



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[4] KANTATEN BWV 100-102

*Was Gott tut, das ist wohlgetan / Nimm von uns, Herr, du treuer Gott /
Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 100, 101), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 102)

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

Richard Hauck (BWV 100-102), Wolfram Wehnert (BWV 102)

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

Gedächtniskirche Stuttgart

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

BWV 100: Juli/September/Oktobre 1983, Juli 1984. BWV 101: Oktober/November 1979. BWV 102: Februar 1972

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates, Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Anne Paris-Glaser

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

© 1972/79/83/84 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

Internet: <http://www.bachakademie.de>



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Was Gott tut, das ist wohlgetan *BWV 100 (22'12)*

What God doth, that is rightly done • Ce que Dieu fait est bien fait • Quanto Dios hace bien hecho está

Arleen Augér - soprano • Julia Hamari - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Johannes Ritzkowski, Bruno Schneider - Corno • Norbert Schmitt - Timpani • Peter-Lukas Graf, Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Diethelm Jonas, Günther Passin - Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Georg Egger - Violino • Martin Ostertag - Violoncello Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott *BWV 101 (24'00)*

Take from us, Lord, Thou faithful God • Dispense-nous, Seigneur, Dieu fidèle • Toma de nosotros Señor, fiel Dios

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Aldo Baldin - tenore • John Bröcheler - basso • Bernhard Schmid - Tromba Gerhard Cichos, Ehrhard Wetz, Manfred Eichhorst - Trombone • Peter-Lukas Graf - Flauto • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Wilhelm Melcher - Violino • Peter Buck - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Bärbel Schmid - Organo • Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben *BWV 102 (23'35)*

Lord, Thine own eyes see after true believing • Seigneur, tes yeux recherchent la foi • Señor, Tus ojos la fe sondean

Eva Randova - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Peter-Lukas Graf - Flauto • Otto Winter, Thomas Schwarz - Oboe • Hans Mantels - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart

Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 100) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“

No. 1	Versus 1 (Choral):	Was Gott tut, das ist wohlgetan	1	4:33
	<i>Corno I+II, Timpani, Flauto, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Duetto Versus 2 (A, T):	Was Gott tut, das ist wohlgetan	2	3:41
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Versus 3 (Aria, S):	Was Gott tut, das ist wohlgetan	3	4:23
	<i>Flauto, Violoncello, Organo</i>			
No. 4	Versus 4 (Aria, B):	Was Gott tut, das ist wohlgetan	4	3:29
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Versus 5 (Aria, A):	Was Gott tut, das ist wohlgetan	5	3:48
	<i>Oboe d'amore, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 6	Versus ultimus (Choral):	Was Gott tut, das ist wohlgetan	6	2:18
	<i>Corno I+II, Timpani, Flauto, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 100				22:12

BWV 101 „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“

No. 1	Coro:	Nimm von uns, Herr, du treuer Gott	7	6:22
	<i>Tromba, Trombone I-III, Flauto in 8va, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Aria (T):	Handle nicht nach deinen Rechten	8	2:59
	<i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Recitativo (S):	Ach! Herr Gott, durch die Treue dein	9	2:32
	<i>Violoncello, Organo, Cembalo</i>			
No. 4	Aria (B):	Warum willst du so zornig sein	10	3:34
	<i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Recitativo (T):	Die Sünd hat uns verderbet sehr	11	2:19
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo</i>			

No. 6	Aria (S, A):	Gedenk an Jesu bitterm Tod	12	5:24
	<i>Flauto, Oboe da caccia, Violoncello, Cembalo</i>			
No. 7	Choral:	Leit uns mit deiner rechten Hand	13	0:50
	<i>Tromba, Trombone I-III, Flauto in 8va, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 101				24:00

BWV 102 „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“

No. 1	Coro:	Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben	14	7:43
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (B):	Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingepreget	15	1:06
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (A):	Weh der Seele, die den Schaden	16	5:00
	<i>Oboe I, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Arioso (B):	Verachtest du den Reichtum deiner Gnade	17	3:19
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			

Parte seconda

No. 5	Aria (T):	Erschrecke doch, du allzu sichre Seele	18	3:22
	<i>Flauto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Recitativo (A):	Beim Warten ist Gefahr	19	1:18
	<i>Oboe I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 7	Choral:	Heute lebst du, heut bekehre dich	20	1:47
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 102				23:35

Total Time BWV 100, 101, 102 69:52

BWV 100

1. Versus 1 (Coro)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Es bleibt gerecht sein Wille;
Wie er fängt meine Sachen an,
Will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
Der in der Not
Mich wohl weiß zu erhalten;
Drum laß ich ihn nur walten.

2. Versus 2 (Duetto)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Er wird mich nicht betrügen;
Er führet mich auf rechter Bahn,
So laß ich mich begnügen
An seiner Huld
Und hab Geduld,
Er wird mein Unglück wenden,
Es steht in seinen Händen.

3. Versus 3 (Aria)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Er wird mich wohl bedenken;
Er, als mein Arzt und Wundermann,
Wird mir nicht Gift einschenken
Vor Arznei.
Gott ist getreu,
Drum will ich auf ihn bauen
Und seiner Gnade trauen.

1. Chorus [Versus 1]

What God doth, that is rightly done,
His will is just forever;
Whatever course he sets my life,
I will trust him with calmness.
He is my God,
Who in distress
Knows well how to support me,
So I yield him all power.

2. Duet [Versus 2]

What God doth, that is rightly done,
He will not e'er betray me;
He leads me on the proper path,
So I will find contentment
Within his care
And then forbear,
He shall turn my misfortune,
In his hands rests the outcome.

3. Aria [Versus 3]

What God doth, that is rightly done,
He will me well consider;
He doth, my healer, wonders work
And will no poison give me
As healing balm.
God keepeth faith.
I'll make him my foundation
And to his mercy trust me.

1

1. Chœur [Versus 1]

Ce que Dieu fait est bien fait
Sa volonté reste juste;
Quel que soit le cours de ma destinée,
Je m'en tiens à lui sans mot dire.
Il est mon Dieu
Qui sait veiller sur mon sort
Dans le péril;
Je le laisse donc agir.

2

2. Duo [Versus 2]

Ce que Dieu fait est bien fait
Il ne me trompera pas;
Il me conduit sur la bonne voie,
Je me contente donc de savourer
Ses bonnes grâces
Et je me montre patient,
Il remédiera à mon malheur,
Il en a le pouvoir.

3

3. Air [Versus 3]

Ce que Dieu fait est bien fait
Il tiendra compte de moi;
Lui qui est mon médecin et qui fait des miracles,
Ne me donnera pas de poison
Comme remède.
Dieu est fidèle,
C'est pourquoi je veux bâtir sur lui
Et mettre ma confiance en sa grâce.

1. Coro [Versus 1]

Cuanto Dios hace bien hecho está
Su voluntad siempre justa es;
Así como El decida el principio de mis asuntos
En silencio mantenerlo quiero.
Mi Dios es El,
Quien en la penuria
Bien me sabe preservar;
Por eso Le dejo disponer.

2. Duetto [Versus 2]

Cuanto Dios hace bien hecho está,
El no me engañará,
Por el camino recto me conduce,
Por lo que en Su guarda
Me contento
Y paciencia tengo.
El mi dolor en bien convertirá
Pues ello en Sus manos está.

3. Aria [Versus 3]

Cuanto Dios hace bien hecho está,
Y mi bien considera;
El, mi médico y curador,
Veneno no me dará
Sino remedio.
Fiel es Dios,
Por eso en El construir quiero
Y en Su Gracia confiar.

4. Versus 4 (Aria)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
 Er ist mein Licht, mein Leben,
 Der mir nichts Böses gönnen kann,
 Ich will mich ihm ergeben
 In Freud und Leid!
 Es kommt die Zeit,
 Da öffentlich erscheinet,
 Wie treulich er es meinet.

5. Versus 5 (Aria)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
 Muß ich den Kelch gleich schmecken,
 Der bitter ist nach meinem Wahn,
 Laß ich mich doch nicht schrecken,
 Weil doch zuletzt
 Ich werd ergötzt
 Mit süßem Trost im Herzen;
 Da weichen alle Schmerzen.

6. Versus ultimus

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
 Darbei will ich verbleiben.
 Es mag mich auf die rauhe Bahn
 Not, Tod und Elend treiben,
 So wird Gott mich
 Ganz väterlich
 In seinen Armen halten;
 Drum laß ich ihn nur walten.

4. Aria [Verse 4]

What God doth, that is rightly done,
 He is my light, my being,
 Who me no evil can allow;
 I'll be to him committed
 In joy and woe!
 The time is high
 When manifest appeareth
 How faithful is his favor.

5. Aria [Verse 5]

What God doth, that is rightly done;
 Though I the cup must savor
 Soon, bitter to my maddened sense,
 I will yet be not frightened,
 For at the last
 I will find joy
 And sweet hope in my bosom;
 And yield shall all my sorrow.

6. Chorale [Verse 6]

What God doth, that is rightly done,
 To that will I be cleaving.
 Though out upon the cruel road
 Need, death, and suff'ring drive me,
 E'en so God will,
 All fatherhood,
 Within his arms enfold me;
 So I yield him all power.

4

4. Air [Versus 4]

Ce que Dieu fait est bien fait
 Il est ma lumière, ma vie,
 Il ne peut rien me vouloir de mal.
 Je veux me soumettre à lui
 Dans la joie et dans la peine!
 L'heure viendra
 Où se manifestera ouvertement
 La sincérité de ses intentions.

5

5. Air [Versus 5]

Ce que Dieu fait est bien fait
 S'il me faut goûter aussitôt le calice
 Qui est amer dans ma folie,
 Je ne m'en effraie pas
 Parce qu'en fin du compte,
 Une douce consolation
 Délectera mon cœur;
 Et toutes les douleurs se dissiperont.

6

6. Choral [Versus 6]

Ce que Dieu fait est bien fait
 Je veux m'en tenir à cela.
 Il se peut que le danger, la mort et la misère
 Me poussent sur la voie cruelle,
 Mais mon Dieu me prendra
 Tout paternellement
 Dans ses bras;
 C'est pourquoi je le laisse agir.

4. Aria [Versus 4]

¡Cuanto Dios hace bien hecho está,
 Mi luz es El, mi vida,
 Quien ningún mal permitirá me suceda,
 A El entregarme quiero
 En la felicidad y en el dolor!
 El día llegará
 En el que se manifestará
 Cuán grande es Su fidelidad.

5. Aria [Versus 5]

Cuando Dios hace bien hecho está,
 Si pronto el cáliz he de beber,
 Que amargo es a mi engañoso parecer,
 Nada debo temer,
 Pues al fin
 Ensalzado será
 Con el dulce consuelo del corazón
 Y todo dolor concluirá.

6. Coral [Versus 6]

Cuanto Dios hace bien hecho está
 En ello permanecer quiero.
 Aunque sequedad, penuría,
 Muerte y aflicción sienta,
 Dios a mí
 Paternalmente
 En Sus brazos me sostendrá
 Por eso Le dejo disponer.

1. Coro

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott,
Die schwere Straß und große Not,
Die wir mit Sünden ohne Zahl
Verdienen haben allzumal.
Behüt für Krieg und teurer Zeit,
Für Seuchen, Feur und großem Leid.

2. Aria

Handle nicht nach deinen Rechten
Mit uns bösen Sündenknechten,
Laß das Schwert der Feinde ruhn!
Höchst, höre unser Flehen,
Daß wir nicht durch sündlich Tun
Wie Jerusalem vergehen!

3. Recitativo e Choral

Ach! Herr Gott, durch die Treue dein
Wird unser Land in Fried und Ruhe sein.
Wenn uns ein Unglückswetter droht,
So rufen wir,
Barmherzger Gott, zu dir
In solcher Not:
Mit Trost und Rettung uns erschein!
Du kannst dem feindlichen Zerstören
Durch deine Macht und Hülfe wehren.
Beweis an uns deine große Gnad
Und straf uns nicht auf frischer Tat,

1. Chorus

Take from us, Lord, thou faithful God,
The punishment and great distress
Which we for sins beyond all count
Have merited through all our days.
Protect from war and times of dearth,
Contagion, fire and grievous pain.

2. Aria

Do not deal by thine own justice
With us wicked thralls of error,
Let the hostile sword now rest!
Master, hearken to our crying,
That we not through sinful deeds,
Like Jerusalem, be ruined!

3. Recitative and Chorale

Ah, Lord God, through thy faithfulness
Will this our land in peace and quiet bide.
When us misfortune's storms approach,
Then so we call,
O gracious God, to thee
In such distress:
Appear with saving strength to us!
Thou canst the foe and his destruction
Through thy great might and help keep from us.
Reveal in us thy great store of grace,
Us punish not amidst our deeds,

7

1. Chœur

Dispense-nous, Seigneur, Dieu fidèle,
La grave punition et grande détresse
Que nous avons si souvent mérité
Par nos péchés sans nombre.
Protège-nous de la guerre et de la disette
Des fléaux, du feu et de grandes misères.

8

2. Aria

N'agit pas comme de droit
Avec nous, vils serviteurs du péché
Laisse reposer la glaive de l'ennemi!
Ô Très-Haut, entends nos supplications,
Que de par nos agissements coupables
Nous ne finissions pas comme Jérusalem!

9

3. Récitatif et choral

Ah! Seigneur Dieu, grâce à ta fidélité,
Notre pays vivra en paix et dans la tranquillité.
Quand une tempête nous menace,
Nous t'invoquons,
Dieu miséricordieux,
Dans un tel danger:
Aparce-nous réconfort et secours en apparaissant!
Ta puissance et ton assistance pourront s'opposer
À la destruction de l'ennemi.
Prouve-nous ton immense grâce
Et ne nous punis pas quand tu nous prends en flagrant
délit,

1. Coro

Toma de nosotros Señor, fiel Dios,
El pesado castigo y la gran aflicción,
Que nos hemos merecido
Con nuestros pecados sin fin.
Protégenos de la guerra y los malos tiempos,
De las plagas, el fuego y los grandes males.

2. Aria

No hagas según Tu ley
Con nosotros, los malos siervos del pecado,
Deja que la espada del enemigo descanse.
Altísimo, escucha nuestro ruego,
Que por nuestros pecados
Como Jerusalén no perezamos.

3. Recitativo y coral

¡Ah Señor! Por tu fidelidad
Se encontrará nuestro país en paz y tranquilidad.
Cuando el mal nos amenaza
Llamámoste,
Misericordioso Dios, a Ti,
En semejante aflicción:
¡Aparécenos para nuestro consuelo y salvación!
A los enemigos destruir puedes
Y hacer que Tu poder y ayuda con nosotros sean.
Muéstranos Tu magnífica Gracia,
Y no nos castigues recién cometido el pecado,

Wenn unsre Füße wanken wollten
 Und wir aus Schwachheit straucheln sollten.
Wohn uns mit deiner Güte bei
 Und gib, daß wir
 Nur nach dem Guten streben,
 Damit allhier
 Und auch in jenem Leben
Dein Zorn und Grimm fern von uns sei!

4. Aria

Warum willst du so zornig sein?
 Es schlagen deines Eifers Flammen
 Schon über unserm Haupt zusammen.
 Ach, stelle doch die Strafen ein
 Und trag aus väterlicher Huld
 Mit unserm schwachen Fleisch Geduld!

5. Recitativo e Choral

Die Sünd hat uns verderbet sehr.
 So müssen auch die Frömmsten sagen
 Und mit betränten Augen klagen:
Der Teufel plagt uns noch viel mehr.
 Ja, dieser böse Geist,
 Der schon von Anbeginn ein Mörder heißt,
 Sucht uns um unser Heil zu bringen
 Und als ein Löwe zu verschlingen.
Die Welt, auch unser Fleisch und Blut
Uns allezeit verführen tut.
 Wir treffen hier auf dieser schmalen Bahn
 Sehr viele Hindernis im Guten an.
Solch Elend kennst du, Herr, allein:

If e'er our feet would stagger,
 And in our weakness we should stumble.
Attend us with thy favor dear,
 And grant that we
 Strive only after goodness,
 So that in this life,
 And in the life hereafter
Thy wrath and rage far from us stay.

4. Aria

Wherefore wouldst thou so wrathful be?
 The flames of thy great zeal and ardor
 Already o'er our heads are falling.
 Ah, moderate thy sentence now
 And from a father's loving grace
 With this our feeble flesh forbear!

5. Recitative and Chorale

Our sin hath us corrupted much.
 E'en must the godliest admit it
 And with their tearful eyes bewail it:
The devil plagues us still much more.
 Yea, this most evil soul,
 Who was e'en from the start a murderer,
 Seeks to deprive us of salvation
 And like a lion to devour us.
The world, our very flesh and blood,
Doth all the time lead us astray.
 Here we encounter on this narrow path
 So many obstacles against the good.
Such sorrow know'st thou, Lord alone:

10

Quand nous sommes sur le point de chanceler
 Et de trébucher rien que par faiblesse.
Apporte-nous ton assistance pleine de bonté
 Et fais que nous
 N'aspirions qu'au bien,
 Afin qu'ici-bas
 Ainsi que dans la vie de l'au-delà
Ta colère et ton courroux soient loin de nous.

4. Air

Pourquoi as-tu un tel courroux?
 Les flammes de ton zèle
 S'abattent déjà sur nos têtes.
 Ah! supprime donc les châtements
 Et fait preuve de patience et d'indulgence
 Avec notre chair faible, avec ta bienveillance paternelle!

5. Récitatif et choral

Le péché nous a profondément corrompu.
 Même les plus pieux d'entre nous doivent le dire
 En gémissant, les larmes aux yeux:
Le diable nous tourmente encore beaucoup plus.
 Oui, cet esprit malin,
 Qui dès les origines, était un meurtrier,
 Cherche à nous priver de notre salut
 Et à nous dévorer comme un lion.
Le monde aussi tente en tout temps
Notre chair et notre sang.
 Nous rencontrons sur cette voie étroite
 D'innombrables obstacles au bien.
Toi seul, Seigneur, connais une telle misère:

Cuando nuestros pies vacilen
 Y de debilidad tropecemos.
Estáte presente con Tu bondad
 Y concédenos el que tan sólo
 Por el bien nos esforcemos
 Para que tanto aquí
 Como en la venidera vida
Tu cólera y encono de nosotros apartemos.

4. Aria

¿Por qué has de estar colérico?
 Arrecian las llamas de tu celo
 Ya en haces sobre nuestras cabezas.
 ¿Ay, detén el castigo
 Y por tu paternal clemencia
 Ten con nuestra débil carne paciencia.

5. Recitativo y coral

El pecado mucho nos ha corrompido.
 Así pues hasta han de decir los más piadosos
 Y clamar con lagrimosos ojos:
Tanto más el demonio nos lacera.
 Sí, aquel espíritu
 Que ya en el principio asesino era
 Trama destruir nuestra salvación
 Y devorarnos como león.
El mundo, también nuestra carne y sangre
En todo momento nos seducen.
 Aquí, por este estrecho sendero
 Muchos obstáculos al bien encontramos.
Semejante miseria solo Tú, Señor, conoces.

Hilf, Helfer, hilf uns Schwachen,
Du kannst uns stärker machen!
Ach, laß uns dir befohlen sein!

6. Aria

Gedenk an Jesu bitterm Tod!
Nimm, Vater, deines Sohnes Schmerzen
Und seiner Wunden Pein zu Herzen!
Die sind ja für die ganze Welt
Die Zahlung und das Lösegeld;
Erzeig auch mir zu aller Zeit,
Barmherzger Gott, Barmherzigkeit!
Ich seufze stets in meiner Not:
Gedenk an Jesu bitterm Tod!

7. Choral

Leit uns mit deiner rechten Hand
Und segne unser Stadt und Land;
Gib uns allzeit dein heiliges Wort,
Behüt fürs Teufels List und Mord;

Verleih ein selges Stündlein,
Auf daß wir ewig bei dir sein.

Help, helper, help us weak ones,
For thou canst make us stronger!
Ah, let us thee commended be!

6. Aria

Consider Jesus' bitter death!
Take, Father, these thy Son's great sorrows
And this his wound's great pain to heart now,
They are in truth for all the world
The payment and the ransom price;
And show me, too, through all my days,
Forgiving God, forgiving ways!
I sigh alway in my distress:
Consider Jesus' bitter death!

7. Chorale

Lead us with thine own righteous hand
And bless our city and our land,
Give us alway thy holy word,
Protect from Satan's craft and death;

And send a blessed hour of peace,
That we forever be with thee.

12

Aide-nous, Dieu d'assistance, aide-nous dans notre faiblesse,
C'est toi qui nous rendra plus forts!
Ah, soumetts-nous à tes commandements.

6. Air

Garde en mémoire la mort amère de Jésus!
Prends à cœur, Père, les douleurs de ton fils
Et les souffrances de ses blessures
Ce sont elles qui sont la prestation et la rançon
Pour le monde entier;
Témoigne-moi aussi en tout temps
Ta miséricorde, Dieu miséricordieux!
Je soupire constamment dans ma détresse:
Garde en mémoire la mort amère de Jésus!

7. Choral

Guide-nous de ta main dextre
Et bénis notre ville et notre pays;
Donne-nous en tout temps ta sainte Parole
Protège-nous de la ruse et des envies meurtrières de
Satan;
Accorde-nous une brève heure de félicité
Comme celle que nous aurons quand nous te rejoindrons
pour l'éternité.

¡Ayúdanos, Auxiliador, a los débiles,
Pues Tú puedes hacernos fuertes!
¡Ay, haz que te seamos obedientes!

6. Aria

¡Pensad en la amarga muerte de Jesús!
Toma, Padre, el dolor de Tu Hijo,
Y la tortura de sus heridas,
Pues que para todo el mundo son
El pago y el rescate;
¡Misericordioso Dios, en todo momento
Misericordia muéstrame!
En mi aflicción suspiro:
¡Pensad en la amarga muerte de Jesús!

7. Coral

Llévanos de Tu mano diestra
Y bendice nuestra ciudad y nuestro país;
En todo momento danos la Palabra de curación,
Protégenos del diablo, de la malicia y de la muerte;
Concédenos la bendita hora
Para que por siempre junto a Ti seamos.

Teil I

1. Coro

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! Du schlägest sie, aber sie fühlen nicht; du plagest sie, aber sie bessern sich nicht. Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.

2. Recitativo

Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingeprägt,
Wenn der verkehrte Will sich ihm zuwider leget?
Wo ist die Kraft von seinem Wort,
Wenn alle Besserung weicht aus dem Herzen fort?
Der Höchste suchet uns dach Sanftmut zwar zu zähmen,
Ob der verirrt Geist sich wollte nich bequemen;

Doch, fährt er fort in dem verstockten Sinn,
So gibt er ihn ins Herzens Dünkel hin.

3. Aria

Weh der Seele, die den Schaden
Nicht mehr kennt
Und, die Straf auf sich zu laden,
Störrig rennt!
Ja von ihres Gottes Gnaden
Selbst sich trennt!

Part I

1. Chorus

Lord, thine own eyes see after true believing! Thou smitest them, but they feel not the blow; thou vexest them, but they reform themselves not. Their countenance is more absterinate than a rock and they would not be converted.

2. Recitativo

Where is the image true with God hath stamped within us,
If our perverted will hath set itself against it?
Where is the power of his word,
If all amelioration doth the heart desert?
The Highest doth in truth with mildness seek to tame us,
So that the errant soul wish yet to be obedient;

But if it doth maintain its stubborn will,
He yieldeth it unto the heart's conceit.

3. Aria

Woe that spirit which its mischief
No more knows,
And, inviting its own judgement,
Pell-mell runs,
Yea, from its God's very mercy
Stands apart.

14

Partie I

1. Chœur

*Seigneur, tes yeux cherchent la foi!
Tu les as frappés, et ils n'ont pas frêmi,
tu les as exterminés et ils ont refusés
d'accepter ta leçon. Ils ont un visage plus
dur que le roc et ils refusent de se convertir.*

2. Récitatif

Où est l'image que Dieu nous a gravée
Lorsque la volonté contraire se rebelle envers lui?
Où est la force de sa parole
Lorsque toute amélioration s'échappe du cœur?
Le Très-Haut essaie certes de nous apprivoiser avec
douceur,
Essayant de percevoir si l'esprit égaré voulait encore daigner
s'y plier;
S'il persiste cependant dans son entêtement,
Il le sacrifie à l'outrecuidance de son cœur.

15

3. Air

Malheur à l'âme
Qui ne connaît plus le mal
Et qui fuit obstinément
La punition qu'elle a méritée,
Qui se sépare même
De la grâce de Dieu.

16

Parte I

1. Coro

*¡Señor, Tus ojos la fe sondean! Tú los golpeas,
pero no sienten; tú los afliges,
pero no se reforman. Son de rostro duro más
que la piedra y no se quieren convertir.*

2. Recitativo

¿Dónde está la imagen a semejanza suya que Dios nos ha
dado
Si la voluntad falsa contra él se vuelve?
¿Dónde está la fuerza de su Palabra
Si todas las mejoras del corazón se alejan?
El Altísimo procura apaciblemente domeñarnos
Para que el espíritu perdido volver quiera;
Más él a su impenitente voluntad vuelve
Por eso El su corazón oscurece.

3. Aria

Ay del alma
Que el daño no conoce
Y de culpa se carga,
Locamente se aleja
E incluso se separa
De la Gracia de Dios.

4. Arioso

*Verachtest du den Reichtum seiner
Gnade, Geduld und Langmütigkeit?
Weißest du nicht, daß dich Gottes Güte
zur Buße locket? Du aber nach deinem
verstockten und unbußfertigen Herzen
häufest dir selbst den Zorn auf den Tag
des Zorns und der Offenbarung des
gerechten Gerichts Gottes.*

Teil II

5. Aria

Erschrecke doch,
Du allzu sichere Seele!
Denk, was dich würdig zähle
Der Sünden Joch.
Die Gotteslangmut geht auf einem Fuß von Blei,
Damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei.

6. Recitativo

Beim Warten ist Gefahr;
Willst du die Zeit verlieren?
Der Gott, der ehmal gnädig war,
Kann leichtlich dich vor seinen Richtstuhl führen.
Wo bleibt sodann die Buß? Es ist ein Augenblick,
Der Zeit und Ewigkeit, der Leib und Seele scheidet.

Verblendter Sinn! ach kehre doch zurück,
Daß dich dieselbe Stund nicht finde unbereitet!

4. Arioso

*Despisest thou the richness of his mercy,
his patience and forbearance? Knowest
thou not that God's kindness thee to
repentance calleth? But thou dost,
because of thy stubbornness and
impenitent spirit, store for thyself great
wrath on the day of wrath and the
revelation of the righteous judgement of God.*

Part II

5. Aria

Be frightened yet,
Thou all too trusting spirit!
Think what it shall once cost thee,
This sinful yoke.
For God's forbearance walketh with a foot of lead,
So that his wrath at last o'er thee much graver fall.

6. Recitative

In waiting, danger lurks;
Wouldst thou then forfeit?
The God who e'er was merciful
With ease can lead thee to this seat of judgement.
Where is thy penitence? An twinkle of an eye
Eternity and time, the flesh and soul divideth;

O blinded sense, ah, turn thyself around,
Lest thee this very hour discover unprepared!

17

4. Arioso

*Méprises-tu la richesse de sa grâce,
de sa patience et de sa longanimité?
Ne sais-tu pas que la bonté de Dieu veut
te séduire à faire pénitence? Mais toi au
cœur endurci et impénitent,
tu amasses toi-même le courroux
pour le jour de la colère et le jour où la
juste Jugement de Dieu se révélera.*

Partie II

5. Air

Sois donc pris de frayeur,
Ô âme trop sûre de toi!
Pense à ce que tu mériteras
Un jour d'avoir porté le joug du péché.
La patience de Dieu a un pied de plomb
Afin que le courroux n'en soit que plus accablant pour toi
ensuite.

18

6. Récitatif

Il est dangereux d'attendre;
Veux-tu perdre du temps?
Le Dieu qui était autrefois clément,
Peut très aisément te convoquer devant son tribunal.
Que fais-tu alors de la pénitence? C'est un instant
Qui sépare le temps de l'éternité, le corps de l'âme;

Reprenez donc vos esprits, sens aveuglés,
Afin que cette heure ne vous prenne pas au dépourvu!

4. Arioso

*¿Desprecias tú las riquezas de Su Gracia,
paciencia y clemencia? ¿Acaso no sabes que el
Bien de Dios a la penitencia te llama?
Mas tú, en tu incorregible e impenitente corazón amontonas
sobre ti la cólera del día de la ira y de la revelación del justo
juicio de Dios.*

Parte II

5. Aria

¡Teme alma
Que demasiado segura estás!
¡Piensa que digna eres
Del yugo del pecado!
La paciencia de Dios pies de plomo tiene
Y la cólera después peor para ti será.

6. Recitativo

Peligroso es esperar;
¿Acaso deseas perder el tiempo?
El Dios que tantas veces su Gracia ha mostrado
Fácilmente ante su sede de juez llevarte puede.
¿Qué es pues de la penitencia? Es un momento
Lo que el tiempo y la eternidad, el cuerpo y el alma
decide;
¡Obcecado sentido, ay, conviértete
Para que esa hora no te llegue sin estar preparado!

7. Choral

Heut lebst du, heut bekehre dich,
 Eh morgen kömmt, kanns ändern sich.
 Wer heut ist frisch, gesund und rot,
 Ist morgen krank, ja wohl gar tot.
 So du nun stirbest ohne Buß,
 Dein Leib und Seel dort brennen muß.

Hilf, o Herr Jesu, hilf du mir,
 Daß ich noch heute komm zu dir
 Und Buße tu den Augenblick,
 Eh mich der schnelle Tod hinrück,
 Auf daß ich heut und jederzeit
 Zu meiner Heimfahrt sei bereit.

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

7. Chorale

Alive today, today repent,
 Ere morning comes, the times can change;
 Today who's fresh and safe and sound
 Tomorrow's sick or even dead.
 If thou now diest uncontrite,
 Thy soul and body there must burn.

Help, o Lord Jesus, help thou me,
 That I e'en this day come to thee,
 Contrition in that moment make
 Before me sudden death should take,
 That I today and evermore
 For my home-coming be prepared.

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

20

7. Choral

Aujourd'hui tu es en vie, convertis-toi aujourd'hui,
 Avant que demain ne vienne, tout peut changer;
 Qui est aujourd'hui frais, en pleine santé,
 Pourra être demain malade et même mort.
 Si tu meurs sans te repentir,
 Ton corps et ton âme devront brûler en enfer.

Aide-moi, ô Seigneur Jésus, aide-moi
 À venir vers toi aujourd'hui encore
 Et à me repentir à l'instant même,
 Avant que la mort rapide ne m'approche,
 À ce que je sois prêt aujourd'hui et en tout temps
 À prendre le chemin du retour.

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

7. Coral

Hoy vives, conviértete hoy,
 Pues antes de que mañana llegue todo cambiar puede;
 Quien hoy fresco, sano y colorado se encuentre
 Mañana enfermar puede e incluso morir.
 Y si mueres sin haber hecho penitencia
 Tu cuerpo y tu alma arderán.

Auxilio, oh Señor Jesús, ayúdame
 Para que hoy a Ti llegarme pueda
 Y penitencia al momento haga
 Antes de que la veloz muerte llegue
 Y que hoy y siempre
 Para mi ascensión al cielo preparado me encuentre.

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.

Was Gott tut, das ist wohlgetan BWV 100

Entstehung: um 1732/35

Bestimmung: unbekannt

Text: Samuel Rodigast (1647)

Gesamtausgaben: BG 22: 279 – NBA I/34: 241

Die Kantate ist die wohl eigentümlichste Schöpfung der deutschen protestantischen Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert. In ihr fließen Wort und Musik, Predigt und Gesang, Sinnlichkeit und Reflexion zusammen. Jene unterschiedlichen Elemente also, die das Wesen des Gottesdienstes lutherischer Ordnung ausmachen. Kantaten waren Gebrauchsmusik. Deshalb wurden sie nur in Ausnahmefällen gedruckt. Ihrer Verbreitung über den Entstehungs- und Auführungsort hinaus waren damit Grenzen gesetzt. Andersorts für die Kirchenmusik Verantwortliche konnten sie, sofern sie überhaupt von diesen Stücken erfuhrten, abschreiben. Meistens aber komponierten sie selber Kantaten. Es war nicht wesentlich aufwendiger, und die Musik konnte sich leichter an die jeweiligen lokalen Gegebenheiten anpassen.

Bachs Kantaten stehen im Kontext dieser kirchenmusikalischen Praxis. Dieses Umfeld ist mittlerweile gut bekannt, da viele der Kompositionen Graupners, Telemanns, Römhildts und anderer Zeitgenossen für die heutige musikalische Praxis wieder zugänglich gemacht werden. Veränderte liturgische Bedingungen erlauben es zudem, diese Musik aus dem gottesdienstlichen Gebrauch zu lösen und sie einer sozusagen „emotionslosen“ und funktionsfreien Analyse zu unterziehen. Am Ende dieses Vergleichs steht jedoch immer wieder die Erkenntnis von der Besonderheit der Kantaten Bachs. Sie zeichnen sich, inmitten von Abertausenden der zu jener Zeit entstandenen Kantaten, auf den unterschiedlichsten Gebieten aus. Da ist die souveräne Handhabung zeitgenössischer Stile internationaler Herkunft unter Einbeziehung der heimischen,

musikalischen Tradition. Beispielloos wirkt ferner die intellektuelle Leistung Bachs, Musik und Theologie zu jener Einheit zu schmieden, die auf ein zugleich sinnliches Erleben wie reflektierendes Verstehen beim zeitgenössischen Hörer zielt. Und: Bach hat, wie kein anderer Komponist, ein musikalisches Scharnier für diese Elemente: den Choral, gleichsam das Epizentrum der Bach-Kantate.

Bach erhebt den Choral, dessen Texte und Melodien zugleich im Zentrum der liturgischen Aktivitäten der Gläubigen stehen, in die Sphären der Kunst: vom vierstimmigen Satz bis hin zur großformatigen Bearbeitung vokaler, vokal-instrumentaler oder auch nur instrumentaler Art (s. dazu die CDs „Ein Choralbuch für Johann Sebastian“, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 78 bis 85). Auch Bachs letzte Hinwendung zur Orgel, dem Instrument seiner virtuellen Sturm- und Drang-Zeit, konzentriert sich auf den Choral („Leipziger Choräle“, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97; „Clavierübung Dritter Theil“, Vol. 101). Daß die Nachwelt der unvollendeten „Kunst der Fuge“ (Vol. 134) einen Choral anhängte (s. Vol. 100), ist daher nur allzu verständlich.

Phantasie und Raffinesse im Umgang mit dem Choral zeigen exemplarisch die drei Kantaten, die Bach mit der ersten Strophe des Liedes „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ von Samuel Rodigast einleitete (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 31). Für BWV 98, komponiert im Jahre 1726, beiehlt er den Text nur der Eingangsstrophe bei; die Melodie wird vom Sopran vorgetragen, während die anderen Stimmen, wie auch die Instrumente, vom Choral unabhängig musizieren. BWV 99 folgt dem geläufigen Muster des Choralcantatenjahrgangs, in dessen Kontext (1724) diese Kantate steht. Das heißt: Der Text der Rahmenstrophen wird beibehalten, zu Beginn vertont in einer BWV 98 ähnlichen Choralbearbeitung und zum Ende als vierstimmiger Choralatz. In den Sätzen dazwischen wird, jeweils ohne Anklänge an die Melodie, der Text in umgedichteter Form verwendet oder zeilenweise zitiert. Das

vorliegende Stück BWV 100 schließlich, entstanden als letzte der drei Kantaten, lehnt sich am engsten an das Lied Samuel Rodigasts an. Bach vertont den Text aller sechs Strophen. Dieses Verfahren gibt es in Bachs Kantatenwerk insgesamt nur zehnmal; man vermutet, daß Bach mit diesen Stücken seinen zu Ostern 1725 abgebrochenen Plan, einen kompletten Jahrgang von Choralcantaten zu komponieren, im Nachhinein doch noch zu verwirklichen suchte.

Eingangs- und Schlußsatz für diese Kantate entnahm Bach bereits früher komponierten Stücken: den Eingangsschor der Kantate BWV 99, den Schlußchoral der Kantate BWV 75 „Die Elenden sollen essen“; in beiden Fällen sorgt die Zugabe von Hörnern und Pauken für einen festlichen Charakter der Rahmensätze. Dazwischen schreibt Bach vier kammermusikalisch angelegte Arien. In das kontrapunktisch dichte Duett Nr. 2 führen Tenor und Alt mit jenem Quartintervall hinein, das auch den Choral so charakteristisch eröffnet, hier freilich die einzige Reminiszenz an ihn bleibt. Der unbeirrbar fluß des Continuo mag die „rechte Bahn“ begründen, auf der Gott den Gläubigen führen soll. Der markante Triller auf das Wort „betrügen“, das Melisma zu „rechte Bahn“, Seufzermotive zum Wort „Geduld“, die strachelnde, „Unglück“ illustrierende Figur und anderes mehr gehören zu Bachs Kunst, selbst in der strengsten Form Platz für theologisch-rhetorische Details zu finden.

Mit dem Quartaufschwung zu Beginn der virtuellen Flötenstimme und der Vokalpartie erinnert Bach auch in der Sopran-Arie Nr. 3 an den Choral. H-Moll ist die Tonart der modischen Traversflöte (vgl. h-Moll-Suite BWV 1067, deren originalen Violinpart Bach just in den 1730er Jahren für Flöte umschrieb, s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 132). Das Instrument und seine empfindsame Geläufigkeit mag Bach mit dem Gedanken des Textes, Arznei statt Gift einzuschlecken, in

Verbindung gebracht haben. „Licht“ und „Leben“, mit fröhlichen Koloraturen ausgestattet, könnten Modell für den tänzerischen Charakter der folgenden Baß-Arie Nr. 4 gestanden haben. Die Nachdenklichkeit, ausgelöst von Begriffen wie „Not, Tod und Elend“, sowie die Gewißheit väterlicher Geborgenheit entsprechen dagegen dem herben und zugleich pastoralen Charakter der Oboe d'amore, dem Soloinstrument der Alt-Arie Nr. 5.

Die Bestimmung der Kantate bleibt, durch die ausschließliche Verwendung des allgemeinen, gebethaften Choraltextes, anders als bei den beiden anderen Kantaten gleichen Anfangs, undeutlich. Eine Bestimmung „per ogni tempo“ (für jede Zeit) bedeutete, nach Martin Petzoldt (Die Welt der Bach-Kantaten 1, S. 152), jedoch nicht, daß ein solches Stück unabhängig und frei vom Kirchenjahr verwendbar wäre. Vielmehr deutete die Bezeichnung an, „daß unterschiedliche – eben nicht festgelegte – Möglichkeiten dafür in Frage kommen“.

*

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott BWV 101

Entstehung: zum 13. August 1724

Bestimmung: 10. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Martin Moller (1584, nach dem lateinischen Hymnus „Aufer immensam“, Wittenberg 1541). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 7 (Sätze 1 und 7) sowie 3 und 5 (innerhalb der Sätze 3 und 5); umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 6 (Sätze 2 bis 6).

Gesamtausgaben: BG 23: 3 – NBA I/19: 175

Am 10. Sonntag nach Trinitatis wurde in den Gottesdiensten der Bachzeit von der Zerstörung Jerusalems gelesen. Zunächst Luk. 19, 41-48, dann, in der Vesper, jener Text, mit dem Johann Bugenhagen, basierend auf den Berichten des Römers Flavius Josephus und des jüdisch-christlichen Schriftstellers Hegeppos, seine sogenannte „Passionsharmonie“ abschloß. In dieser hatte der Wittenberger Stadtpfarrer die Berichte der vier Evangelisten über das Leiden und Sterben Jesu Christi zusammengefaßt; die „Passionsharmonie“ spielt auch in der Geschichte der mitteldeutschen Passionsvertonungen eine wichtige Rolle (s. Einführung zur „Matthäus-Passion“, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 74 sowie die Ausführungen von Martin Petzoldt in J.S. Bach: Matthäus-Passion, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Band 2, Kassel u.a. 1990).

Die vorliegende Kantate (und auch die folgende, BWV 102) greifen diese Vorgabe in deutlicher Form auf. „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“ ist eine Choralkantate. Bach beläßt es jedoch nicht bei dem hierfür üblichen motettischen, vokal dominierten Eingangschor und dem vierstimmigen Schlußchoral. Mit Ausnahme der Arie Nr. 2 zitieren alle Rezitative und Arien Melodie und Text des Chorals – eine weitere Spielart der bei Kantate BWV 98, 99 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 31) und 100 vorgeführten Modelle.

Der Eingangschor wird von Alfred Dürr als „großangelegte Cantus-firmus-Motette“ bezeichnet (Die Kantaten..., Kassel u.a. 1995, S. 541) und in der Eigenständigkeit des Instrumentalparts mit der Motette BWV 118 verglichen (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69). Auffällig an diesem Stück ist auch die harmonische Indifferenz, die auf die „große Not“ und „Sünden ohne Zahl“ hindeutet. Der Gestus der folgenden, einzig „choralfreien“ Arie erinnert an die Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ aus der Matthäus-Passion (Nr. 42). Auch wenn es hier um die Silberlinge geht, die Judas gerade in den Tempel geworfen hat, ist es reizvoll, sich an das schöne Bild zu erinnern, das Alfred Heuß für diese Situation entworfen hat: „ein Jünger steht in kühner Stellung da, er hat sein Schwert gezogen... um die Rettung Jesu zu erzwingen“. Auch in der Kantate ist ja vom Schwert die Rede!

Es folgt (Nr. 3) ein durch $\frac{3}{4}$ -Takt, ostinate Continuo-Figuren und rezitativische Einschübe stark verfremdeter, nachdenklicher Satz; in ähnlicher Form gestaltet Bach auch das zweite Rezitativ (Nr. 5) dieser Kantate. Ebenso raffinierte Verschränkungen findet er in der Baß-Arie Nr. 4: Zorn, Eifer, Flammen prägen das *vivace*-Ritornell der Oboen, bevor der Sänger *andante* die Choralmelodie zitiert und anschließend den gleichen Text auf das instrumentale Material überträgt. Das Choralzitat kehrt wieder, und es folgt, noch immer auf den gleichen Text, ein freirezitativisches Ritardando – überraschendes Innenhalten. Den Höhepunkt von Bachs Kunst der Choralbearbeitung in dieser Kantate bietet dann das Duett Nr. 6. Immer wieder scheint im Geflecht des instrumentalen Dialogs von Flöte und Oboe da caccia wie auch der Singstimmen der *cantus firmus* durch; der pastorale Charakter dieses Satzes erhebt irdisches Gedenken und Seufzen in die geglaubte Idylle des himmlischen Arkadien.

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben BWV 102

Entstehung: zum 25. August 1726

Bestimmung: 10. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt (Druck Rudolstadt 1726). Satz 1: Jeremia 5, 3. Satz 4: Römer 2, 4-5. Satz 7: Strophen 6 und 7 des Liedes „So wahr ich lebe, spricht dein Gott“ von Johann Heermann (1630).

Gesamtausgaben: BG 23: 35 – NBA I/19: 231

Zur Bestimmung und liturgischen Stellung dieser Kantate gilt das bereits zu BWV 101 Gesagte. Zwei Bibelworte kommen vor. Anders als bei vergleichbaren, dezidiert zweiteiligen Stücken stehen sie nicht zu Beginn eines jeden Teils, sondern rahmen den ersten Teil ein. Dieser „schildert die Gefahren, die der unbußfertigen Seele drohen; in Teil II ist der Dichter bemüht, den Unbußfertigen wachzurütteln und zur Bekehrung aufzurufen“ (Alfred Dürr, a.a.O., S. 544). Diesen Dichter glaubt Hans-Joachim Schulze im Meininger Herzog Ernst Ludwig, dem Arbeitgeber von Johann Ludwig Bach, gefunden zu haben (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 28). Kantaten des Veters hatte Bach zu Anfang des Jahres mehrfach aufgeführt.

Der erste Kantatenteil enthält zweifellos die gewichtigere Musik. In differenzierter Gliederung setzt sich der Eingangschor mit dem alttestamentarischen Text auseinander: Sinfonia, akkordische, sich intensivierende Chorpässagen, Fugato, Sinfonia mit Chöreingebau, Chorfüge und Reprise. Nach dem Secco-Rezitativ Nr. 2 gibt die obligate Oboen-Partie der Arie Nr. 3 die Richtung vor – eine langgehaltene Dissonanz steht für das „Weh der Seele“. Immer wieder unterstreichen ungewöhnliche Intervalle die Trennung der Seele von Gottes Gnade. Danach trägt der Bassist („Vox Christi“), insisierend, streicherumkränzt und mit der ausdrücklichen Bezeichnung

„arioso“, das zweite, neutestamentliche Bibelwort vor. Bisweilen merkwürdige Textbetonungen erklärt Alfred Dürr mit der gleichnishaften „Verachtung der Gnade Gottes ... durch Verachtung sprachgerechter Deklamation“ (a.a.O., S. 545).

Den Kontrast zwischen Erschrecken und Sicherheit, dem „Fuß von Blei“ und dem Zorn bildet Bach durch die kontrastierende musikalische Bewegung in den Partien von Solo-Flöte und Tenor ab. Der zweite Teil der Kantate wird mit einem Rezitativ, in dem ein Motiv der beiden Oboen die Gefahr des Wartens in Erinnerung halten will, sowie einem – die Kürze dieses Teils mildernden – zweistrophigen Choral beendet.



Helmuth Rilling

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

Rillings Gesamtaufnahme der Bachschen Kirchenkantaten spiegelt den steten Wandel der Aufführungsgewohnheiten. Dieser resultiert aus den einschlägigen Forschungen und der Praxis. Gleichwohl hat Rilling mit einleuchtenden Gründen den Weg zum „historischen“ Instrumentarium nicht beschnitten. 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 Schallplattengeschichte, unverändert in die EDITION BACHAKADEMIE übernommen. Für eine sinnvolle Anordnung der Kantaten auf den CDs gibt es mehrere Möglichkeiten. Die EDITION BACHAKADEMIE möchte dem Hörer vor allem das Auffinden einzelner Stücke erleichtern. Deshalb folgt sie den Nummern des Bachwerkeverzeichnis (BWV) von Wolfgang Schmieder.

What God doth, that is rightly done BWV 100

Composed: around 1732-35

Performed on: unknown

Text: Samuel Rodigast (1647)

Complete editions: BG 22: 279 – NBA 1/34: 241

The cantata is probably the most peculiar creation in all of German Protestant church music in the 17th and 18th centuries. It unites words and music, sermon and song, sensuality and reflection – all the different elements, that is, which make up the essence of the Lutheran church service. Cantatas were utilitarian music. Hence they were only printed in exceptional cases. This restricted the spread of their popularity beyond the confines of their place of composition. Those responsible for church music elsewhere could copy them, insofar as they were able to find such pieces. As a rule, however, they composed cantatas themselves, since it did not cost a great deal more effort, and the music could be composed to suit local exigencies.

Bach's cantatas are embedded in this church music tradition. We have come to know quite a bit about this environment since so many compositions by Graupner, Telemann, Römhildt and other contemporaries have been made accessible to today's musicians. A changed attitude to the liturgy has besides allowed this music to free itself from its liturgical context and then be subjected to analysis that is "unemotional", so to speak, unconcerned with its function. Such comparisons, however, always end by demonstrating the unique nature of Bach's cantatas. Among the many thousands of cantatas composed in those days, Bach's achieve distinction in many vastly different areas. First there is his skillful handling of contemporary styles from an array of countries while incorporating local musical tradition. Further, Bach's intellectual accomplishment in uniting music and theology in such a way as to cause the listener of those days

to reach understanding through an experience that was at once reflective and sensual. In addition, Bach, more than any other composer, had an ideal musical framework for these elements at his disposal: the chorale, one could even call it the epicenter of a Bach cantata.

Bach takes the chorale, whose texts and melodies are simultaneously the central focus of the congregation's liturgical activities, and raises it to the heights of fine art: from a four-part setting up to large-scale adaptations of a vocal, vocal-instrumental or even merely instrumental character (on this point, see the CD's "A Chorale Book for Johann Sebastian", EDITION BACHAKADEMIE vols. 78 to 85). Bach also concentrated on the chorale in the last pieces he composed for organ, the instrument of his virtuoso *Sturm-und-Drang* period ("Leipzig Chorales", EDITION BACHAKADEMIE vol. 97; "Clavierübung Part Three", vol. 101). So it is easy to understand why it seemed only fitting to later generations to append a chorale (s. Vol. 100) to the unfinished "Art of Fugue" (Vol. 134).

The imagination and subtlety in Bach's treatment of chorales is clearly demonstrated by the three cantatas which Bach began with the first verse of the hymn "Was Gott tut, das ist wohlgetan" by Samuel Rodigast (cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 31). In BWV 98, composed in 1726, he only retained the text of the introductory verse; the melody is sung by the soprano while the music of the other voices, as well as the instruments, is unrelated to the chorale melody. BWV 99 follows the common pattern of the annual cycle of chorale cantatas of which this one is part (1724). This means that the text of the first and last verses is retained, put to music at first in a chorale arrangement similar to BWV 98 and at the end in a four-voice chorale setting. In the intervening movements, a modified form of the text is used, or it is quoted line for line, with no references to the melody. This

piece finally, BWV 100, was the last of the three cantatas to be composed, and keeps most closely to the hymn by Samuel Rodigast. Bach puts all six verses to music. This procedure is found only ten times in all of Bach's cantatas, suggesting that these pieces may be an attempt on the part of Bach to go back and complete the cycle of chorale cantatas for an entire year which he had discontinued in 1725.

Bach took the first and last movements of this cantata from pieces he had composed earlier: the introductory chorus from the cantata BWV 99, the final chorale from cantata BWV 75, "Die Elenden sollen essen" ("The wretched should have food to eat"); in both cases, horns and timpani are added to give the opening and closing movements a festive character. Between these, Bach writes four arias whose structure is reminiscent of chamber music. In the dense counterpoint of the duet no. 2, tenor and alto lead in with the interval of a fourth so characteristic of the chorale, although it is here the sole reminiscence. The unerring flow of the continuo may stand for the "rechte Bahn" ("path of righteousness") on which God guides the faithful. The conspicuous trill on the word "betrügen" ("betray"), the melisma at "rechte Bahn", the sighing motifs at the word "Geduld" ("patience"), the stumbling figure illustrating "Unglück" ("misfortune") and more, all testify to Bach's artistry in finding room for theological-rhetorical details even in the strictest of forms.

The rising interval of a fourth at the beginning of the virtuoso flute part and the vocal part in the soprano aria no. 3 also hark back to the chorale. B minor is the key of the then newly fashionable transverse flute (cf. Suite in B minor BWV 1067; tellingly, Bach rewrote the original violin part for flute in 1730's, see EDITION BACHAKADEMIE vol. 132). It may well have been the sensitive fluency of this instrument which motivated Bach to let it represent the idea of administering medicine rather than poison expressed in the words. "Licht"

and "Leben" ("Light" and "Life"), furnished with merry coloraturas, could well have inspired the dance-like character of the following bass aria no. 4. The pensive mood produced by such terms as "Not, Tod und Elend" ("Need, Death and Suffering"), as well as the certainty of finding shelter with the Father, seem rather to correspond to the austere yet pastoral character of the oboe d'amore, the solo instrument of the alto aria no. 5.

Owing to its exclusive use of the generalized, prayer-like chorale text, it remains impossible to determine with certainty the occasion on which this cantata was to be performed, contrary to the two other cantatas with the same beginning. Stipulating that it should be performed "per ogni tempo" (at any time) does not mean, however, that the performance of a piece of this nature could have been entirely unrelated to the ecclesiastical year, as Martin Petzoldt relates (*Die Welt der Bach-Kantaten 1* (The World of Bach's Cantatas 1), p. 152). Rather, this meant "that performance was possible at various times, which were merely left undefined".

*

Take from us, Lord, Thou faithful God BWV 101

Composed for: August 13, 1724

Performed on: 10th Sunday after Trinity

Text: After the hymn with the same beginning by Martin Moller (1584, after the Latin hymn “Aufer immensam”, Wittenberg 1541). Retained word for word: verses 1 and 7 (movements 1 and 7), as well as 3 and 5 (within movements 3 and 5); revised or expanded (author unknown): verse 2 to 6 (movements 2 to 6).

Complete editions: BG 23: 3 – NBA I/19: 175

In Bach's day, the reading for the church service on the 10th Sunday after Trinity was the tale of the destruction of Jerusalem. First Luke 19, 41-48, then, at vespers, the text Johann Bugenhagen had used to conclude his so-called “Passionsharmonie”, based on the reports of the Roman Flavius Josephus and the Jewish-Christian writer Hegesippos. The pastor of Wittenberg compiled the reports of the four evangelists on the suffering and death of Jesus Christ to compose his “Passionsharmonie”, in which the history of central German Passion composition also plays an important part (see introduction to “St. Matthew Passion”, EDITION BACHAKADEMIE vol. 74, as well as the remarks by Martin Petzoldt in J.S. Bach: Matthäus-Passion, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart (J.S. Bach: The St. Matthew Passion, Publication Series of the International Bach Academy in Stuttgart) vol. 2, Kassel etc. 1990).

This cantata clearly conforms to this model (as does the following, BWV 102). “Nimm von uns, Herr, du treuer Gott” is a chorale cantata. However, Bach does not content himself with the typical motet-like, vocally dominated introductory chorus and the four-voice final chorale. Except for the aria no. 2, all the recitatives and arias quote the melody and words of the chorale – another variety of the model typified by

cantatas BWV 98, 99 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 31) and 100.

Alfred Dürr calls the introductory chorus a “large-scale cantus-firmus motet” (Die Kantaten..., Kassel etc. 1995, p. 541) and compared the independence of the instrumental part with the motet BWV 118 (see EDITION BACHAKADEMIE vol. 69). This movement is also remarkable for its harmonic indifference expressing the “grosse Not” (“great want”) and “Sünden ohne Zahl” (“sins beyond all count”). The demeanor of the following aria, the only one unrelated to the chorale, resembles the aria “Gebt mir meinen Jesum wieder” (“Give me my Jesus back again”) in the St. Matthew Passion (no. 42). Even if the subject here is the thirty pieces of silver which Judas has just thrown down in the temple, it is interesting to remember the lovely image employed by Alfred Heuss to capture this situation: “a disciple strikes an audacious pose with sword drawn ... to obtain Jesus' release by force”. This cantata also mentions a sword!

Then follows (no. 3) a pensive movement which is starkly alienated by its 3/4 meter, the ostinato figures in the continuo and the recitative-like insertions; Bach gives the second recitative in this cantata (no. 5) a very similar form. He likewise discovers subtle interconnections in the bass aria no. 4: wrath, zeal and flames characterize the *vivace* ritornello of the oboes before the singer quotes the chorale melody *andante* and then transfers the same text to the instrumental material. This quote from the chorale is reiterated and there follows a free, recitative-like *ritardando* to denote being taken by surprise. The duet no. 6 then presents the high point of Bach's artistry at chorale settings in this cantata. Again and again, the cantus firmus shines through the interwoven instrumental dialog between the flute and the oboe da caccia, as it does in the voices; the pastoral character of this movement uplifts earthly remembrance and lamentation into a belief in the idyll of a heavenly Arcadia.

Lord, Thine own eyes see after true believing BWV 102

Composed for: August 25, 1726

Performed on: 10th Sunday after Trinity

Text: Author unknown (printed in Rudolstadt in 1726). Movement 1: Jeremiah 5, 3. Movement 4: Romans 2, 4-5. Movement 7: verses 6 and 7 of the hymn “So wahr ich lebe, spricht dein Gott” (“As true as I live, so sayeth thy God”) by Johann Heermann (1630).

Complete editions: BG 23: 35 – NBA I/19: 231

As far as its place in the liturgy and its intended day of performance are concerned, what has been said of BWV 101 applies to this cantata as well. Two bible passages appear; in contrast to comparable, decidedly two-part pieces, they are here found at the beginning and end of the first section rather than at the beginning of each section. The first section “portrays the dangers threatening the unrepentant soul; in section II the author makes an effort to awaken the unrepentant and calls on them to mend their ways” (Alfred Dürr, loc. cit., p. 544). Hans-Joachim Schulze claims to have discovered the author to have been Duke Ernst Ernst Ludwig of Saxe-Meiningen, who had been the employer of Johann Ludwig Bach (see EDITION BACHAKADEMIE vol. 28). Bach had performed several cantatas by his relative early in the year.

There is no doubt that the first section of the cantata is the more significant from a musical point of view. The introductory chorus gives the words from the Old Testament a very differentiated treatment: a sinfonia, intensifying choral passages for the chorus, a fugato, a sinfonia with an integrated chorus, a choral fugue and the reprise. Following the secco recitative no. 2, the obbligato oboe part in aria no. 3 points the way – a long drawn-out dissonance stands for the “Weh der Seele” (“Woe that spirit”). Again and again, unusual

intervals underscore the idea that the soul is separated from God's grace. Then, wreathed by the strings and with the explicit designation “arioso”, the bass (“vox Christi”) insistently declaims the second bible passage, this time from the New Testament. Alfred Dürr accounts for the peculiar way the words are occasionally accented by citing the allegorical “scorn for God's grace ... [indicated] by scorn for the rules of good declamation” (loc. cit., p. 545).

Bach creates a contrast between fear and safety, the “Fuß von Blei” (“foot of lead”) and wrath by contrasting musical gestures in the solo flute and the tenor. The second section of the cantata ends with a recitative in which a motif taken from the two oboes intends to keep in mind the danger inherent in delay, and with a two-verse chorale to alleviate this section's brevity.

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.

Ce que Dieu fait est bien fait BWV 100

Création: vers 1732/35

Destination: inconnue

Texte: Samuel Rodigast (1647)

Éditions complètes: BG 22 : 279 – NBA I/34 : 241

La cantate est sans doute la forme la plus caractéristique créée par la musique religieuse protestante allemande du 17^e et du 18^e siècle. Elle réunit parole et musique, prêche et chant, sensualité et réflexion, ces différents éléments qui font le caractère du service religieux d'obédience luthérienne. Les cantates étant de la musique utilitaire, il était rare qu'elles soient imprimées. Leur diffusion au-delà du lieu de création et d'interprétation était donc limitée. Les responsables de la musique religieuse en d'autres lieux pouvaient les copier, dans la mesure où ils entendaient parler de ces morceaux. Mais, la plupart du temps, ils composaient eux-mêmes des cantates. Cela ne représentait pas beaucoup plus de travail et permettait de composer une musique adaptée aux données locales respectives.

Il faut considérer les cantates de Bach dans le contexte de cette pratique. Cet environnement nous est maintenant bien connu, car nombre d'œuvres composées par Graupner, Telemann, Römheldt et autres contemporains sont à nouveau accessibles aujourd'hui. Le changement des conditions liturgiques permet en outre de dissocier cette musique de son emploi dans le service religieux et de la soumettre à une analyse «sans émotion», pour ainsi dire, et ne tenant compte d'aucune fonction. Pourtant, la comparaison se termine inmanquablement par la constatation que les cantates de Bach sont sans pareille. Elles se distinguent, parmi les milliers de cantates créées à cette époque, dans les domaines les plus variés. Il y a d'abord cette utilisation souveraine des styles contemporains de provenance internationale, qui sait cependant intégrer la tradition musicale du pays. Il y a

ensuite la prouesse intellectuelle sans exemple de Bach qui consiste à fondre musique et théologie en une unité visant à procurer à l'auditeur de l'époque à la fois une expérience sensorielle et une compréhension réfléchie. Et encore: Bach dispose, plus que tout autre compositeur, d'une charnière musicale pour ces éléments: le choral, épicentre en quelque sorte de la cantate de Bach.

Ce choral, dont les textes comme les mélodies tiennent une place essentielle dans l'activité liturgique des fidèles, Bach l'élève dans les hautes sphères de l'art: du contrepoint à quatre parties jusqu'à l'harmonisation vocale, vocale-instrumentale ou simplement instrumentale de grand format (voir à ce sujet les CD «Un livre d'arrangements choral pour Johann Sebastian», vol. 78 à 85 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE). Même son ultime orientation vers l'orgue, instrument de la période virtuose de sa jeunesse passionnée, se concentre sur le choral («Les chorals de Leipzig», vol. 97 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE; «Clavier-Übung, troisième partie», vol. 101). Que la postérité ait ajouté un choral (v. Vol. 100) à l'«Art de la fugue» (Vol. 134) inachevé n'est donc que trop compréhensible.

Imagination et raffinement dans le traitement du choral, c'est ce dont font preuve de manière exemplaire les trois cantates que Bach introduisit par la première strophe du cantique *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (Ce que Dieu fait est bien fait) de Samuel Rodigast (voir vol. 31 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE). Pour BWV 98, composée en 1726, il conserva le texte de la strophe d'entrée uniquement; la mélodie est interprétée par le soprano, tandis que la musique des autres voix et des instruments ne provient pas du choral. BWV 99 obéit au modèle courant de l'année de cantates de choral formant le contexte de ce morceau (1724). C'est-à-dire: le texte des strophes qui encadrent le morceau est conservé, mis en musique au début dans une harmonisation qui ressemble à

BWV 98 et à la fin sous forme de contrepoint à quatre parties. Dans les mouvements intermédiaires, le texte apparaît remanié, certaines lignes sont citées intégralement, mais sans réminiscence de la mélodie. BWV 100 enfin, la dernière en date des trois cantates, est la plus proche du cantique de Samuel Rodigast. Bach met en musique le texte des six strophes. On ne retrouve ce procédé que dix fois en tout dans l'ensemble des cantates de Bach; on suppose qu'il composa ces morceaux pour tenter de réaliser quand même, après coup, son projet interrompu à Pâques 1725, celui d'une année complète de cantates de choral.

Pour la cantate BWV 100, Bach emprunta le mouvement d'entrée et le mouvement final à des morceaux composés préalablement: le chœur d'entrée de la cantate BWV 99 et le choral final de la cantate BWV 75 *Die Elenden sollen essen* (Les pauvres auront à manger); dans les deux cas, l'addition de cors et de timbales donne un caractère solennel à ces mouvements encadrant le morceau. Entre les deux, Bach écrit quatre airs au style de musique de chambre. Le ténor et l'alto nous mènent dans le contrepoint dense du duo n° 2 par ce même intervalle de quarte qui ouvre aussi le choral de manière si caractéristique et qui en est à vrai dire ici la seule réminiscence. Le flux sans détour du continuo constitue peut-être la bonne voie (*rechte Bahn*) sur laquelle Dieu est dit conduire le croyant. Le trille accusé sur le mot *betrügen* (tromper), le mélisme pour *rechte Bahn* (bonne voie), des motifs de soupir pour le mot *Geduld* (patient), la figure trébuchante illustrant *Unglück* (malheur) et bien d'autres encore témoignent de l'art de Bach qui trouve place pour des détails de théologie ou de rhétorique même dans la forme la plus rigoureuse.

Par l'élan de quarte débutant la partie de flûte virtuose et la partie vocale, Bach rappelle également le choral dans l'air de soprano n° 3. Si mineur est la tonalité de la flûte traversière à la mode (voir la suite en si mineur BWV 1067, dont Bach récrivit pour flûte la partie de violon originale justement dans

les années 1730, vol. 132 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE). Bach peut avoir établi un rapport entre cet instrument à la volubilité sensible et l'idée qu'exprime le texte de verser un remède au lieu de poison. La lumière (*Licht*) et la vie (*Leben*), pourvues de joyeuses fioritures, pourraient avoir servi de modèles au caractère dansant de l'air de basse n° 4 qui vient ensuite. Par contre, un état d'esprit songeur provoqué par des notions telles que danger (*Not*), mort (*Tod*) et misère (*Elend*), ainsi que l'assurance de la protection paternelle correspondent au caractère rude et pastoral à la fois du hautbois d'amour, instrument solo de l'air d'alto n° 5.

La destination de la cantate reste obscure, à cause de l'emploi exclusif du texte du choral dont le contenu est général et ressemble à une prière, à la différence des deux autres cantates qui débutent de la même manière. Une destination «per ogni tempo» (pour toute date) ne signifierait pourtant pas, selon Martin Petzoldt (*Die Welt der Bach-Kantaten* 1, p. 152), qu'un tel morceau puisse être utilisé indépendamment des fêtes de l'année liturgique. Cette désignation indiquerait au contraire «que différentes possibilités – précisément non déterminées – se présentent».

*

Dispense-nous, Seigneur, Dieu fidèle BWV 101

Création: pour le 13 août 1724

Destination: 10^e dimanche après la Trinité

Texte: d'après le cantique de Martin Moller débutant de la même façon (1584, d'après l'hymne latin «Aufer immensam», Wittenberg 1541); conservées mot à mot: strophes 1 et 7 (mouvements 1 et 7) ainsi que 3 et 5 (dans les mouvements 3 et 5); remaniées ou complétées (auteur inconnu): strophes 2 à 6 (mouvements 2 à 6).

Éditions complètes: BG 23: 3 – NBA I/19: 175

À l'époque de Bach, c'est la destruction de Jérusalem qu'on lisait dans les services religieux le 10^e dimanche après la Trinité. Pour commencer les versets 41-48 de Luc 19 puis, aux vêpres, le texte par lequel Johann Bugenhagen, s'appuyant sur les témoignages du Romain Flavius Josephus et de l'écrivain judéo-chrétien Hegesippos, terminait sa *Passionsharmonie*. Dans cet ouvrage, le pasteur de la ville de Wittenberg avait résumé les récits des quatre Évangélistes concernant la Passion et la mort de Jésus-Christ; la *Passionsharmonie* joue aussi un rôle important dans l'histoire des Passions composées en moyenne Allemagne (voir le texte d'introduction à la «Passion selon saint Matthieu, vol. 74 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE, ainsi que les explications de Martin Petzoldt dans *J. S. Bach: Matthäus-Passion, Schriftentreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart*, volume 2, Kassel et ailleurs 1990).

La cantate qui nous occupe et la suivante, BWV 102, s'inspirent nettement de cet ouvrage. *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* (Dispense-nous, Seigneur, Dieu fidèle) est une cantate de choral. Bach ne s'en tient pourtant ni au chœur d'entrée habituel dans ces morceaux, en style de motet à dominante vocale, ni au choral final à quatre voix. À l'exception de l'air n° 2, tous les récitatifs et tous les airs citent

la mélodie et le texte du choral – une nouvelle variante du modèle présenté par les cantates BWV 98, 99 (vol. 31 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE) et 100.

Alfred Dürr qualifie le chœur d'entrée de «vaste motet à cantus firmus» (*Die Kantaten...*, Kassel et ailleurs 1995, p. 541) et le compare au motet BWV 118 en ce qui concerne l'autonomie de la partie instrumentale (voir vol. 69 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE). Ce qui frappe dans ce morceau, c'est l'indétermination harmonique évoquant la grande détresse (*große Not*) et les péchés sans nombre (*Sünden ohne Zahl*). Le mouvement de l'air suivant, le seul à ne pas citer le choral, rappelle l'air *Gebt mir meinen Jesum wieder* (Rendez-moi mon Jésus) de la Passion selon saint Matthieu (n° 42). Même s'il s'agit ici des deniers que Judas vient de jeter dans le temple, il est plaisant de se remettre en mémoire la belle image qu'Alfred Heuß a proposée pour cette situation: «un disciple est campé là, il a tiré son glaive... pour sauver Jésus de force». La cantate aussi parle de glaive!

Vient ensuite (n° 3) un mouvement pensif, rendu très étrange par sa mesure à trois temps, ses figures de continuo en ostinato et ses passages récitatifs intercalés; Bach donne aussi une forme semblable au deuxième récitatif (n° 5) de cette cantate. Il trouve des croisements tout aussi raffinés dans l'air de basse n° 4: courroux (*Zorn*), zèle (*Eifer*) et flammes marquent la ritournelle en *vivace* des hautbois avant que le chanteur ne cite en *andante* la mélodie du choral pour ensuite transmettre le même texte au matériau instrumental. La citation du choral se répète, suivie, toujours sur le même texte, d'un ritardando en récitatif libre – interruption étonnante. Le comble de l'art de Bach à harmoniser un choral est offert dans cette cantate par le duo n° 6. Le cantus firmus transparait encore et toujours dans l'entrelacement du dialogue instrumental entre flûte et «oboe da caccia» et des parties chantées; le caractère pastoral de ce mouvement élève

la mémoire et les soupirs terrestres vers l'idylle espérée de l'Arcadie céleste.

*

Seigneur, tes yeux recherchent la foi BWV 102

Création: pour le 25 août 1726

Destination: 10e dimanche après la Trinité

Texte: auteur inconnu (impression Rudolstadt 1726); mouvement 1: Jérémie 5, 3; mouvement 4: épître aux Romains 2, 4-5; mouvement 7: strophes 6 et 7 du cantique *So wahr ich lebe, spricht dein Gott* de Johann Heermann (1630).

Editions complètes: BG 23: 35 – NBA I/19: 231

Ce qui a déjà été dit sur BWV 101 s'applique à la destination et à la position liturgique de cette cantate. Elle contient deux citations de la Bible qui, au lieu d'introduire chacune des parties comme dans des morceaux comparables à deux parties nettes, encadrent la première partie. Cette dernière «dépeint les dangers qui menacent l'âme sans remords; dans la deuxième partie, l'auteur s'efforce d'arracher l'impénitent à sa torpeur et de l'exhorter à se convertir» (Alfred Dürr, op. cit., p. 544). Hans-Joachim Schulze pense avoir trouvé cet auteur en la personne du duc de Meiningen Ernst Ludwig, patron de Johann Ludwig Bach (voir vol. 28 de l'ÉDITION BACH-AKADEMIE). Bach avait joué à plusieurs reprises des cantates de son cousin au début de l'année.

La première partie de la cantate contient sans aucun doute la musique la plus remarquable. Le chœur d'entrée expose le texte de l'Ancien Testament selon un plan raffiné: sinfonie, passages de chœur en accords s'intensifiant, fugato, sinfonie avec chœur incorporé, fugue du chœur et reprise. Après le récitatif n° 2, accompagné seulement de la basse continue, la

partie de hautbois obligée de l'air n° 3 indique la tendance – une dissonance longuement maintenue figure le «Malheur à l'âme» (*Weh der Seele*). Des intervalles inhabituels soulignent encore et encore la séparation de l'âme de la grâce de Dieu. Ensuite, la basse («Vox Christi»), couronnée par les cordes et avec l'indication explicite «arioso», énonce de manière insistante le deuxième texte de la Bible, tiré cette fois du Nouveau Testament. Alfred Dürr comprend les accentuations parfois étranges du texte comme une image: «le mépris de la grâce de Dieu ... par le mépris de la déclamation convenant à la langue» (op. cit., p. 545).

Dans la deuxième partie de la cantate, Bach figure le contraste entre frayer et sûreté, entre pied de plomb (*Fuß von Blei*) et courroux, par le mouvement musical contrasté des parties de flûte solo et de ténor. Vient ensuite un récitatif dans lequel un motif des deux hautbois garde en mémoire le danger de l'attente, puis un choral à deux strophes atténuant la brièveté de cette deuxième partie.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

Cuanto Dios hace bien hecho está BWV 100

Génesis: alrededor de 1732/35

Destino: desconocido

Texto: Samuel Rodigast (1647)

Ediciones completas: BG 22: 279 – NBA I/34: 241

La cantata es acaso la creación más singular de la música litúrgica protestante alemana de los siglos XVII y XVIII. En ella confluyen la música, la prédica y el canto, el sentimiento y la reflexión, vale decir, los elementos heterogéneos que conforman la esencia de los oficios divinos según los cánones luteranos. Al ser música funcional, las cantatas se imprimían sólo en casos excepcionales. Ello limitaba su divulgación al lugar en que eran compuestas e interpretadas. Los encargados de la música sacra en otras localidades podían copiar esas obras si llegaban a enterarse de su existencia. Pero la mayor parte de ellos prefería componer cantatas por cuenta propia. No era mucho más trabajos que copiar y la música se adaptaba mejor a las necesidades locales.

Las cantatas de Bach tienen por contexto esas usanzas en materia de música litúrgica, contexto que actualmente se conoce bastante bien ya que numerosas composiciones de Graupner, Telemann, Röhnhildt y otros músicos de la época están siendo puestas al alcance de la praxis musical de nuestros días. El cambio sufrido por los ritos religiosos permite además segregar esa música de los oficios divinos y someterla a un análisis “libre de emociones”, haciendo abstracción de su aspecto funcional. Pero este proceder no hace más que reafirmar una y otra vez lo singular de las cantatas bachianas, que difieren en los detalles más diversos de las miles y miles que se compusieron en aquella época. Por ejemplo, en el manejo soberano de los estilos contemporáneos de uso internacional referidos a la tradición musical autóctona. Es incomparable asimismo la proeza intelectual de

anuar la música y la teología a fin de facilitar al oyente la percepción sensorial a la par que reflexiva de las cantatas. Y Bach, a diferencia de los demás compositores, contaba con una “bisagra musical” para los citados elementos: el coral, el epicentro de sus cantatas.

El coral, cuya letra y melodía están en el eje de la actividad litúrgica de los creyentes, es para Bach una experiencia artística que cubre desde la textura a cuatro voces hasta los grandes arreglos de carácter vocal, vocal-instrumental o sólo instrumental (ver a este respecto los CDs “Un libro de corales para Johann Sebastian”, Edition Bachakademie vol. 78 a 85). Las últimas obras que Bach destinó al órgano, el instrumento de su período de apasionado virtuosismo, también están centradas en el coral (“Corales de Leipzig”) EDITION BACHAKADEMIE vol. 97; “Ejercicio para Clave, Parte Tercera”, vol. 101). Es perfectamente comprensible, por lo tanto, que la posteridad añadiese un coral (v. Vol. 100) al “Arte de la Fuga” (Vol. 134) que Bach había dejado inconcluso.

La fantasía y el refinamiento en el manejo del coral se manifiestan de modo ejemplar en las tres cantatas que Bach inaugura con la primera estrofa del cántico “Cuanto Dios hace bien hecho está” de Samuel Rodigast (ver EDITION BACHAKADEMIE vol. 31). Para BWV 98, compuesto el año 1726 dejó intacta la letra sólo en la estrofa inicial; la melodía es entonada por la soprano, mientras que las demás voces, incluidos los instrumentos, se desenvuelven con independencia del coral. BWV 99 se ciñe al modelo corriente del año de la cantata sobre un coral (1724) en cuyo contexto figura ésta. Quiere decir que el texto de las estrofas inicial y final se conserva igual, musicalizado al comienzo como un arreglo similar a la BWV 98 y, al final, como un movimiento coral a cuatro voces. En los movimientos intermedios, la letra se aplica con adaptaciones o citas de versos, sin relación intrínseca con la melodía.

Finalmente, la cantata BWV 100 que figura en esta grabación, la última de las tres, es la más íntimamente ligada al cántico de Samuel Rodigast. Bach musicaliza el texto de las seis estrofas, procedimiento que aplicó solamente diez veces a todas las cantatas que compuso; algunos musicólogos suponen que con estas piezas intentaba realizar a posteriori su proyecto, truncado en la Pascua de Resurrección de 1725, de componer una serie de cantatas sobre coral que cubriesen un año entero de liturgia.

Los movimientos inicial y final de esta cantata los escribió a partir de composiciones suyas anteriores: el coro inaugural de la Cantata BWV 99, el coral final de la Cantata BWV 75 “Los pobres habrán de comer”; la añadidura de cornos y tímboles confieren a ambos movimientos su carácter solemne. Bach escribe en los movimientos intermedios cuatro arias con los recursos de la música de cámara. El tenor y la contralto introducen al oyente al Duetto número 2, de apretado contrapunto, con el mismo intervalo de cuarta que inaugura el coral de un modo tan característico, siendo ésta por cierto la única reminiscencia. El avance imparable del bajo continuo parece fundamentar el “camino recto” por el que Dios ha de conducir a los creyentes. El acentuado trino que enfatiza el “no me engañará”, el melisma en “camino recto”, los motivos suspirantes de la palabra “paciencia”, la figura tambaleante que ilustra el “dolor” y otros recursos más forman parte del arte que permitía a Bach añadir detalles teológico-retóricos hasta a las formas constructivas más rigurosas.

Con el salto de cuarta a comienzo de la parte virtuosa para flauta y de la parte vocal, Bach vuelve a evocar el coral en al Aria número 3 para soprano. El si menor es la tonalidad de la flauta travesera entonces de moda (comparar la Suite en si menor BWV 1067, cuya parte original para violín fue adaptada por Bach para flauta justamente en el año 1730, v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 132). Es probable que Bach asociara este ágil y sensible instrumento a la idea expresada en

el texto de “no dar veneno sino remedio”. Las palabras “luz” y “vida” envueltas en alegres coloraturas pueden haber servido de modelo al temperamento danzante del Aria siguiente número 4 para bajo. Las cavilaciones suscitadas por los vocablos “penuria, muerte y aflicción” y la certidumbre de contar con el paterno amparo divino armonizan en cambio con el carácter rudo a la vez que pastoril del Oboe d’amore, el instrumento solista del Aria número 5 para contralto.

El empleo exclusivo del texto de coral con su carácter genérico y oracional dificulta la determinación del destino previsto de la cantata, a diferencia de las otras dos de igual comienzo. Su destino “per ogni tempo” (para cualquier ocasión) no significaba, sin embargo, que esta composición se hubiera de interpretar con independencia del año litúrgico, según Martin Petzoldt (*Die Welt der Bach-Kantaten* 1, p. 152). Esa prescripción implicaba más bien “la existencia de varias opciones no establecidas con rigor”.

*

Toma de nosotros Señor, fiel Dios BWV 101

Génesis: para el 13 de agosto de 1724

Destino: 10º domingo después del Domingo de la Trinidad

Texto: Basado en el cántico de igual comienzo de Martin Moller (1584, según el himno latino “Aufer immensam”, Wittenberg 1541). Reproducción textual: estrofas 1 y 7 (movimientos 1 y 7) así como 3 y 5 (dentro de los movimientos 3 y 5); adaptadas o ampliadas (autor desconocido): estrofas 2 a 6 (movimientos 2 a 6).

Ediciones completas: BG 23: 3 – NBA I/19: 175

En los oficios religiosos de los tiempos de Bach, el 10º domingo después del Domingo de la Trinidad se leía desde el púlpito la historia de la destrucción de Jerusalén. Primero San Lucas 19, 41-48 y luego, en el sermón de la tarde, el texto con el que Johann Bugenhagen concluyó su llamada “Armonía de la Pasión” a base de los relatos del historiador romano Flavio Josefo y del escritor judeo-cristiano Hegesippos. Este pastor protestante de la ciudad de Wittenberg resumió en esta obra los relatos de los cuatro evangelistas sobre la pasión y muerte de Jesucristo; la “Armonía de la pasión” desempeña un papel preponderante en la historia de las musicalizaciones de la Pasión en la región centroalemana (v. preámbulo de “La Pasión según San Mateo”, EDITION BACHAKADEMIE vol. 74 y las exposiciones de Martin Petzoldt en *J. S. Bach: Matthäus-Passion, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart*, tomo 2, Kassel et. al. 1990).

La cantata incluida aquí (y también la siguiente, la BWV 102) se basa a las claras en ese modelo. “Toma de nosotros Señor, fiel Dios” es una cantata sobre un coral. Pero Bach no se conforma con el coro inicial habitual en estos casos, con motetes, predominio vocal y un coral conclusivo a cuatro voces. Salvo el Aria número 2, todos los recitativos y las arias citan la melodía y el texto del coral, una variante más de los

modelos presentados en las cantatas BWV 98, 99 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 31) y 100.

El coro inicial ha sido calificado como un “motete de grandes dimensiones con Cantus firmus” (*Die Kantaten...*, Kassel et. al. 1995, p. 541) por Alfred Dürr, quien lo compara con el Motete BWV 118 por la autonomía de la parte instrumental (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 69). Lo que llama la atención es la indiferencia armónica que insinúa la “gran aflicción” y los “pecados sin fin”. El talante del aria que sigue, la única “sin reminiscencias corales” recuerda el aria “Devolvedme a mi Jesús” de la Pasión según San Mateo (número 42). Aunque están de por medio las piezas de plata que Judas acaba de arrojar en el templo, reconforta pensar en la bella imagen que Alfred Heuß ideó para esta situación: “un discípulo se yergue desafiante con la espada desenvainada ... para rescatar a Jesús cueste lo que cueste”. ¡Y en esta cantata se hace también mención de la espada!

Sigue un movimiento (número 3) en compás de tres por cuatro, reflexivo y muy alterado por figuras de ostinato en el bajo continuo y por recitativos intercalados; Bach compone de un modo parecido el segundo recitativo (número 5) de esta cantata. En el Aria número 4 para bajo logra también correlaciones muy refinadas: la ira, la pasión y las llamas caracterizan el ritornello *vivace* de los oboes, antes de que el cantor cite la melodía coral en *andante* para transferir seguidamente el mismo texto al material instrumental. La cita de coral retorna y cede paso a un recitativo libre en *ritardando* basado siempre en el mismo texto, con lo que sobreviene una pausa sorpresiva. El clímax del arte bachiano del arreglo coral en esta cantata se manifiesta en el Dueto número 6. El *cantus firmus* reaparece una y otra vez en el entramado del diálogo instrumental entre la flauta y el oboe da caccia por un lado y las voces humanas por el otro; el carácter pastoral de este movimiento eleva la evocación y los

suspiros terrenales hacia el supuesto idilio de la celestial arcadía.

*

Señor, Tus ojos la fe sondean BWV 102

Génesis: para el 25 de agosto de 1726

Destino: 10º domingo después del Domingo de la Trinidad

Texto: Autor desconocido (impreso en Rudolstadt en 1726). Movimiento 1: Jeremías 5, 3. Movimiento 4: Romanos 2, 4-5. Movimiento 7: estrofas 6 y 7 del cántico “Tan cierto como vivo, dice tu Dios” de Johann Heermann (1630).

Ediciones completas: BG 23: 35 – NBA I/19: 231

El destino y la clasificación litúrgica de esta cantata se rigen por lo ya expuesto en torno a la BWV 101. Aparecen en la cantata dos frases bíblicas, pero a diferencia de otras composiciones comparables decididamente bipartitas, esas frases no figuran al comienzo de cada parte, sino que sirven de marco a la primera. Esta “ilustra los peligros que amenazan a las almas impenitentes; en la parte segunda el autor se esfuerza por sacudir de su modorra a los impenitentes y obligarlos a convertirse” (Alfred Dürr, op. cit., p. 544). Hans-Joachim Schulze cree haber identificado al autor en el duque Ernst Ludwig de Meiningen, el patrono de Johann Ludwig Bach. (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 28). Bach había presentado a inicios del año varias cantatas de su primo.

La primera parte de la cantata contiene sin duda la música de mayor transcendencia. Con una estructura muy matizada, el coro inicial acomete el texto del Antiguo Testamento: sinfonía, pasajes de acordes de creciente intensidad, fugato, sinfonía con coro incluido, fuga coral y recapitulación. Tras el recitativo *secco* número 2 asume la conducción la parte para oboe del Aria número 3: una larga disonancia articula el “Ay

del alma”. Intervalos desacostumbrados subrayan una y otra vez el alejarse del alma de la Gracia divina. El bajo (“Vox Christi”) entona a continuación la segunda frase bíblica, del Nuevo Testamento, en forma insistente, con acompañamiento de cuerdas y con la expresa anotación de “arioso”. Las curiosas acentuaciones del texto se explican según Alfred Dürr a modo de parábola por el “desprecio a la Gracia de Dios ... reflejado en el desprecio por la declamación adecuada” (op. cit. p. 545).

El contraste entre el miedo y la certidumbre, el “pie de plomo” y la ira se reproduce en Bach por el movimiento musical contrastante en las partes de la flauta solista y el tenor. La segunda parte de la cantata culmina con un recitativo en el que los dos oboes entonan un motivo evocador del peligro de la demora y con un coral de dos estrofas que reduce la brevedad de esta parte.

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

