ce fut la première cantate sacrée imprimée après la mort de Bach. Il ne s'agissait pas, toutefois, de la version léguée par le maître, mais d'une version des mouvements 1 et 5 avec trompettes et timbales due à Wilhelm Friedemann Bach. Ce dernier avait fait jouer sur les textes latins «Gaudete omnes populi» et «Manebit verbum Domini» cet élargissement opulent de deux mouvements de la cantate héritée de son père.

La cantate exprime déjà par elle-même le caractère symbolique véhément qu'avait le choral à l'époque de Bach. Ce caractère se reflète surtout dans le grandiose chœur d'entrée qu'Alfred Dürr a proclamé à juste titre «le sommet de la création de Bach en matière de choral vocal». Dans cette vaste harmonisation, Bach expose l'hymne de la Réformation dans un registre élevé et brillant, avec imitation préalable de chaque ligne, avec des notes de passage et des harmonies traduisant par figuration les images et les idées du texte, et avec une structure très dense du contrepoint sur fondement de basse double, réalisé dans l'enregistrement présent par un accompagnement double avec clavier et bombarde 16' de l'orgue. À la fin de l'exécution de chaque ligne, le cantus firmus forme symboliquement, par un canon des hautbois et d'une voix de basse, un cadre contenant la totalité de l'être. Ce morceau en forme de motet démontre en même temps la volonté de Bach de prouver dans son âge mûr quelle perfection il avait acquise dans la rigoureuse composition du *stilo-antico* – ce qui explique que différentes années aient été proposées pour sa création, depuis 1730 (Albert Schweitzer) en passant par 1735 environ (Dürr) jusqu'aux années 1740 (Wolff).

Une fois établies ces données concernant son influence et sa forme, il sera surprenant d'apprendre que la cantate «C'est un rempart» n'était en réalité pas du tout destinée à la fête de la Réformation. Elle remonte à une cantate écrite par Bach pour le troisième dimanche du Carême, le dimanche Oculi de l'année 1715, 1716 ou 1717. Elle commençait par les mots *Alles, was von Gott geboren* (BWV 80 a, Tout ce qui est né de Dieu) et mettait en musique un texte de Salomo Franck, prédicateur à la cour de Weimar. Cette cantate en six parties dont la musique s'est perdue se terminait par la deuxième strophe du choral de Luther, dont le texte s'insérait par conséquent dans la suite d'idées développée sans insister sur des thèmes typiques de la Réformation; le choral réapparaît dans les chants-chorals qui nous sont parvenus en tant que pièces séparées (BWV 302 / 303).

Entre 1728 et 1731, Bach ressortit la cantate écrite à l'époque de Weimar, dans le but de l'exécuter cette fois le jour de la Réformation (BWV 80 b). Au jour du Carême pour lequel la pièce avait été écrite, la musique figurée devait se taire à Leipzig, si bien que ce fut sans doute son rapport avec le choral qui désigna ce morceau pour la nouvelle occasion. Bach plaça devant la cantate de Weimar un mouvement choral sans artifice qui met en musique la première strophe. Le mouvement n° 2 (n° 1 de la cantate de Weimar) comporte une citation instrumentale du choral, de même que le mouvement 5 recomposé. Ces deux mouvements aident ainsi à intensifier le rapport à la fête de la Réformation. Finalement, Bach remplaça le mouvement choral simple par le grand choral harmonisé pour introduire la troisième exécution de cette cantate, celle que nous avons citée plus haut.

Le deuxième mouvement est l'air relié au cantus firmus. Tandis que la basse, avec le concours des cordes jouant à l'unisson, fait ressortir les aspects combatifs du texte, le

soprano renforcé par le hautbois, chantant le cantus firmus orné, insiste sur le lien avec le choral. Celui-ci revient encore une fois dans le mouvement 5, interprété à l'unisson par la basse et le ténor (du chœur), inséré dans un mouvement de concerto dont le travail thématique se développe à partir du début de la mélodie du choral. Dans chacun des deux récitatifs n° 3 et 6, Bach souligne la dernière ligne de texte en lui donnant la forme d'un arioso. Enfin, il faut réserver une mention particulière aux deux airs restants. L'air de soprano (n° 4) met l'accent par son texte et par une musicalité plutôt poétique sur l'aspect subjectif de la victoire remportée par Jésus sur Satan; le quintette n° 7 (deux parties chantées, oboe da caccia, violon, basse continue) hésite, par suite du texte qu'il illustre, entre émotivité et révolte combative. La formule d'Albert Schweitzer «Luthéranisme et mystique: voici la profession de foi faite par le chœur de saint Thomas le jour de la fête de la Réformation» peut paraître aujourd'hui quelque peu exaltée. Elle met pourtant sur la bonne piste l'interprète de cette exceptionnelle cantate de Bach.

*

Jésus dort, que puis-je espérer? BWV 81

Création: pour le 30 janvier 1724

Destination: 4^e dimanche après l'Épiphanie

Texte: d'un poète inconnu; début du mouvement 2 d'après le psaume 10, 1; mouvement 4: Matthieu 8, 26; mouvement 7: strophe 2 du cantique «Jésus ma joie» de Johann Franck (1653).

Éditions complètes: BG 20¹: 3 – NBA I/6: 111

Le mouvement placé au centre de cette cantate appartenant au premier cycle annuel de Bach à Leipzig est aussi son mouvement le plus bref (n° 4): une parole de l'Évangile du dimanche (Matthieu 8, 23-27) mise en musique sous forme d'*arioso*. Jésus (la basse comme Vox Christi) demande à ses disciples pourquoi ils sont si craintifs. Ensuite (n° 5), il ordonne de se taire aux forces amoncelées de la mer, du vent et de la tempête. S'il avait dû inventer cette musique pour un opéra, Bach n'aurait pu faire mieux: des figures montantes et se précipitant dans le vide, interprétées par les violons, les hautbois et la basse, dessinent une véritable scène d'épouvante. L'Évangile en question raconte l'histoire de Jésus endormi au cours d'une traversée du lac Génésareth tandis qu'une tempête remplit d'effroi ses disciples. L'auteur du texte, dont le nom nous est inconnu, applique cette parabole au chrétien individuel: désespérance et manque de foi sont surmontés par la confiance en l'aide de Jésus qui domine la situation.

Dans l'introduction, la description de Jésus endormi n'est pas moins directement expressive que celle de l'air n° 5 cité plus haut. On associe aux notes graves et tranquilles des cordes et aux sons des flûtes à bec l'image d'un calme lac à la surface lisse comme un miroir et à la voix d'alto une complainte dont les notes longuement tenues (*Schläft* = dort) rappellent l'air *Schlafe, mein Liebster* (Dors, mon bien-aimé) de l'Oratorio de Noël (BWV 248 / 19). Et voici que le récitatif n° 2 utilise

réellement une autre image tirée de ce morceau: les sages convertis auxquels le Seigneur a indiqué le bon chemin à l'aide d'une étoile. Le mouvement ne semble trouver un centre harmonique que sur ces mots, après que Bach a enroulé les tournures les plus hardies autour de mots comme *Not* (détresse) et *kläglich Ende* (fin misérable).

L'air suivant (n° 3) exprime les mêmes émotions que le mouvement faisant suite à l'arioso central. Ici aussi, c'est la peinture de la tempête et de l'agitation qui domine, demandant une grande virtuosité aux cordes et au ténor soliste. La partie centrale, à dire vrai, y met un terme sur un ton d'enseignement qui porte à réfléchir, en enjoignant au chrétien de rester ferme même dans les «vents déchaînés». Le récitatif n° 6 effleure une dernière fois l'image de la tempête et des vagues, avant que la 2^e strophe du choral «Jésus ma joie» n'achève l'œuvre. Mais contrairement à ce qu'il a fait dans le motet BWV 227 (vol. 69 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE), Bach renonce ici aux images fortes. Ainsi la cantate, débutant dans le calme, puis traversant divers tableaux de danger et de menace, semble retrouver l'apaisement, mais un apaisement d'une qualité purifiée, cette fois. A ce plan symétrique correspond la séquence des tonalités, comme l'a fait remarquer Alfred Dürr. Sol majeur et mi mineur pour les mouvements encadrant l'ensemble, sous-dominante et dominante pour les récitatifs et si mineur dans l'arioso central peuvent avoir conduit l'auditeur à la parole de l'Évangile au lieu d'en procéder, comme dans la plupart des autres cas.

*

J'ai ce qu'il me faut BWV 82

Création: pour le 2 février 1727

Destination: fête de la purification de Marie

Texte: d'un poète inconnu.

Éditions complètes: BG 20¹: 27 – NBA I/28.1: 77 / NBA V/4: 122 (mouvements 2 et 3)

Pour la plupart des gens d'aujourd'hui, le 2 février est un jour ouvrable ordinaire. Mais pour l'Eglise chrétienne, dans la mesure où elle fête la naissance du Christ le 25 décembre, le 2 février marque la fin véritable du cycle de Noël. C'est le quarantième jour après la naissance du Christ. Or, chez les Juifs, une femme ayant mis au monde un enfant mâle était considérée comme impure jusqu'au quarantième jour. Ce jour-là, elle devait offrir au Temple des animaux à sacrifier pour se «purifier», pour remettre le mâle premier-né en la possession de Dieu (le «présenter») et pour le racheter. C'est pourquoi la fête de la purification de Marie et celle de la présentation du Seigneur tombent le même jour.

L'évangile de Luc relate, en se référant à la loi (2, 22-39), que l'enfant Jésus fut apporté par ses parents au temple de Jérusalem. Le vieux Siméon, qui avait reçu la promesse de rester en vie jusqu'à ce que ses yeux voient le Sauveur, entonne alors le chant de louange «Nunc dimittis» (souvent mis en musique au cours de l'histoire): «Maintenant, Seigneur, tu laisses ton serviteur s'en aller en paix». La tradition chrétienne, reprenant peut-être des coutumes païennes, a organisé très tôt des processions aux chandelles pour cette fête; il est encore courant aujourd'hui dans l'église catholique romaine de donner la bénédiction contre toutes sortes de périls et de difficultés avec les cierges bénis à cette occasion.

La signification de ce jour s'est enracinée même dans les

usages séculiers. C'est ainsi à la «Chandeleur» que les serveurs étaient congédiés tous les ans pour se chercher de nouveaux employeurs. En outre, plus d'un dicton annonçant le temps qu'il ferait se basait sur ce jour qui – par suite de sa fonction dans l'année liturgique – était le premier à faire entrevoir la fin de l'hiver.

La Réformation a rogné ces usages au profit de la véritable destination liturgique de ce jour. On se concentra donc sur la purification de Marie et sur la présentation du Seigneur – raison suffisante toutefois pour continuer à célébrer le 2 février comme jour férié. Bach contribua aux offices de ce jour par les cantates BWV 83, 125, 82 et 200 (dans l'ordre de leur création). Il exécuta de plus en ce jour des cantates créées pour une autre destination (BWV 157, 158 et 161).

La cantate *Ich habe genug* (J'ai ce qu'il me faut) pour basse solo, hautbois, cordes et basse continue, devenue célèbre postérieurement, a été exécutée au moins quatre fois par Bach, comme on peut en faire la preuve; après sa création en 1727, de nouveau dans les années 1730 ou 1731, en 1735 et vers 1745 / 1748, chaque fois dans des versions et tonalités modifiées, entre autres pour soprano solo et alto solo. En 1731, une flûte remplaçait le hautbois, pour des raisons d'étendue. Il faut que ce morceau ait été bien en faveur, puisqu'il a été repris en partie dans le Petit Livre de clavier d'Anna Magdalena commencé en 1725.

Le texte part du chant de louange de Siméon. Oui, ce pourrait être le pieux vieillard qui parle ici. Dans le récitatif n° 2 se présente pourtant une personne distincte qui souhaiterait suivre l'exemple du vieillard. Jusque-là, la musique est extraordinairement expressive; le hautbois formule dans l'air d'introduction le matériau interprété par le chanteur – Bach écrivit sans doute le morceau pour Johann Christoph Samuel Lipsius qui faisait ses études à Leipzig, devint plus tard

greffier et notaire à Mersebourg et est mentionné plusieurs fois dans les livres de comptes de Leipzig à cette époque. Une sorte de dialogue s'engage entre l'instrument et le chanteur soliste. Au début du récitatif, le chanteur reprend ces idées musicales.

Vient ensuite l'air célèbre plein de sentiment *Schlummert ein* (Endormez-vous). Sa forme *da capo* élargie, son rythme parfois berçant et son mouvement arrêté par des points d'orgue témoignent de la richesse d'invention toute particulière consacrée par Bach à ce morceau. Comme dans la cantate BWV 81 étudiée précédemment, des notes tenues longuement servent à représenter l'assoupissement bienheureux. Après un bref récitatif, la cantate se termine alors dans cette humeur sereine et dansante qui distingue tant de cantates de Bach et qui surprend l'homme moderne tourné vers le monde et le plaisir, car elle interprète de façon différente la joie ressentie à l'idée de la mort qui sera délivrance de la vallée de larmes terrestre. C'est pourquoi cette œuvre, qui compte parmi les cantates les plus connues de Bach, convient parfaitement à l'étude de la distance qui, en dépit de tout ce que les recherches philologiques apportent à la compréhension, sépare la musique de Bach de l'époque qui l'interprète, distance qu'il n'est possible de réduire que par une empathie spirituelle, peut-être même religieuse, mais s'appuyant pour le moins sur d'amples connaissances historiques.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

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

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

Una recia fortaleza nuestro Dios es BWV 80

Génesis: sin esclarecer, tal vez a mediados o finales de la década de 1730

Destino: Fiesta de la Reforma

Texto: según el coral de igual inicio de Martín Lutero (1528/29). Literalmente conservadas las estrofas 1, 3 y 4 (movimientos 1, 5 y 8) así como la estrofa 2^a del segundo movimiento. Los movimientos 2 a 4, 6 y 7 son textos de Salomón Franck 1715

Ediciones completas: BG 18: 319 y 381 – NBA I/31: 73

Ningún otro cántico está tan estrechamente unido al Protestantismo alemán como el coral de Martín Lutero titulado „Una recia fortaleza nuestro Dios es“. Su texto de cuatro estrofas con reminiscencias del salmo 46, junto a la luminosa melodía del coral, ponen de manifiesto el consuelo, la autoestima y el sentido victorioso del movimiento reformador que tuvo lugar a comienzos del siglo XVI. Precisamente habían transcurrido seis años desde que Lutero tradujera en el castillo de Wartburg la Biblia a la lengua alemana, aquella *Lingua franca*, que a su vez fue capaz de alcanzar una cierta consolidación gracias a la Reforma. No es erróneo que hablemos, incluso en este plano lingüístico, de una revolución operada por la gesta de Lutero.

Los comienzos del siglo XIX reavivaron estas ideas cuando comenzó a exigirse la unidad nacional de los fraccionados y en parte enajenados territorios alemanes, recurriendo a la idea de la lengua común; la quinta sinfonía de la „Reforma“ compuesta por Mendelssohn con motivo de la celebración del centenario de la Confesión de Ausburgo en el año 1830, respira este mismo espíritu al citar el coral de Lutero. E incluso más tarde – hacía mucho tiempo desde que el contexto reformador de tan vigoroso texto se pusiera al servicio de un chauvinismo

agresivo – aparecía ligado este coral a los ambientes golpistas de rituales militares, incluso durante la Segunda Guerra Mundial, como señal distintiva de los partes de guerra que se emitían por radio.

Igualmente inseparable de la historia efectiva de este cántico de Lutero, aparece la historia de los efectos que trajo consigo esta cantata de Bach. Antes de la Pasión según san Mateo y de la misa en si menor, la cantata titulada „Una recia fortaleza“ fue la primera de índole religiosa que se publicó impresa después de la muerte de Bach en 1821. De todos modos lo fue no en la versión legada por Bach, sino en una variante de los movimientos 1 y 5 con trompetas y timbales realizada por Wilhelm Friedemann Bach, el cual había hecho que se interpretasen estos movimientos de la cantata heredada de su padre, en una opulenta ampliación de los textos latinos „Gaudete omnes populi“ y „Manebit verbum Domini“.

Pero en definitiva, la cantata es ya de por sí expresión del virulento carácter simbólico que en tiempos de Bach se atribuía al coral. Esto se refleja sobre todo en el grandioso coro de entrada que con toda razón declaró Alfred Dürr „punto culminante de la creación vocal bachiana de corales“. En esta ampulosa elaboración coral representa Bach el himno de la Reforma desde una elevada y brillante altura, con premitación de cada línea a base de pasos melódicos y armonías explicativas del texto, así como con un entramado sumamente denso de contrapunto, pasando por un doble fundamento de bajo que se ejecuta en esta grabación mediante el doble acompañamiento de clavicordio y órgano con trombón de 16 pedales. Cerrando la ejecución de cada línea, el cantus firmus visualiza en el canon de oboes y voz de bajo el marco que contiene a todo ser. Al mismo tiempo, esta pieza de naturaleza motética representa la voluntad del Bach de mayor edad en el sentido de demostrar su habilidad en la perfección del movimiento de estricto *stilo-antico*, lo que da

pie a que se hayan propuesto para su origen diversas fechas, desde el año 1730 (Albert Schweitzer) hasta los años 1740 (Wolff), pasando, por ejemplo, por 1735 (Dürr).

Sobre este telón de fondo del análisis de la eficacia y de la historia de las formas de esta pieza, asombrará si decimos que la cantata “recia fortaleza” no fue una obra destinada a la festividad de la Reforma, sino que se remonta a otra cantata que Bach escribió para el tercer domingo de cuaresma, también llamado Domingo Oculi, de los años 1715, 1716 ó 1717. Aquella comenzaba con las palabras “todo lo que de Dios ha nacido” (BWV 80 a) y daba música a un texto del predicador de la corte de Weimar que fue Salomo Franck. La cantata de seis partes, cuya música se ha extraviado, terminaba con la segunda estrofa de la coral de Lutero, cuyo texto se integraba por tanto en el hilo argumental de la cantata sin acentuar específicamente el acervo de las ideas reformadoras; el coral vuelve a emerger en los cánticos corales que se nos han transmitido por separado (BWV 302 / 303).

Entre 1728 y 1731 recuperó Bach la cantata de Weimar para prepararse de cara a una función que habría de celebrarse el día de la Reforma (BWV 80 b). El día propiamente dicho de la dedicatoria, durante la Cuaresma, se reducía al silencio en Leipzig la música figurada, de modo que tal vez el rasgo coral era lo que predestinaría a esta pieza para la nueva ocasión. Antes de la cantata de Weimar, Bach puso un movimiento coral sencillo que daba música a la primera estrofa. El movimiento número 2 (que era el número 1 en la cantata de Weimar) contiene una cita instrumental del coral, lo mismo que el movimiento número 5 de nueva composición. Ambos contribuyen de este modo a profundizar la referencia a la festividad de la Reforma. Con la grandiosa configuración coral en lugar del sencillo movimiento coral, Bach estaba inaugurando en último término la llamada tercera versión de esta cantata.

En segundo lugar aparece el aria unida al cantus firmus. Mientras el bajo, asociado al unísono de los instrumentos de arco, acentúa los aspectos beligerantes del texto, el soprano reforzado por el oboe interpreta el embellecido cantus firmus subrayando la vinculación con el coral. De nuevo retorna el coral en el quinto movimiento interpretado al unísono por el bajo (coral) y el tenor, insertándose en un movimiento de concierto cuya temática se desarrolla desde el comienzo de la melodía coral. En los dos recitativos números 3 y 6, Bach acentúa mediante una configuración ariosa cada una de las líneas del último texto. Merecen finalmente especial ponderación las dos arias restantes. La de soprano (número 4) resalta textualmente y con una musicalidad más bien poética el aspecto subjetivo de la victoria de Jesús sobre Satanás; el quinteto número 7 (dos voces cantoras, oboe da caccia, violín y bajo continuo) oscila – debido al texto que había que musicalizar – entre la sensibilidad y el levantamiento bélico. La opinión de Albert Schweitzer “Luteranismo y mística: esta fue la confesión de fe que legó el cantor de Santo Tomás en la festividad de la Reforma”... puede sonar hoy día algo visionario. Pero en realidad acierta al señalar el camino correcto para la interpretación de esta extraordinaria cantata de Bach.

*

Jesús duerme, ¿qué he de esperar? BWV 81

Génesis: para el 30 de enero de 1724

Destino: cuarto domingo después de la Epifanía

Texto: poeta desconocido. Comienzo del segundo movimiento según el salmo 10, 1. Cuarto movimiento: Mateo 8, 26. Séptimo movimiento: segunda estrofa de la canción “Jesús, mi alegría” de Johann Franck (1653).

Ediciones completas: BG 20¹: 3 – NBA I/6: 111

El centro de esta cantata que tiene su origen en el primer

curso de Bach en Leipzig, constituye al mismo tiempo su movimiento más corto (el número 4): una frase musicada en tono *arioso* y tomada del Evangelio del domingo (Mateo 8, 23-27). Jesús (la vox Christi interpretada por el bajo) pregunta a sus discípulos de qué tienen tanto miedo. A continuación (número 5) ordena callar a las agitadas fuerzas del mar, la tormenta y el viento. Bach no podría haber encontrado para una ópera otra música distinta de la aplicada a este motivo: figuras ascendentes y descendentes en violines, oboes y bajo, dibujan una auténtica escena de terror. El mencionado Evangelio relata la historia de Jesús que dormía mientras atravesaban el mar de Genesaret, mientras una tormenta provoca el miedo y el terror de sus discípulos. El compositor, jamás conocido, de este texto convierte el episodio para aplicarlo a cada uno de los cristianos: la desesperanza y la debilidad de la fe se vencen a base de confianza en el Jesús que nos ayuda y que está por encima de todas las cosas.

La descripción introductoria del estado durmiente de Jesús resulta no menos directamente lograda que en el aria antes referida. Con las profundas y reposadas notas de los instrumentos de arco y con los sonidos de las flautas dulces se asocia la imagen de un mar tranquilo y liso como un espejo, mientras la voz del contralto evoca un canto fúnebre cuyas notas de larga duración (“duerme”) recuerdan el aria “Duerme, Amado mío” del Oratorio de Navidad (BWV 248 / 19). Efectivamente, el recitativo número 2 recurre a otra imagen de esta pieza: los Magos que retornan y a los que el Señor da a conocer el camino recto sirviéndose de una estrella. Es en esas palabras donde este movimiento parece haber encontrado un centro armónico después de que Bach englobase con atrevidos giros términos como “penuria” y “lamentable final”.

El aria siguiente (número 3) se corresponde en cuanto a sus afectos con la pieza que sigue al arioso central. También aquí

aparece en primer término la descripción de la tormenta y de la agitación con exigencias de virtuosismo a los instrumentos de arco y al solista tenor. La pieza central exige en efecto observar pedagógica y reflexivamente el mandamiento prescrito a los cristianos de resistir contra los “vientos perturbadores”. Por última vez, el recitativo número 6 toca de paso la figura de la tormenta y las olas antes de que la segunda estrofa del coral “Jesús, mi alegría” ponga punto final a la obra. Contra lo que ocurre en el motete BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 69), Bach prescinde en este caso de figuras aplacadoras. De este modo, la cantata parece encontrar fácilmente el camino de retorno al apaciguamiento desde la calma inicial, pasando por las diferentes descripciones del peligro y de la amenaza, si bien como es lógico en esta ocasión lo hace sirviéndose de una calidad más depurada. Con esta disposición simétrica se corresponde la sucesión de los tipos de tonalidad, como ha puesto de relieve Alfred Dürr. El sol mayor y el mi menor para los movimientos que forman el cuadro general, la subdominante y dominante para los recitativos, así como el si menor del arioso central pueden reconducir al oyente hacia la palabra evangélica tal como se hace por lo demás tomándola como punto de partida en la mayoría de los casos.

*

Tengo suficiente BWV 82

Génesis: para el 2 de febrero de 1727

Destino: festividad de la Purificación de María

Texto: poeta desconocido.

Ediciones completas: BG 20¹: 27 – NBA I/28.1: 77 / NBA V/4: 122 (movimientos 2 y 3)

Para la mayoría de la gente, el 2 de febrero es en la actualidad un día laborable normal. Para la Iglesia cristiana, que celebra el 25 de diciembre el Nacimiento de Cristo, el día 2 de febrero marca consecuentemente el final propiamente dicho del ciclo festivo de Navidad. Se trata del cuadragésimo día después del nacimiento de Cristo. Hasta esa fecha, la mujer estaba impura – según los judíos – después de haber dado a luz a su pequeño. Y en esa fecha tenía que “purificarse” llevando al templo animales para ser sacrificados, y al mismo tiempo “presentar” al niño recién nacido como propiedad divina para volver a rescatarlo. Así se explica que coincida en un mismo día la fiesta de la “Purificación de María” y la fiesta de la “Presentación del Señor”.

Como cuenta el Evangelio de San Lucas (2, 22-39) haciendo referencia a la Ley, Jesús fue llevado por sus padres al templo de Jerusalén. El anciano Simeón, a quien se había prometido conservar la vida hasta que le fuera dado contemplar con sus ojos al Salvador, entona en esa ocasión el himno de alabanza (tan frecuentemente interpretado después en la historia de la música) con el título de “Nunc dimittis” = “Ya puedes dejar, Señor, que tu siervo marche en paz”. Los usos y costumbres del Cristianismo han ido configurando, ya desde los primeros tiempos esta festividad con procesiones de candelas (tal vez adoptadas del costumbrismo pagano); todavía en la actualidad es costumbre en la iglesia romana impartir la bendición contra todo tipo de peligros y penalidades utilizando las candelas previamente bendecidas en esta fiesta.

También echó sus raíces en las costumbres occidentales el significado de este día. Así por ejemplo, todos los años, para la fiesta de la “Candelaria” se despedía a los sirvientes para que buscasen nuevos años. Además, en torno a este día que debido a su función dentro del año litúrgico ponía por primera vez en perspectiva el fin de la época invernal, se elaboraba más de una regla prometedora para los agricultores y para el buen tiempo.

La Reforma vino a recortar estos usos a favor del destino propiamente litúrgico del día. Así pues, se concentraba en la Purificación de María y en la Presentación del Señor una razón aún suficiente para celebrar como festivo el día 2 de febrero. A los servicios religiosos de esta fiesta dedicó Bach las cantatas (por orden de antigüedad de su origen) BWV 83, 125, 82 y 200. Además interpretaba también en este día cantatas propias de otras ocasiones (BWV 157, 158 y 161).

La cantata que posteriormente se haría famosa “Tengo suficiente” (sic!) para solo de bajo, oboe, instrumentos de arco y bajo continuo, fue interpretada por Bach al menos cuatro veces que pueda documentarse; después de su origen en 1727, en los años 1730 ó 1731, 1735 y en torno a 1745 / 1748, sirviéndose en cada ocasión de versiones y modalidades tonales modificadas, entre otras cosas para el solo de soprano y contralto. En 1731 una flauta sustituyó al oboe debido a la envergadura de la tonalidad. La popularidad que alcanzó esta pieza se pone de manifiesto en la circunstancia de verse parcialmente recogida en el pequeño manual para piano que iniciara Anna Magdalena en 1725.

El texto tiene su punto de partida en el himno de alabanza entonado por Simeón. Incluso pudiera ser el piadoso anciano quien hablase en estas líneas. Sin embargo, en el recitativo número 2 se da a conocer como persona independiente que desea seguir el ejemplo del venerable anciano. La música es

hasta ese momento extraordinariamente expresiva. El oboe formula en el aria introductoria el material que presenta el cantor (Bach escribió la pieza tal vez para el estudiante de Leipzig que fue Johann Christoph Samuel Lipsius, y que más tarde llegaría a canceller y notario de Merseburg, apareciendo varias veces en los libros de contabilidad de Leipzig de aquella época). Entre el instrumento y el cantor solista se desarrolla una especie de diálogo. Al comienzo del recitativo retoma nuevamente el cantor estas ideas musicales.

A continuación suena la famosa y animada aria titulada “Adormeceos”. Su ampliada forma Da-Capo, su ritmo a veces oscilante y su movimiento mantenido a base de calderones, dejan constancia de la extraordinaria riqueza de recursos con que Bach afrontó esta obra. Como sucede también en la cantata BWV 81 que antes hemos analizado, las notas de gran duración sirven para la representación del dulce sueño bienaventurado. Después de un breve recitativo, suena la cantata en esa desenvuelta actitud coreográfica que caracteriza a tantas cantatas de Bach y que tanto asombra al hombre moderno, ligado al mundo y a la diversión, porque imprime un significado totalmente distinto al gozo que precede a la muerte entendida como liberación del terrenal valle de lágrimas. Por eso es fácil analizar precisamente en esta obra que se cuenta entre las cantatas más famosas de Bach, la distancia que separa – pese a todos los descubrimientos filológicos – la música bachiana de la correspondiente época en que se interpreta, distancia que sólo puede reducirse en la consumación espiritual (si no religiosa sí al menos histórica) que todo lo abarca.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

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

