



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[1] KANTATEN BWV 103 - 105

Ihr werdet weinen und heulen / Du Hirte Israel, höre / Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 105), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 103, 104)

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

Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Lieu de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Günter Appenheimer (BWV 104), Henno Quasthoff (BWV 105)

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 103: Dezember 1980, März/Mai 1981; BWV 104: September 1979, Februar 1979. BWV 105: September/ Dezember 1977, Januar 1978.

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

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

© 1977/78/79/80/81 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

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

Johann Sebastian



(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ihr werdet weinen und heulen *BWV 103 (16'20)*

Ye will be weeping and wailing • Vous pleurerez et vous, vous lamenterez • Lloraréis y suspiraréis

Doris Soffel - alto • Peter Schreier - tenore • Walter Heldwein - basso • Hans Wolf - Tromba • Manfred Harras, Hartmut Strebel - Flauto piccolo • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Ertzold - Fagotto • Jakoba Hanke - Violoncello Harro Bertz - Contrabbasso • Hans Joachim Erhard - Organo

Du Hirte Israel, höre *BWV 104 (16'45)*

Thou Guide of Israel, Hear me • Berger d'Israël, prête ton oreille • Pastor de Israel, escucha

Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Allan Vogel, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Ertzold - Fagotto • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Peter Nitsche - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht *BWV 105 (25'20)*

Lord, go Thou not into court with this Thy thrall • Seigneur, ne sois pas trop sévère • Señor, no llesves a juicio

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Rob Roy McGregor - Corno • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Pfizenmaier - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 103 „Ihr werdet weinen und heulen“				16:20
No. 1	Coro (+ B):	Ihr werdet weinen und heulen	1	6:13
	<i>Flauto piccolo, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (T):	Wer sollte nicht in Klagen untergehn	2	0:42
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (A):	Kein Arzt ist außer dir zu finden	3	4:07
	<i>Flauto piccolo, Violoncello, Cembalo</i>			
No. 4	Recitativo (A):	Du wirst mich nach der Angst	4	0:49
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Aria (T):	Erholet euch, betrübte Sinnen	5	3:03
	<i>Tromba, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 6	Choral:	Ich hab dich einen Augenblick	6	1:26
	<i>Flauto piccolo, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 104 „Du Hirte Israel, höre“				16:45
No. 1	Coro:	Du Hirte Israel, höre	7	4:09
	<i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (T):	Der höchste Hirte sorgt vor mich	8	0:45
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (T):	Verbirgt mein Hirte sich zu lange	9	3:53
	<i>Oboe d'amore I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Recitativo (B):	Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise	10	1:00
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Aria (B):	Beglückte Herde, Jesu Schafe	11	5:56
	<i>Oboe d'amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 6	Choral:	Der Herr ist mein getreuer Hirt	12	1:02
	<i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 105 „Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht“				25:20
No. 1	Coro (+ S, A, T, B):	Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht	13	6:58
	<i>Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (A):	Mein Gott, verwirf mich nicht	14	1:17
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Aria (S):	Wie zittern und wanken	15	7:13
	<i>Oboe I, Violino I+II, Viola</i>			
No. 4	Recitativo (B):	Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß	16	2:06
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Aria (T):	Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen	17	6:16
	<i>Corno, Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 6	Choral:	Nun, ich weiß, du wirst mir stillen	18	1:30
	<i>Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

Total Time BWV 103-105	58:28
------------------------	-------

BWV 103

1. Coro e Basso solo

Chor
Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen.
 Baß
Ihr aber werdet traurig sein.
 Chor
Doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehret werden.

2. Recitativo

Wer sollte nicht in Klagen untergehn,
 Wenn uns der Liebste wird entrissen?
 Der Seelen Heil, die Zuflucht kranker Herzen
 Acht nicht auf unsre Schmerzen.

3. Aria

Kein Arzt ist außer dir zu finden,
 Ich suche durch ganz Gilead;
 Wer heilt die Wunden meiner Sünden?
 Weil man hier keinen Balsam hat.
 Verbirgst du dich, so muß ich sterben.
 Erbarme dich, ach! höre doch!
 Du suchest ja nicht mein Verderben,
 Wohlan, so hofft mein Herze noch.

1. Chorus and Bass solo

Chorus
Ye will be weeping and wailing, although the world will be joyful.
 Bass
But ye will be most sorrowful.
 Chorus
Yet all your sadness shall into gladness find transformation.

2. Recitative

Who ought then not in lamentation sink,
 If our beloved is torn from us?
 Our souls' true health, the refuge of sick spirits,
 Pays no heed to our sorrow.

3. Aria

There is besides thee no physician,
 Though I should search all Gilead;
 Who'll heal the wounds of my transgressions,
 While here there is no balm for me?
 If thou dost hide, then I must perish.
 Have mercy, now, ah, hear my prayer!
 Thou seekest, yea, not my destruction,
 So come, in hope my heart's yet firm.

1

1. Chœur et basse solo

Chœur
Vous pleurez et vous vous lamentez mais le monde s'en réjouira.
 Basse
Mais vous serez triste.
 Chœur
Pourtant votre tristesse se transformera en joie.

2

2. Récitatif

Qui ne sombrerait pas dans les plaintes
 Lorsque notre Bien-aimé nous sera arraché?
 La salut des âmes, la fuite de nos cœurs malades
 Ne tiendront plus compte de nos douleurs.

3

3. Air

On ne trouve pas d'autre médecin que toi,
 Je cherche dans tout Galaad;
 Qui soigne les plaies de mes péchés
 Parce qu'il n'y a pas de baume ici?
 Si tu te caches, je devrai mourir.
 Aie pitié, ah, entends donc mon appel!
 Tu ne cherches pas ma perte,
 C'est bien ce que souhaite encore mon cœur.

1. Coro y bajo solo

Coro
Lloraréis y suspiraréis pero el mundo se alegrará.
 Bajo
Mas vosotros estaréis tristes.
 Coro
Aunque vuestra tristeza en alegría se convertirá.

2. Recitativo

¿Cómo no clamar a todo pecho
 Si al muy amado nos quitan?
 La salvación del alma, el auxilio de los enfermos
 corazones
 No considera nuestro dolor.

3. Aria

Ningún médico hay sino Tú,
 Por toda Gilead busco;
 ¿Pues que carezco de bálsamo,
 Quién curará las heridas de mis pecados?
 Si te ocultas habré de morir.
 ¿Apíadate, escucha!
 Mi mal no quieres,
 Ay, eso espera mi corazón.

4. Recitativo

Du wirst mich nach der Angst auch wiederum
erquickten;
So will ich mich zu deiner Ankunft schicken,
Ich traue dem Verheißungswort,
Daß meine Traurigkeit
In Freude soll verkehrt werden.

5. Aria

Erholet euch, betrübte Sinnen,
Ihr tut euch selber allzu weh.
Laßt von dem traurigen Beginnen,
Eh ich in Tränen untergeh,
Mein Jesus läßt sich wieder sehen,
O Freude, der nichts gleichen kann!
Wie wohl ist mir dadurch geschehen!
Nimm, nimm mein Herz zum Opfer an.

6. Choral

Ich hab dich einen Augenblick,
O liebes Kind, verlassen;
Sieh aber, sieh, mit großem Glück
Und Trost ohn alle Maßen
Will ich dir schon die Freudenkron
Aufsetzen und verehren;
Dein kurzes Leid soll sich in Freud
Und ewig Wohl verkehren.

4. Recitative

When once my fear is past, thou shalt again
restore me;
Thus will I me for thine approach get ready,
I trust in what thy word assures,
That all my sadness now
To gladness shall find transformation.

5. Aria

Recover now, O troubled feelings,
Ye cause yourselves excess of woe.
Leave off your sorrowful beginning,
Ere I in tears collapse and fall,
My Jesus is again appearing,
O gladness which nought else can match!
What good to me thereby is given,
Take, take my heart, my gift to thee!

6. Choral

I have thee but a little while,
O dearest child, forsaken;
But lo, now, lo, with fortune fair
And comfort past all measure,
Will I for sure the crown of joy
Put on thee for thine honor.
And thy brief pain shall be to joy
And lasting health converted.

4

4. Récitatif

Après la peur, tu me réconforteras de nouveau;
Aussi vais-je me préparer pour ta venue,
J'ai confiance en ta promesse
Qui dit que ma tristesse
Se transformera en joie.

5

5. Air

Rétablissez-vous, sens affligés,
Vous ne vous faites que trop de douleur à vous-mêmes.
Laissez cette tristesse
Avant que je sombre dans les larmes,
Mon Jésus se manifeste de nouveau à moi,
Quelle joie que rien ne peut égaler!
Quel bien m'a été fait ainsi,
Accepte, accepte mon cœur en offrande!

6

6. Choral

Je t'ai abandonné un instant
Ô, cher enfant:
Mais vois, vois, avec grand bonheur
Et consolation sans mesure,
Je veux te ceindre le front
De la couronne de joie et te rendre hommage;
Que ta brève souffrance se transforme
En joie et en bien-être éternel.

4. Recitativo

Tras el temor nuevamente me aliviarás,
A Tu advenimiento me preparo,
En las palabras de promesa confío:
Que mi tristeza
En alegría se convertirá.

5. Aria

Recuperaros, turbados sentidos,
Pues mucho os dañáis a vosotros mismos.
¡Dejad la tristeza,
Antes de que me consuma en lágrimas,
Que mi Jesús aparecerá,
¡Oh, alegría a nada comparable!
¡Cuán bien por esto me sucede,
Toma, toma la ofrenda de mi corazón!

6. Coral

Por un momento, oh amado niño
Te he abandonado:
Pero mira, mira, para alegría tuya
Y consuelo sin medida
Ponerte quiero ya
La corona de la alegría y honrarte;
Tu breve sufrimiento en alegría
Y bien eternos convertiré.

1. Coro

*Du Hirte Israel, höre, der du Joseph hütet wie der
Schafe, erscheine, der du sitzt über Cherubim.*

2. Recitativo

Der höchste Hirte sorgt vor mich,
Was nützen meine Sorgen?
Es wird ja alle Morgen
Des Hirtens Güte neu.
Mein Herz, so fasse dich,
Gott ist getreu.

3. Aria

Verbirgt mein Hirte sich zu lange,
Macht mir die Wüste allzu bange,
Mein schwacher Schritt eilt dennoch fort.
Mein Mund schreit nach dir,
Und du, mein Hirte, wütkst in mir
Ein gläubig Abba durch dein Wort.

4. Recitativo

Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise,
Ein Labsal meiner Brust,
Die Weide, die ich meine Lust,
Des Himmels Vorschmack, ja mein alles heiße.

1. Chorus

*Thou guide of Israel, hear me, thou who like the sheep
dost shelter Joseph, appear thou who dost sit above
the Cherubim.*

2. Recitative

The highest shepherd cares for me,
What use is all my sorrow?
Appear will ev'ry morning
The shepherd's kindness new.
My heart, compose thyself,
For God is true.

3. Aria

When'er my shepherd too long hideth,
The desert makes me all too anxious,
My feeble steps run ever on.
My tongue cries to thee,
And thou, my shepherd, stirr'st in me
A faithful "Abba" through thy word.

4. Recitative

Yea, this same word is to my soul its nurture,
A balm unto my breast,
The pasture which I call my joy,
A taste of heaven, yea, my very being.

7

1. Chœur

*Prête l'oreille, berger d'Israël, toi qui prends garde à
Joseph comme à ses moutons, parais toi qui es porté de tes
chérubins.*

8

2. Récitatif

Le berger suprême veille sur moi,
À quoi bon m'inquiéter?
Tous les matins, la bonté du berger
Est renouvelée.
Reste donc serein, mon cœur,
Dieu est fidèle.

9

3. Air

Si mon berger se cache trop longtemps,
Le désert me fait très peur,
D'un pas chancelant, je poursuis néanmoins mon chemin.
Ma bouche crie vers toi,
Et toi, mon berger, tu fais vibrer en moi
Par ta Parole, l'exclamation fidèle d'Abba.

10

4. Récitatif

En vérité, cette parole est nourriture pour mon âme,
Une délectation pour mon cœur,
Le pâturage que j'appelle mes délices,
L'avant-goût du ciel, même tout ce que j'ai de plus précieux.

1. Coro

*Pastor de Israel, escucha, Tú que a José proteges como a
los corderos, aparece Tú, quien más alto que el querubín te
hallas.*

2. Recitativo

¿El más alto pastor me cuida,
Qué he de temer pues?
Cada día renuévase
La bondad del pastor.
Corazón mío, contente,
Que Dios de tu parte está.

3. Aria

Aunque mi pastor por mucho tiempo se oculte,
Y el desierto mucho me atemorice
Prosiguen con rapidez mis débiles pasos.
Mi boca a Ti clama,
Y Tú, pastor mío, en mí haces resonar
La exclamación fiel de "Padre" por Tu Palabra.

4. Recitativo

Sí, esta palabra es alimento para mi alma,
Un alivio para mi pecho,
Una dehesa para mi gozo,
El gusto adelantado del cielo; sí, todo lo que anhelo.

Ach! sammle nur, o guter Hirte,
Uns Arme und Verirrte;
Ach laß den Weg nur bald geendet sein
Und führe uns in deinen Schafstall ein!

5. Aria

Beglückte Herde, Jesu Schafe,
Die Welt ist euch ein Himmereich.
Hier schmeckt ihr Jesu Güte schon
Und hoffet noch des Glaubens Lohn
Nach einem sanften Todesschlafe.

6. Choral

Der Herr ist mein getreuer Hirt,
Dem ich mich ganz vertraue,
Zur Weid er mich, sein Schäflein, führt,
Auf schöner grünen Aue,
Zum frischen Wasser leit' er mich,
Mein Seel zu laben kräftiglich
Durchs selig Wort der Gnaden.

BWV 105

1. Coro

*Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht!
Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht.*

Ah! Gather then, O kindly shepherd,
Thy wretched, straying people;
Ah, bring our path straightway unto its end
And lead thou us into thy sheepfold soon!

5. Aria

Ye herds, so blessed, sheep of Jesus,
The world is now your kingdom come.
Here taste ye Jesus' goodness now.
And hope ye, too, for faith's reward,
When once ye rest in death's soft slumber.

6. Chorale

The Lord my faithful shepherd is,
Him do I trust entirely,
He leads to pasture me, his lamb,
To green and lovely meadow,
To waters fresh he leadeth me,
My soul to nourish with his strength
And gracious word of blessing.

1. Chorus

*Lord, go thou not into court with this thy thrall,
since with thee there is no living person just.*

Ah! rassemble nous, ô bon berger,
Nous les pauvres et les égarés;
Ah que le chemin soit bientôt terminé
Et que tu nous conduises dans ta bergerie!

5. Air

Troupeau bienheureux, brebis de Jésus,
Le monde est pour vous comme un royaume des cieux.
Vous goûtez déjà la bonté de Jésus
Et espérez obtenir le salaire de la foi
Après le doux sommeil de la mort.

6. Choral

Le Seigneur est mon berger fidèle,
Celui auquel je me confie tout entier,
Il me mène au pâturage, moi, sa brebis,
Dans les belles plaines verdoyantes,
Il me conduit à la source fraîche
Où mon âme se désaltère vigoureusement
De la Parole sainte de la grâce.

1. Chœur

*Seigneur, ne sois pas trop sévère avec ton serviteur,
car nul vivant n'est juste devant toi.*

¡Oh reúnenos, buen pastor,
A los pobres y extraviados;
¡Ay, haz que el camino se acabe pronto,
Y guíanos a tu majada!

5. Aria

Feliz rebaño, corderos de Jesús,
El mundo es para vosotros cual un Reino de los Cielos.
Aquí ya de Jesús la bondad probáis,
Y la recompensa de la fe esperáis,
Tras el dulce dormirse que es la muerte.

6. Coral

El Señor es mi fiel pastor,
Al que del todo me confío,
A pastar me lleva a mí, su corderillo,
A las verdes bellas vegas,
Al agua fresca me conduce,
Y a mi alma mucho alivia
Con la palabra de la Gracia bendita.

1. Coro

*Señor, no llesves a juicio a tu siervo,
Pues ante Ti ningún ser viviente será justo.*

2. Recitativo

Mein Gott, verwirf mich nicht,
 Indem ich mich in Demut vor dir beuge,
 Von deinem Angesicht.
 Ich weiß, wie groß dein Zorn und mein
 Verbrechen ist,
 Daß du zugleich ein schneller Zeuge
 Und ein gerechter Richter bist.
 Ich lege dir ein frei Bekenntnis dar
 Und stürze mich nicht in Gefahr,
 Die Fehler meiner Seelen
 Zu leugnen, zu verhehlen!

3. Aria

Wie zittern und wanken
 Der Sünder Gedanken,
 Indem sie sich untereinander verklagen
 Und wiederum sich zu entschuldigen wagen.
 So wird ein geängstigt Gewissen
 Durch eigene Folter zerrissen.

4. Recitativo

Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß,
 Der alle Schuld ersetzt,
 So wird die Handschrift ausgetan,
 Wenn Jesus sie mit Blute netzet,
 Er heftet sie ans Kreuze selber an,
 Er wird von deinen Gütern, Leib und Leben,
 Wenn deine Sterbestunde schlägt,
 Dem Vater selbst die Rechnung übergeben.

2. Recitative

My God, reject me not,
 While I myself now humbly bow before thee,
 From thine own countenance.
 I know, though great thy wrath and mine own
 wickedness,
 That thou art both a ready witness
 And a most righteous judge as well.
 I give to thee my free confession now
 And cast myself not in great risk,
 That I my soul's own failings
 Disclaim now, or keep hidden.

3. Aria

How tremble and waver
 The sinners' intentions,
 In that they do often accuse one another
 And then turn around and would dare make excuses.
 Just so is the scrupulous conscience
 Because of its torments shattered.

4. Recitative

Blest though is he who doth his bonder know,
 Who ev'ry debt redeemeth;
 Then is the mortgage cancelled out,
 When Jesus with his blood doth drench it.
 He doth it on the cross himself affix,
 He will of thy possessions, life and body,
 When once thy dying hour doth strike,
 Himself transmit the record to his Father.

14**2. Récitatif**

Mon Dieu, ne me rejette pas,
 Moi qui m'incline devant toi avec humilité,
 Loin de ta face.
 Je sais combien ton courroux et mon crime
 sont grands,
 Que tu es simultanément un témoin prompt
 Et un juge équitable.
 Je te présente une confession sincère
 Et je n'encours pas le danger
 De nier, de dissimuler
 Les fautes de mon âme!

15**3. Air**

Quelle appréhension et quelle fragilité
 Dans les pensées des pécheurs!
 Ils s'accusent les uns les autres
 Pour ensuite oser se faire des excuses.
 C'est ainsi qu'une conscience angoissée
 Se déchire en s'affligeant sa propre torture.

16**4. Récitatif**

Bienheureux est celui par contre qui connaît son garant,
 Celui qui remet tous les péchés,
 Ainsi le manuscrit écrit contre nous
 Sera effacé si Jésus y fit perler son sang.
 Il fixe nos péchés lui-même à la croix,
 Il rendra lui-même compte au Père
 De tes bonnes actions, de ta vie et de ton corps,
 Quand l'heure de ta mort aura sonné.

2. Recitativo

Mi Dios, no me rechaces,
 Mientras humildemente me inclino ante Ti,
 Ante tu presencia.
 Sé, cuán grande es tu ira y mi
 crimen,
 Que eres a la vez veloz testigo
 Y justo juez.
 Te ofrezco mi libre confesión
 Y no caigo en el riesgo
 De negar, ni de ocultar
 Los errores de mi alma.

3. Aria

Cómo tiemblan y vacilan
 Los pensamientos de los pecadores,
 Acusándose unos a otros
 Y osando, por otra parte, disculparse.
 Así la atemorizada conciencia
 Se desgarrá por sus propios tormentos.

4. Recitativo

Bienaventurado aquel, que conoce a su fiador,
 Quien redime de toda culpa;
 La deuda se cancela,
 Si Jesús la humedece con sangre.
 Él mismo la clavará en la cruz;
 La cuenta de tus bienes, tu cuerpo y tu vida,
 Cuando llegue tu hora,
 Él mismo entregará al Padre.

So mag man deinen Leib, den man zum Grabe trägt,
Mit Sand und Staub beschütten,
Dein Heiland öffnet dir die ewgen Hütten.

5. Aria

Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen,
So gilt der Mammon nichts bei mir.
Ich finde kein Vergnügen hier
Bei dieser eitlen Welt und irdschen Sachen.

6. Choral

Nun, ich weiß, du wirst mir stillen
Mein Gewissen, das mich plagt.
Es wird deine Treu erfüllen,
Was du selber hast gesagt:
Daß auf dieser weiten Erden
Keiner soll verloren werden,
Sondern ewig leben soll,
Wenn er nur ist Glaubens voll.

E'en through thy body will, when borne unto the grave,
With sand and dust be covered,
Thy Savior opens thee eternal shelter.

5. Aria

If I but Jesus as my friend may number,
Then counteth Mammon nought with me.
For I can find no pleasure here
Amidst his empty world and earthly treasures.

6. Choral

Now, I know, thou shalt make quiet
This my conscience, plaguing me.
Thy good faith will bring fulfillment
To what thyself hast said:
That in all these earthly reaches
No one shall be lost forever,
But instead have life eternal,
If he but with faith be full.

17

Ainsi même si l'on porte ton corps en terre,
Si on le couvre de sable et de poussière,
Ton Sauveur t'ouvrira les portes des lieux éternels.

5. Air

Il me suffit de faire de Jésus mon ami
Pour que Mammon ne vaille plus rien pour moi.
Je ne trouve aucun plaisir ici
Dans ce monde vaniteux et ces choses terrestres.

6. Choral

Je sais, à présent, que tu apaiseras
Ma conscience qui me tourmente.
Ta loyauté accomplira
Ce que tu as dit toi-même:
Nul sur cette vaste terre
Ne sera perdu
Mais vivra éternellement
S'il est rempli de foi.

Aunque tu cuerpo llevado a la tumba,
Se cubra de arena y de polvo,
Tu Salvador te abrirá las moradas eternas.

5. Aria

Si logro hacer a Jesús mi amigo,
Ya nada me significará Mammón.
Ya no encuentro placer
En este mundo vano y en las cosas terrenales.

6. Coral

Pues bien, yo sé, que Tú aquietarás
Mi conciencia que me atormenta.
Se cumplirá fielmente,
Lo que Tú has dicho:
Que sobre esta vasta tierra
Nadie se perderá
Sino que vivirá eternamente,
Si sólo está pleno de fe.

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

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

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

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

Ihr werdet weinen und heulen BWV 103

Entstehung: zum 22. April 1724

Bestimmung: Sonntag „Jubilat“

Text: Christiane Mariane v. Ziegler (1728). Satz 1: Joh. 16, 20. Satz 6: Strophe 9 des Liedes „Barmherziger Vater, höchster Gott“ von Paul Gerhardt, 1653).

Gesamtausgaben: BG 23: 69 – NBA I/11.2: 27

„Jubilat Deo omnis terra“ – „Jauchzet Gott alle Lande“. Mit diesen Worten aus dem 100. Psalm begann der Introitus (Eingangsgesang) des Gottesdienstes am 3. Sonntag nach Ostern. Von daher hat dieser Sonntag seinen Namen: „Jubilat“. In scheinbar deutlichstem Gegensatz dazu steht der Titel der zu betrachtenden, für diesen Sonntag geschriebenen Kantate. Johann Sebastian Bach eröffnete mit ihr eine Reihe von insgesamt neun Kantaten auf Texte der Leipziger Dichterin Christiane Mariane von Ziegler, einer für den gesellschaftlichen Wandel und das aufkeimende bürgerliche Musikwesen im frühen 18. Jahrhundert interessanten Persönlichkeit („...Unter anderem ist ihre Conduite fast überweiblich und ihr Geist viel zu munter und aufgeweckt, als daß sie sich gemeinem männlichen Verstande unterwerfen sollte ... sie spielte auf allerhand musikalischen Instrumenten und singt dabei, sie schießt mit Büchsen, Pistolen und Armbrüsten en compagnie...“; s. Hans-Joachim Schulze, *Die Welt der Bach-Kantaten*, Bd. 3, Stuttgart 1999, S. 118 f.).

Gegensatz freilich beinhaltet immer auch Spannung. Schon die antiken Redner wußten um die Wirkung der Dialektik und ihrer Lösung. Bach macht sich solche Spannungen im Hinblick auf die für ihn eindeutige Lösung, einzig auf Gott und sein Walten zu vertrauen, immer wieder zunutze, exemplarisch in dieser Kantate. Zunächst bilden die beiden Paare Rezitativ-Arie (Nr. 2/3 und 4/5) einen deutlichen Kontrast. Im ersten Paar geht es um die Trauer; das Rezitativ

schließt mit einer expressiven Ausdeutung des Wortes „Schmerz“, während die folgende Arie Wert darauf legt, die „Wunden meiner Sünden“ in einem intimen Dialog zwischen Sopran-Blockflöte und Altstimme (Seele) darzustellen. Die Flöte hat Bach bei einer Wiederaufführung der Kantate 1731 durch eine konzertierende Violine oder Traversflöte ersetzt. Das zweite Paar Rezitativ-Arie greift dagegen den Gedanken der Hoffnung auf. Dieselbe Altstimme, die gerade noch vom Sterben sprach, bricht – angesichts der Verkehrung von Traurigkeit in Freude – aus in flammende Verückung. Virtuos greift die folgende, trompetenbewehrte Arie diesen Affekt auf.

Den Kontrast dieser Satzpaare 2/3 und 4/5 schmiedet Bach indes zusammen, indem er – betrachtet man die vier Abschnitte als Einheit – ihre Binnensätze der Altstimme anvertraut, die Rahmensätze 2 und 5 jedoch dem Tenor. Dessen Anlaß zur Freude („Mein Jesus läßt sich wieder sehen“) führt Bach dann im Schlußchoral fort. Wohl gibt hier die Gemeinde ihrem neu bestärkten Glauben Ausdruck; zugleich aber bekommt der Chor die Rolle einer „Vox Christi“ übertragen, die in Ich-Form von der Verlassenheit und Wiederkehr kündigt.

Den pseudotheatralischen Effekt der „Vox (Stimme) Christi“ überläßt Bach in der Regel und nach der Tradition dem Baß-Solisten. Tatsächlich tritt in dieser Kantate der Baß in dieser Funktion auch auf, und zwar zäsurartig inmitten des Eingangschors, einem wiederum höchst kunstvollen und detailreichen Gebilde. Bach liegt daran, den beschriebenen, spannungsfördernden Kontrast der Binnensätze hier bereits darzustellen. Der Text selbst bietet dieses Verfahren an, weil er von Weinen und Heulen spricht und sogleich von der Metamorphose dieser verzagten Haltungen in Freude – damit wäre auch der Bogen zum Thema des Sonntags geschlossen. Kontrast bietet zum einen die instrumentale Sinfonia, in die

der Satz eingebettet ist: Soloinstrumente (Flöte, zwei Oboen d'amore) gegen die Streicher; zum anderen die Anlage des Chores als altertümliche Doppelfuge inmitten dieses „modernen“ Satzes. Die Themen der Fuge greifen deutlich die entgegengesetzten Affekte von „Weinen“ (Lamento-Motive) und „Freuen“ (Bewegung, Koloraturen) auf. Der „Vox Christi“ fällt im Zentrum dieser motettenartigen Reihung schließlich die Doppelfunktion zu, ein retardierendes Moment zu bilden, zugleich aber mit dem Androhen der Trauer dem Chor den Anstoß zu geben, fröhlich bewegt über das Weinen und Heulen hinaus auf die ewige Freude zu hoffen – so, wie es im Schlußchoral, unter Aufhebung einzelner Rollen, vom gesamten Ensemble bekräftigt wird.

*

Du Hirte Israel, höre BWV 104

Entstehung: zum 23. April 1724

Bestimmung: Sonntag Misericordias Domini

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 80, 2. Satz 6: Strophe 1 des Liedes „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ von Cornelius Becker (1598, nach Psalm 23).

Gesamtausgaben: BG 23: 97 – NBA I/11.1: 115

Am Sonntag „Misericordias Domini“, der wieder nach den Eingangsworten des lateinischen Introitus benannt ist, wurde das Evangelium vom Guten Hirten gelesen (Joh. 10, 12-16). Alle drei Kantaten, die Bach für diesen Sonntag komponierte (neben BWV 104 noch BWV 85 „Ich bin ein guter Hirt“ und BWV 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“) nehmen deutlichen Bezug auf das Evangelium, das neben seiner Botschaft auch das poetische, im 18. Jahrhundert noch jedermann geläufige Bild vom Hirten und den Schafen auf

dem Felde hervorruft. Das Schäferidyll in der mythischen Landschaft Arkadien gehörte zudem zu den beliebtesten Spielorten barocker Opern und Kantaten (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 27). Bachs berühmteste Pastorale ist sicher die gleichwohl von theologischen Bildern durchdrungene „Sinfonia“ zu Beginn des Weihnachts-Oratoriums BWV 248/II (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 76).

Wie in BWV 85 läßt Bach als Soloinstrumente Oboen mitwirken, die das alte Schäferinstrument Schalmey versinnbildlichen. Zwei Sätze folgen dem rhythmischen Grundmuster der „Pastorale“: ein wiegender Charakter im 12/8-Takt (Arie Nr. 5) beziehungsweise, im Eingangschor, im triolisch ausgedeuteten 3/4-Takt. In der genannten Arie verkörpert der Baß, wie die Ich-Form des Textes und der verheißungsvolle Charakter des vorausgehenden Rezitativs vorgibt, die „Vox Christi“. Sie ist ein anrührendes Stück himmlischer Harmonie; des „Glaubens Lohn“ versenkt Bach mit langen, tiefen Halbtönen in „sanften Todesschlaf“, und sobald von diesem zum ersten Mal die Rede ist, entrückt Bach die Musik in die harmonisch ferne Welt eines Neapolitanischen Sextakkordes. Im Schlußchoral breitet Bach über einem Oktavabgang der Baßstimme eine weitaufge, „schöne, gründe Aue“ aus und findet für das „frische Wasser“ einen durchaus kühnen, neuen harmonischen Weg (A-Dur, Fis-Dur mit Ais als Leitton zu h-Moll).

Die erste Arie (Nr. 3) dieser Kantate wird von zwei Oboi d'amore angeführt. Dennoch verschließt sie sich dem pastoralen Charakter: der Hirte verbirgt sich, wie der Text weiß, Bangigkeit verlangt nach chromatischer Verfärbung, der „schwache Schritt“ nach einem geraden Rhythmus. Eingeleitet hatte Bach die Kantate mit einem Bibelwort, allerdings nicht aus dem Evangelium, sondern aus Psalm 80. Es enthält zwei Imperative: „Höre!“ und „Erscheine!“. Bach drückt sie durch homophone Einwüfe aller vier Stimmen aus. Überhaupt wechselt der Chor immer wieder von homophonen

Passagen – in dieser Art trägt er zunächst den gesamten Text vor – zu fugierten Teilen und belebt damit die von den Instrumenten eingangs geschilderte, idyllische Grundstimmung.

*

Herr, gehe nicht ins Gericht BWV 105

Entstehung: zum 25. Juli 1723

Bestimmung: 9. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 143, 2. Satz 6: Strophe 11 des Liedes „Jesu, der du meine Seele“ von Johann Rist (1641).

Gesamtausgaben: BG 23: 119 – NBA I/19: 3

Neun Sonn- und Feiertage hatten die Leipziger Gottesdienstbesucher nun schon die Kirchen-Music des neuen Cantor „ertragen“ – oder „ästimiret“, wie manche Quellen berichten. Großformatige, zweiteilige Kantaten (ein Begriff, den Bach für seine heute so genannten Kantaten selbst nicht verwendete) waren darunter, aber auch kleinteilige, überarbeitete ältere, und neuartig kompakte. Am 9. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1723 nun war ein außerordentlich bilderreiches Werk an der Reihe – fast in Art eines mittelalterlichen Kirchenportals, jener „Biblia pauperum“, die demjenigen, der nicht lesen (verstehen) kann, die Inhalte des Glaubens mit Mitteln künstlerischen Ausdrucks näherbringt.

Man hört zu Beginn, in einer quasi programmatischen Sinfonia, den Menschen unter der Last seiner Sünden förmlich stöhnen. Voller Demut, fast stammelnd fleht er zu Gott, nicht allzu hart mit ihm, dem Knecht und Sünder, ins Gericht zu gehen. Diese ausführliche und in ihrer detaillierten Gliederung ausdrucksvolle Exposition mündet in die Ausweglosigkeit

eines Orgelpunktes; die Musik kreist in sich und scheint nur in Form einer Fuge einen Ausweg zu finden. Bewegung erzeugt nun die Rede vom Lebendigen, der gleichwohl zur Sünde verdammt ist. Eine Schlußwirkung, im Sinne einer Bekräftigung erfährt dieser Satz jedoch nicht. Den zerknirschten Gestus greift das folgende Rezitativ auf, bevor das unselige Gebaren der Sünder, das Zittern und Wanken der „Sünder Gedanken“ darzustellen ansteht. Bach fällt dazu ein geniales Stück ein, in der Kantatenliteratur bis dahin beispieldlos und zugleich rätselhaft! Zittern und Wanken – das beherzigten die sanft repetierenden Violinen und der Dialog zwischen Sopran und Oboe; Vokabeln wie „verklagen“, „geängstigt“ und „Folter“ finden in harmonischer Verdüsterung und schrägespannten Intervallen entsprechenden Ausdruck. Bach verzichtet ganz auf den Baß – die Basis Gott, auf die sich diese Art menschlicher Existenz nicht mehr stützen kann. Aber warum der geradezu entrückte Charakter dieses Stücks? Gibt es nicht ein ähnliches Verfahren in der Matthäus-Passion – hier aber zum elysischen Text „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ (Nr. 49)? Gleichsam aus dieser sinnentleerten Welt weist, streicherbegleitet, die „Vox Christi“ den Weg in die „ewigen Hütten“. Prägendes, von Anfang an zu hörendes Motiv ist das Schlagen der Sterbestunde, von dem der Text sprechen wird; es erstirbt erst, wenn der Leib zu Grabe getragen ist. Damit ist eine Umkehr geschaff – natürlich nicht im Sinne einer bußfertigen Entlassung in die Freuden der Welt. Nein, Vergnügen ist nur bei Jesus, die Welt ist eitel, der Mammon (hört man ihn nun in den Sechzehnteln der Violinen zu Boden rollen?) gilt nichts. Diese Tenor-Arie ist in ihrer federnd-beschwingten Gelöstheit, ihrem spannungsvoll und bogenhaft sich aufschwingenden Gestus zu Beginn und ihrer leichtfüßig-virtuosens Ausführung eine der herrlichsten Eingebungen Bachs. Und deshalb schließt der neue Leipziger Cantor auch nicht mit einem „gewöhnlichen“ Choral. Vierstimmig geführt werden nur die Vokalstimmen; die Bläser verstärken den Sopran. Die Streicher erhalten jedoch einen obligaten Part. Sie

spielen in repetierenden Tönen Akkorde, ein Perpetuum mobile, das auch bei den Zeilenschlüssen des Choralatzes nicht anhält. So entstehen Zwischenspiele, deren harmonische Modulationen wiederum an Bachs provozierende, bereits in Arnstadt gerügte Art und Sitte erinnern, gesungene Choräle auf der Orgel zu begleiten (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 89). Raffinierterweise verlangsamt Bach nun von Abschnitt zu Abschnitt diese Repetition, deren eigentliche Idee wohl das „Zittern und Wanken“ der Arie Nr. 3 und die allgemeinen Seelenlage dieser Kantate aufgreifen möchte. Über die Viertelnoten des Choralatzes spielen die Streicher zunächst Sechzehntel, dann triolische Achtel, Achtel und schließlich aus Viertel und Achtel bestehenden Triolen in schwer-leichter Betonung. Nach dem Ende des Vokalsatzes bleiben knappe drei Takte; die erste Violine zieht die Linie, nun im Viertel-Rhythmus, chromatisch nach unten, die Viola, jetzt das Baß-Instrument, spielt als Kadenz den „Diabolus in Musica“, die verminderte Quinte. Das Zittern und Wanken beruhigt sich, das Gewissen, so der Text, wird gestillt, wobei im Urgrund dieses musikalischen Gebildes weiter der Teufel lauert.

„Ein Werk, das man wohl zu den großartigsten Seelenschilderungen barocker und christlicher Kunst zählen darf“ behauptet Alfred Dürr (Die Kantaten..., S. 522) völlig zu recht. Wer sich in Bachs Kantatenschaffen verlieben möchte, sollte sich zuerst dieser Kantate zuwenden!



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 Schallplatteeinspielungen 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 beschränkt. Gewiß ist die Kenntnis der historischen Aufführungspraxis unabdingbar, um die Musik zum Sprechen zu bringen. Die Rekonstruktion isolierter Aspekte, meint Rilling, nützt jedoch wenig, wenn es darum geht, dem modernen, in jeder Beziehung anders geprägten Hörer den Sinn dieser Musik zu vermitteln. Dieses Ziel blieb immer bestehen, auch wenn Elemente wie Emotionalität, Dynamik, Artikulation und Phrasierung, die den Affekt und den Sinn des vertonten Wortes erhellen, sich verändert haben. In gleichem Maße gilt dies für die Aufnahmetechnik. Sie hat über die Jahre zwischen integralem Raumklang und struktureller Durchhörbarkeit der Musik verschiedene Wege zur Abbildung gefunden.

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

Ye will be weeping and wailing BWV 103

Composed for: 22 April 1724

Performed on: Third Sunday after Easter (Jubilate)

Text: Christiane Mariane v. Ziegler (1728). Movement 1: John xvi, 20. Movement 6: verse 9 of Barmherzger Vater, höchster Gott by Paul Gerhardt, 1653).

Complete editions: BG 23: 69 – NBA I/11.2: 27

Jubilate Deo omnis terra – Make a joyful noise unto the Lord, all ye lands. These words from Psalm 100 were also the first words of the introit for the third Sunday after Easter. Therefore this Sunday was known as *Jubilate*. And so the title of this cantata written for this date, seems to make a stark contrast. It was the first in a series of nine cantatas Johann Sebastian Bach composed on texts by the Leipzig poet Christiane Mariane von Ziegler, an interesting personality of the early 18th century with its social changes and emerging bourgeois music scene. (“...Among other things, her conduite is almost overtly feminine and her spirit much too animated and alert to submit to ordinary male reason ... she plays many musical instruments and sings, she shoots with guns, pistols and crossbows en compagnie...”; s. Hans-Joachim Schulze, *Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, Stuttgart 1999, p. 118 f.).

Of course, contrasts always generate tension. The orators of antiquity already knew about the effect of the dialectic and its solution. Bach's definitive solution was to trust God and his works alone; consequently he used such tensions time and again, for example in this cantata. The two recitative-aria pairs (no. 2/3 and 4/5) make for a sharp contrast. The first pair is about mourning; the recitative ends with an expressive interpretation of the word “pain”, while the following aria focuses on “wounds of my sins” in an intimate dialogue between soprano recorder and the alto voice (soul). For a new performance of the

cantata in 1731 Bach replaced the recorder by a concertante violin or transverse flute. In contrast, the second recitative-aria pair takes up the spirit of hope. The same alto voice that has just spoken of dying suddenly turns to passionate rapture – as sadness yields to joy. The following trumpet-armed aria brilliantly uses the same *affekt*.

Bach then fuses the contrast between partner movements 2/3 and 4/5 by entrusting the alto voice with the two inner movements – taking the four movements as one whole –, and the tenor with framing movements 2 and 5. Bach repeats his reason for his rejoicing (“My Jesus is again appearing”) in the final chorale. While the congregation expresses its newly reinforced faith; the choir takes on the role of *vox Christi*, which speaks of desolation and return in the first person.

In the old tradition, Bach generally leaves this pseudotheatrical *vox* (voice) *Christi* effect to the bass soloist. And in the cantata the bass does take on this function, rather abruptly in the midst of the opening chorus, which has a very elaborate and highly detailed structure. Bach already represents the described suspenseful contrast between the inner movements at this point. The text lends itself to this method with its talk of weeping and wailing, and of the metamorphosis of despair into rejoicing – bridging the gap with this Sunday's motto. Contrasts emerge first in the instrumental sinfonia, which encloses the movement: solo instruments (recorder, two oboes d'amore) against the strings; and the structure of the chorus as an antiquated double fugue in the midst of this “modern” movement. The themes of the fugue are clearly based on the contrasting *affekts* of “weeping” (lamento motifs) and “rejoicing” (movement, coloraturas). The *vox Christi*, in the centre of this motetto-like structure, finally has the double function of creating a retarding element, while threatening with grief in order to make the choir hope for eternal joy in a cheerful movement beyond the weeping and wailing – as is

confirmed by the entire ensemble in the final chorale, which eliminates individual roles.

*

Thou guide of Israel, hear me BWV 104

Composed for: 23 April 1724

Performed on: Second Sunday after Easter (*Misericordias Domini*)

Text: unknown author. Movement 1: Psalm 80, 2. Movement 6: verse 1 of *Der Herr ist mein getreuer Hirt* by Cornelius Becker (1598, after Psalm 23).

Complete editions: BG 23: 97 – NBA I/11.1: 115

On *Misericordias Domini*, also named after the first line of the Latin introit, the Gospel reading was on the Good Shepherd (John 10, 12-16). All three cantatas that Bach wrote for this Sunday (BWV 104, BWV 85, and BWV 112) clearly bear reference to the Gospel, which, in addition to its message, evokes the poetic image of the shepherd and his flocks in the field, a well-known sight in the 18th century. Also, the pastoral idyll in the mythical land of Arcadia was one of the favourite scenes of Baroque operas and cantatas (s. EDITION BACH-AKADEMIE vol. 27). Bach's most famous pastorella is definitely the sinfonia at the beginning of the Christmas Oratorio BWV 248 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 76), despite its theological images.

Like in BWV 85 Bach uses oboes as solo instruments and as a substitute for the shepherd's traditional shawm. Two movements follow the basic rhythmic pattern of the “pastorale”: the lilting composition in 12/8 time of aria no. 5 and the opening chorus in triplet-rich 3/4 time. In this aria the bass, as implied by the first person text and the preaching nature of the

preceding recitative, plays *vox Christi*. This is a poignant piece of divine harmony; Bach lets “faith's reward” sink into the long deep notes of “death's soft slumber”, and at the first mention of death, Bach lifts the music into the distant harmonic world of a Neapolitan sixth chord. In the final chorale Bach spreads out an expansive “green and lovely meadow” over a descending eighth in the bass and explores quite a bold new harmonic avenue for the “waters fresh” (A major, F sharp major with A sharp as a leading note against B minor).

The first aria (no. 3) of this cantata starts with two oboes d'amore. Still, it does not lend itself to the pastoral mood: The shepherd is hiding, as the text tells us, anxiety calls for chromatic discoloration, the “feeble steps” for a straight rhythm. Bach introduced this cantata with Bible words, albeit not from the Gospel but from Psalm 80. The quotation contains two commands: “Hear me!” and “Appear thou!”. Bach expresses them by homophonic interpolations in all four voices. And the choir alternates time and again between homophonic – the entire text is first performed homophonically – and fugue parts to liven up the idyllic mood set by the instruments.

*

Lord go thou not into court BWV 105

Composed for: 25 July 1723

Performed on: 9th Sunday after Trinity

Text: unknown author. Movement 1: Psalm 143, 2. Movement 6: verse 11 of *Jesu, der du meine Seele* by Johann Rist (1641).

Complete editions: BG 23: 119 – NBA I/19: 3

Leipzig's congregation had already "put up with" – or, as some sources say, "esteemed" – the new cantor's church music for nine Sundays and feast days. They had heard both large-format, two-part cantatas (a term Bach never used himself) and smaller works; rearranged older and dense new compositions. For the 9th Sunday after Trinity of 1723 he chose a work that was brimful of images – almost like a Medieval church portal or *Biblia pauperum*, which used artistic means to convey Biblical topics to those unable to read (understand).

At the beginning, we hear man sighing under the burden of his sins in a quasi programmatic sinfonia. Full of humility and almost stammering, he implores God not to enter into judgment with him, the servant and sinner. This elaborate exposition, which is highly expressive in its detailed structure, ends on a forlorn organ point; the music revolves around itself and finds an escape only in the shape of a fugue. And the account of the living person doomed to sin adds some movement. But this movement has no final effect or affirmation. The following recitative takes up the contrite mood, before the aria portrays the sinner's failings and the trembling and wavering of the "sinner's intentions. Bach turns this into a brilliant piece, which is both unprecedented and enigmatic in the history of the cantata! Trembling and wavering – this is expressed by the softly trembling violins and the dialogue between soprano and oboe; words like "accuse", "shattered" and "torment" find a corresponding expression in grim harmonies and off-beat intervals. Bach does completely

without the bass – as God's voice, a pillar this kind of human existence can no longer turn to for support. But why is this piece so full of rapture? Doesn't Bach use a similar method in the St. Matthew Passion – albeit for the Elysian text *Aus Liebe will mein Heiland sterben* (no. 49)? Accompanied by strings, the *vox Christi* seems to take us out of this empty world into the "eternal shelter". Although only mentioned later in the text, the striking of the dying hour is a distinctive motif in this cantata from the start. It doesn't end until the body is borne unto the grave.

This is a point of departure – of course not as a repentant return to the joys of the world. No, true joy is found only with Jesus, the world is full of vanity, Mammon (don't we hear it rolling to the floor in the violins' semi-quavers?) is worthless. This tenor aria in its lilting mellowness, its suspenseful and uplifting mood at the beginning and its light-footed brilliant execution is one of Bach's most magnificent inventions. Therefore, Leipzig's new cantor doesn't finish with an "ordinary" chorale. Only the vocals are in a four-part setting; the wind instruments reinforce the soprano. But the strings have an obbligato part. They play repetitive chords, a perpetual motion machine that doesn't even stop when the lines of the chorale setting come to an end. This creates episodes with harmonic modulations that remind us of Bach's provoking habit, already reprimanded in Arnstadt, of accompanying sung chorales on the organ (cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 89). Ingeniously, Bach slows down this repetition from section to section, the real idea of which is to take up the "trembling and wavering" of aria no. 3 and the general mood of this cantata. Above the crotchets of the chorale setting, the strings first play semi-quavers, then triplet quavers, quavers and finally triplets consisting of crotchets and quavers in grave-facile accentuation. After the end of the vocal setting, three short bars remain; the first violin draws a chromatically descending line in a crotchet rhythm, the viola, now the bass instrument, plays the devil in

music, the diminished fifth, as a cadence. The trembling and wavering calms down, the conscience, says the text, becomes quiet, while the devil is still lurking in the depths of this musical fabric.

"A composition that probably ranks among the greatest descriptions of the soul in Baroque and Christian art" claims Alfred Dürr (*Die Kantaten...*, p. 522), and quite rightly so. If you want to fall in love with Bach's cantatas, start by listening to this one!

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.

Vous pleurez et vous vous lamenterez BWV 103

Création: le 22 avril 1724

Destination: pour le dimanche de «Jubilate»

Texte: Christiane Mariane v. Ziegler (1728). Mouvement 1: Jean 16, 20. Mouvement 6: strophe 9 du cantique «Barmherziger Vater, höchster Gott» (Dieu miséricordieux, Dieu suprême) de Paul Gerhardt, 1653).

Éditions complètes: BG 23: 69 – NBA I/11.2: 27

«Jubilate Deo omnis terra» – «Poussez vers l'Éternel des cris de joie, Vous tous, habitants de la terre!». C'est par ces paroles tirées du Psaume 100 que commença l'introït (chant d'introduction) du service religieux du troisième dimanche après Pâques. C'est la raison pour laquelle ce dimanche porte ce nom: «Jubilate». Le titre de la cantate écrite pour ce dimanche et que nous allons examiner, semble être nettement à l'opposé de cet introït. Avec cette cantate, Johann Sebastian Bach inaugure une série de neuf cantates au total qui sont des mises en musique des livrets de la poétesse de Leipzig, Christiane Mariane von Ziegler, qui est une personne intéressante du point de vue de la mutation sociale et de la musique bourgeoise naissante du début du XVIII^{ème} siècle («...Entre autres, sa conduite est presque hyper féminine et son esprit beaucoup trop alerte et éveillé pour qu'elle soit en mesure de se soumettre au raisonnement commun des hommes ... elle joue de toutes sortes d'instruments de musique et chante en s'accompagnant elle-même, elle tire à la carabine, au pistolet et à l'arbalète en compagnie...»; voir Hans-Joachim Schulze, *Le Monde des Cantates de Bach*, Vol. 3, Stuttgart 1999, page 118 et suivante).

Certes derrière tout contraste se cache une tension. Les orateurs de l'Antiquité avaient connaissance des effets de la dialectique et de ses réponses. Bach met très souvent à profit une telle intensité dramatique pour démontrer que la seule

réponse valable pour lui est la confiance en Dieu et en sa gouverne. Cette cantate est un exemple de ce procédé. Les deux diptyques – récitatif – air (n° 2/3 et 4/5) – forment tout d'abord un contraste net. Dans le premier diptyque, il est question de tristesse; le récitatif se termine par une interprétation expressive sur le mot «Schmerz» (douleurs) alors que l'air suivant attache une grande importance à représenter les «Wunden meiner Sünden» (les plaies de mes péchés) sous forme d'un dialogue intime entre la flûte à bec piccolo et la voix d'alto (âme). Lors d'une nouvelle exécution de la cantate en 1731, Bach avait remplacé la flûte par un violon concertant ou une flûte traversière. Le deuxième diptyque – récitatif – air – reprend par contre l'idée d'espérance. La même voix d'alto qui venait tout juste de parler de la mort, se répand en ravissements enflammés – face au revirement de la tristesse en joie. L'air suivant accompagné de la trompette reprend avec virtuosité cette émotion.

Bach forge le contraste de ces deux couples de mouvements 2/3 et 4/5 en confiant leurs mouvements internes à la voix d'alto – si l'on considère les quatre sections comme unité – tout en réservant les mouvements extrêmes 2 et 5 au ténor. Puis Bach poursuit cette manière d'exprimer la joie («Mein Jesus läßt sich wieder sehen») (Mon Jésus se manifeste de nouveau à moi) dans le choral final. La communauté des chrétiens exprime ici sans doute sa foi renforcée; mais en même temps le chœur doit jouer le rôle d'une «vox Christi» qui témoigne à la première personne le sentiment d'abandon et de retour.

En règle générale et en accord avec la tradition, Bach confie la tâche de reproduire l'effet pseudo-emphatique de la «vox Christi» au soliste de basse. Et la basse joue réellement ce rôle dans cette cantate, à savoir sous forme de césure en plein chœur introductif, ce qui prend à nouveau une forme très élégante et riche en détails. Bach tient à présenter dès le

début le contraste décrit, de tension intense des mouvements internes. Le texte lui-même impose la pratique de cette méthode, car il parle de pleurs et de lamentation et en même temps de la métamorphose de cet abattement en joie – c'est ainsi que le lien avec le thème de ce dimanche est réalisé. D'une part, la sinfonie instrumentale dans laquelle le mouvement est intégré, offre un contraste important: les instruments solistes (flûte, deux hautbois d'amour) opposés aux cordes; d'autre part, la structure du chœur construit sous forme d'une fugue double archaïque au centre de ce mouvement «moderne». Les sujets de la fugue reprennent nettement les émotions contraires exprimées dans le «Weinen» (pleurez) (motifs du lamento) et le «Freuen» (s'en réjouira) (mouvement, vocalises). Au centre de cette suite en motet, la «vox Christi» a un double rôle à jouer, à savoir de produire un certain ralentissement mais, en faisant planer en même temps la menace de la tristesse, de donner au chœur le coup d'envoi l'incitant à espérer la joie éternelle en des mouvements joyeux au-delà des pleurs et des lamentations. Et ceci sera renforcé par l'ensemble, comme dans le choral final, les individus ne jouant plus aucun rôle.

*

Berger d'Israël, prête ton oreille BWV 104

Création: le 23 avril 1724

Destination: pour le dimanche Misericordias Domini
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 80, 2. Mouvement 6: strophe 1 du cantique «Der Herr ist mein getreuer Hirt» (L'Éternel est mon berger fidèle) de Cornelius Becker (1598, selon le Psaume 23).

Éditions complètes: BG 23: 97 – NBA I/11.1: 115

Le dimanche «Misericordias Domini» qui s'appelle ainsi à nouveau en raison des paroles d'introduction de l'introït en latin, on lisait l'Évangile du Bon Pasteur (Jean 10, 12-16). Toutes les trois cantates que Bach composa pour ce dimanche (à côté de la BWV 104, la BWV 85 «Ich bin ein guter Hirt» (Je suis un bon berger) et la BWV 112 «Der Herr ist mein getreuer Hirt» (Le Seigneur est mon fidèle berger)), sont en étroit rapport avec le texte de l'Évangile qui amène en plus de son message aussi l'image poétique, encore courante au XVIII^{ème} siècle du berger et de ses moutons dans les prés. L'idylle pastorale dans le paysage mythique de l'Arcadie fait en outre partie des lieux les plus appréciés dans lesquels les opéras baroques et les cantates ont l'habitude de se dérouler. (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 27). La Pastorale la plus célèbre de Bach est certainement la «sinfonia» tout aussi imprégnée d'images théologiques et qui se trouve au début de l'Oratorio de Noël BWV 248 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 76).

Comme dans BWV 85, Bach fait jouer les hautbois en tant qu'instruments solistes. Ils symbolisent le vieil instrument de berger qu'était le pipeau. Deux mouvements suivent le modèle rythmique de la «Pastorale»: de type berçant en mesures à 12/8 de temps (air n° 5) voire en mesures de triolets à 3/4 de temps dans le chœur introductif. Dans l'air cité plus haut, la basse comme ce qu'imposent la première personne du texte et le caractère annonciateur du récitatif le précédant, personnifie la «vox Christi». C'est un morceau touchant d'harmonies célestes; Bach noie le salaire de la foi («Glaubens Lohn») en de longs tons graves, tenus en un doux sommeil de la mort («sanften Todesschlaf») et la première fois qu'il est question de ce sommeil, Bach éloigne la musique dans le monde des harmonies lointaines d'un «accord de sixte napolitain». Dans le choral final, Bach déploie l'image des belles plaines verdoyantes («schöne, gründe Aue») sur un départ d'octave de la voix de basse qui trouve la source fraîche

(«frische Wasser») par un chemin tout à fait audacieux de nouvelles harmonies (la majeur, fa dièse majeur avec la dièse en tant que note sensible sur si mineur).

Le premier air (n° 3) de cette cantate est mené par deux hautbois d'amour. Cependant il reste inaccessible au caractère pastoral: le berger se cache comme le précise le texte, la peur exige une coloration chromatique, le pas chancelant («schwache Schritt») attend un rythme régulier. Bach avait introduit la cantate d'une parole biblique, qui n'était pas à vrai dire tirée de l'Évangile mais du Psaume 80. Le texte contient deux piliers impératifs: «Höre!» (prête l'oreille) et «Erscheine!» (paraît). Bach les fait ressortir grâce à de brèves remarques homophones chantées par toutes les quatre voix. Le chœur alterne à plusieurs reprises entre des passages homophones – tout d'abord il présente de cette manière la totalité du texte – et des sections fuguées et avive ainsi l'atmosphère idyllique dépeinte au début par les instruments.

*

Seigneur, ne sois pas trop sévère BWV 105

Création: le 25 juillet 1723

Destination: pour le neuvième dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 143, 2. Mouvement 6: strophe 11 du cantique «Jesu, der du meine Seele» (Jésus, toi qui mon âme) de Johann Rist (1641).

Éditions complètes: BG 23: 119 – NBA I/19: 3

Les paroissiens de Leipzig qui venaient assister au service religieux, avaient «supporté» – ou «estimé», comme certaines sources le prétendent, la musique d'église du nouveau cantor depuis déjà neuf dimanches et jours de fêtes. Au sein de cette musique, il y avait des cantates de grand format, divisées en deux parties (Bach n'utilisa pas ce terme de cantate pour ses

œuvres que nous dénommons ainsi aujourd'hui) mais aussi des cantates divisées en petites parties, des cantates remaniées à partir de plus anciennes et des nouvelles cantates compactes. Le neuvième dimanche après la Trinité de l'année 1723, c'était le tour d'une œuvre particulièrement riche en images – presque une sorte de portail d'église moyenâgeux, cette «Biblia pauperum» qui permettrait à ceux qui ne savaient pas lire (comprendre), de comprendre les contenus de la foi grâce à des moyens d'expression artistiques.

Dans une sorte de sinfonie de caractère quasi programmatique, on entend au début l'homme littéralement gémir sous le fardeau de ses péchés. Plein d'humilité, presque en balbutiant, il supplie Dieu de n'être pas trop sévère avec lui, esclave du péché. Cette exposition détaillée et impressionnante du fait de cette structure détaillée débouche dans une fin sans issue représentée par un point d'orgue; la musique tourne sur elle-même et ne semble trouver d'issue que sous forme d'une fugue. C'est quand il est question du vivant qui est pour ainsi dire condamné au péché, que la musique se met en mouvement. Ce mouvement n'a cependant pas d'effet final dans le sens d'une confirmation. Le récitatif suivant reprend le gestic de pénitence avant que ne soient présentés le comportement fatal des pécheurs, les frémissements et l'ébranlement des pensées des pécheurs («Sünder Gedanken»). Bach a une idée géniale à ce propos qui est unique en sans genre dans toute la littérature des cantates jusque là et qui est en même temps énigmatique ! Tremblantes et chancelantes – les violons aux répétitions douces et le dialogue entre le soprano et le hautbois sous-tendent ces paroles; des mots comme «verklagen» (s'accusant), «geängstigt» (angoissée) et «Folter» (torture) sont exprimés en assombrissement harmonique et en intervalles excentriques. Bach renonce entièrement à la basse – la base qu'est Dieu sur laquelle cette forme d'existence humaine ne pourra plus s'appuyer. Mais pourquoi ce morceau a-t-il ce caractère

d'éloignement? N'existe-t-il pas une manière de faire semblable dans la Passion selon saint Matthieu – qui se situe cependant sur le texte élyséen «Aus Liebe will mein Heiland sterben» (Mon Sauveur veut mourir par amour) (n° 49)? La «vox Christi» accompagnée des cordes, montre le chemin vers les portes des lieux éternels («ewigen Hütten») partant pour ainsi dire de ce monde qui a perdu son sens. Le motif de l'heure de la mort qui sonnera est marquant dès le début, cette heure dont le texte parlera plus tard; on ne meurt que lorsque le corps est porté en terre.

Ainsi un revirement a été créé – naturellement pas dans le sens d'une libération repentante vers les joies de la terre. Non, le plaisir se trouve uniquement auprès de Jésus, le monde est vaniteux, Mammon (l'entendez-vous rouler à terre dans les doubles croches des violons?) ne vaut plus rien. Cet air de ténor est l'une des idées les plus splendides de Bach de par sa décontraction légère et gaie, sa gestique intense et prête à prendre son envol et son exécution virtuose et lestée. Et c'est la raison pour laquelle le nouveau cantor de Leipzig n'achève pas cette cantate par un choral «banal». Seuls les registres vocaux sont menés à quatre voix, les instruments à vents viennent renforcer le soprano. Les cordes remplissent néanmoins une partie obligée. Elles jouent des accords en tons répétés, un mouvement perpétuel qui ne persiste même pas sur les fins des vers du mouvement choral. Des intermèdes se créent ainsi, intermèdes dont les modulations harmoniques rappellent la manière et l'habitude de Bach qui avait déjà été réprimandée à Arnstadt et qui était d'accompagner à l'orgue les chorals chantés (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 89). Avec grand raffinement, Bach ralentit section après section cette répétition dont l'intention initiale est bien de reprendre les «Zittern und Wanken» (tremblements et les chancellements) de l'air n° 3 et l'atmosphère spirituelle de cette cantate. Au-dessus des noires du choral, les cordes jouent d'abord en doubles croches, puis en croches triolées, en

croches et enfin en triplets formés de noires et de croches procédant à une alternance de l'accentuation entre le léger et le lourd. À la fin du mouvement vocal, il reste trois brèves mesures ; le premier violon tire le trait, à présent en mesures de noires, en descente chromatique, la viole qui est à présent l'instrument de basse, joue en tant que cadence le «diabolus in musica», la quinte diminuée. Les tremblements et les chancellements se calment, la conscience, voir le texte, s'apaise, mais dans les bas-fonds de cette structure musicale on entend encore le diable à l'affût.

«Une œuvre qui appartient certainement aux tableaux spirituels les plus grandioses de l'art baroque et chrétien» déclare Alfred Dürr (Les Cantates..., page 522), à juste titre. Celui qui voudrait s'exprimer des cantates de Bach devrait se consacrer tout d'abord à celle-ci!

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

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

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

Llorarés y suspirarés BWV 103

Génesis: para el 22 de abril de 1724

Destino: Domingo "Jubilate"

Texto: Christiane Mariane v. Ziegler (1728). 1.º mov.: San Juan 16, 20. 6.º mov.: estrofa 9 del cántico "Padre misericordioso, supremo Dios" de Paul Gerhardt, 1653).

Ediciones completas: BG 23: 69 – NBA I/11.2: 27

"Jubilate Deo omnis terra" – "Cantad alegres a Dios, habitantes de toda la tierra". Estas palabras del Salmo N.º 100 daban comienzo al introito del servicio divino del 3.º domingo después de la Pascua. De ahí su nombre: "Jubilate" cuyo mayor contraste es en apariencia el título de la presente cantata escrita para ese domingo. Johann Sebastian Bach inauguró con ella una serie completa de nueve cantatas basadas en textos de la autora leipzigense Christiane Mariane von Ziegler, una figura interesante en medio del cambio social y la emergente vida musical burguesa de inicios del siglo XVIII ("...Su conducta excede casi lo estrictamente femenino y su espíritu es demasiado despierto y avisado como para someterse al sentido común masculino ... canta acompañándose con toda clase de instrumentos musicales, maneja escopetas, pistolas y balistas en *compagnie*..."; v. Hans-Joachim Schulze, *Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, Stuttgart 1999, p. 118 y ss.).

El contraste implica por cierto tensión. Ya los oradores de la Antigüedad conocían los efectos de la dialéctica y de la síntesis. Bach supo aprovechar una y otra vez esas tensiones con vista a la síntesis más obvia para él, que era confiar sólo en Dios y en la obra divina, y esta cantata es un caso ejemplar. El primer claro contraste lo forman las dos parejas de aria y recitativo (N.º 2/3 y 4/5). La primera tiene como tema la aflicción; el recitativo concluye articulando expresivamente la palabra

"dolor", mientras que el aria siguiente tiene por fin exponer "las heridas de mis pecados" en un diálogo íntimo entre el soprano – la flauta – y el contralto (el alma). Al reestrenar la cantata en 1731, Bach reemplazó la flauta por un violín concertante o por una flauta travesera. La segunda pareja de aria y recitativo recurre en cambio al concepto de la esperanza. Al transformarse la aflicción en regocijo el mismo contralto que acababa de hablar de agonía estalla en llamadas de alegría que el aria subsiguiente recoge con todo el virtuosismo de las trompetas.

Para forjar el contraste entre estas parejas de movimientos 2/3 y 4/5, Bach confía al contralto los movimientos interiores, dejando los movimientos extremos 2 y 5 a cargo del tenor, vistos ellos como un todo único. El compositor continúa desarrollando el motivo de la alegría en el coral conclusivo ("Que mi Jesús aparecerá"). Es verdad que la comunidad manifiesta así su fe reconfortada pero el coro asume al mismo tiempo el papel de una "Vox Christi" que anuncia en primera persona la soledad y el retorno.

El efecto pseudoteatral de la "Vox (Stimme) Christi" es delegado por Bach al bajo solista, como lo dictan las reglas y la tradición. En efecto, el bajo ejerce dicha función en esta cantata, irrumpiendo a modo de cesura en medio del coro introductorio cuya arquitectura es a su vez una verdadera filigrana artística. Bach intenta presentar aquí mismo el contraste ya descrito de los movimientos interiores que acrecientan la tensión. El propio texto se presta a tal efecto al hablar de llantos y suspiros y de la metamorfosis que convierte esa actitud contrita en alegría, con lo que se cierra el ciclo que devuelve al tema del domingo. El contraste lo ofrece por un lado la sinfonía instrumental en que se encuentra inserto el movimiento: los instrumentos solistas (flautas, dos oboes d'amore) contra los de cuerdas; por otro lado, la disposición del coro como doble fuga antigua en medio de un movimiento "moderno". Los temas de la fuga recorren sin rodeos a las emociones antagónicas de

"llorar" (motivos de lamento) y "alegrarse" (movimiento, coloraturas). En el centro de esta hilación con recursos de motete, la "Vox Christi" asume por último la doble función de constituir un elemento retardante y amenazar con el retorno de la angustia para animar al coro a tener esperanza en la alegría eterna más allá de llantos y suspiros, tal como lo reafirma el coral concluyente en un gesto colectivo que anula las diferencias entre los roles individuales.

*

Pastor de Israel, escucha BWV 104

Génesis: para el 23 de abril de 1724

Destino: Domingo Misericordias Domini

Texto: Autor desconocido. 1.º mov.: Salmo 80, 2. 6.º mov.: estrofa 1 del cántico "El Señor es mi fiel pastor" de Cornelius Becker (1598, según el Salmo 23).

Ediciones completas: BG 23: 97 – NBA I/11.1: 15

Durante el domingo "Misericordias Domini", cuyo nombre también se debe a las palabras iniciales del introito latino, se daba lectura al Evangelio del Buen Pastor (San Juan 10, 12-16). Las tres cantatas que compuso Bach para este día (aparte de la BWV 104, la BWV 85 "Soy un buen pastor" y la BWV 112 "Mi Señor es mi buen pastor") hacen clara referencia al Evangelio que transmite su mensaje y además una imagen poética familiar a todo el mundo en el siglo XVIII: el pastor y sus corderos en el campo. Este idilio pastoril en el mítico paraje de la Arcadia era además uno de los escenarios predilectos de las óperas y cantatas del Barroco. (v. EDITION BACH-AKADEMIE vol. 27). La más famosa pastoral de Bach es la "Sinfonía" que inaugura el Oratorio de Navidad BWV 248 (Edition Bachakademie vol. 76) y que está poblada de alegorías teológicas.

*

Tal como en BWV 85, Bach recurre a los instrumentos solistas que representan a la zampaña, la antigua flauta pastoril. Dos movimientos se ciñen al esquema rítmico de la "Pastoral": el uno a modo de canción de cuna en compás de 12/8 (Aria N.º 5); el otro, en compás de 3/4 a base de tresillos en el coro introductorio. En la citada aria, el bajo encarna la "Vox Christi", como lo prescribe el texto escrito en primera persona y el carácter de promesa del recitativo precedente. Es una música conmovedora de armonía celestial; Bach musicaliza la "recompensa de la fe" con notas largas y graves fermatas hasta sumirla en "el dulce dormirse que es la muerte" y a la sola mención de esta última transporta la música hasta el remoto mundo armónico de un "acorde napolitano de sexta". En el coral conclusivo Bach extiende las "verdes bellas vegas" a lo largo de una octava en el bajo y descubre un recurso armónico novedoso y realmente audaz para "el agua fresca" (La mayor, Fa sostenido mayor con La sostenido como nota conductora hacia el si menor).

La primera aria (N.º 3) de esta cantata es inaugurada por dos oboes d'amore, pero asume con todo un carácter pastoril: el pastor se oculta, como lo narra el texto, la inquietud demanda una textura cromática, "los débiles pasos" requieren un ritmo directo. Bach inauguró la cantata con un pasaje de la Biblia, pero no del Evangelio sino del Salmo 80, que contiene dos imperativos: "¡Escucha!" "¡Resplandece!". Bach los musicaliza con exclamaciones homófonas de las cuatro voces. El coro, por lo demás, alterna reiteradas veces entre pasajes homófonos con los cuales empieza por presentar el texto completo y partes fugadas, animando así el carácter idílico fundamental de los instrumentos que queda descrito al comienzo.

Señor, no llesves a juicio BWV 105

Génesis: para el 25 julio de 1723

Destino: 9º domingo después de la Trinidad

Texto: Autor desconocido. 1º mov.: Salmo 143, 2. 6º mov.: estrofa 11 del cántico “Jesús, que tu mi alma” de Johann Rist (1641).

Ediciones completas: BG 23: 119 – NBA I/19: 3

Los fieles de Leipzig que acudían a los servicios divinos habían disfrutado durante nueve domingos y feriados la música sacra del nuevo Cantor de la Iglesia de Santo Tomás. El repertorio incluía grandes cantatas bipartitas (así se llaman hoy aunque Bach no aplicaba esa denominación), pero también otras de pequeño formato o cantatas más antiguas reescritas y cantatas de novedosa estructura compacta. El 9º domingo después de la Trinidad del año 1723 le tocaba el turno a una obra extraordinariamente rica en imágenes y alegorías, comparable a un pórtico de iglesia medieval, una “Biblia pauperum” capaz de transmitir a los analfabetos el mensaje de la fe en el lenguaje de la expresión artística.

En una sinfonía cuasi programática creemos escuchar al comienzo el gemido de un ser abrumado bajo el peso de sus pecados. Lleno de humildad balbucea su oración al Creador para que no enjuicie con excesivo rigor a su siervo y pecador. Esta exposición exhaustiva que pasma por lo detallado de su arquitectura desemboca en el callejón sin salida de una fermata; la música se arremolina hasta prolongarse por fin en una fuga. El movimiento se reanuda a la sola mención de los seres vivientes condenados al pecado, aunque ese movimiento de la cantata no llega a su clímax. El ademán crispado se traslada al recitativo y a continuación se reproducen los desdichados ademanes de los pecadores, los temblores y vacilaciones de sus pensamientos. Bach tuvo una ocurrencia genial sin precedentes hasta entonces en las cantatas, y

enigmática además! Los temblores y vacilaciones quedan a cargo de los violines y sus suaves notas repetidas así como del diálogo entre el soprano y el oboe; vocablos tales como “acusándose”, “atemorizados” y “tormentos” hallan expresión adecuada en oscuras armonías y tensos intervalos. Bach prescinde por completo del bajo, del fundamento divino sobre el que ya no puede sustentarse ese género de existencia humana. Pero, ¿a qué viene el carácter realmente extático de esta composición? ¿No se aplica una técnica similar a la Pasión según San Mateo, en el texto elíseo “Mi Salvador ha de morir de amor” (Nº 49)? Acompañado por las cuerdas, la “Vox Christi” parece indicar el camino que conduce desde este mundo insensato hacia las “moradas eternas”. La hora de la muerte a la que hará mención el texto es un motivo memorable que se deja oír desde el comienzo; la muerte no acude sino cuando el cuerpo es llevado a su sepultura.

Con ello se consuma el cambio, pero no como una absolución para retornar a los placeres mundanos. No, el deleite es estar con Jesús; el mundo es vanidad, el Mammón ya nada significa (¡oídle rodar por los suelos en las semicorcheas de los violines!). Este aria para tenor es una de las inspiraciones más sublimes de Bach por su elástica soltura, su ademán inicial tenso, su ejecución ligera y virtuosa. Actuando en consecuencia, el Cantor de Leipzig no pone fin a la cantata con un coral “ordinario”. La parte cantada es la única a cuatro voces; las maderas refuerzan el soprano aunque Bach asigna una parte obligada a las cuerdas, las cuales ejecutan acordes con notas repetidas, un perpetuum mobile que no se detiene ni al final de cada verso del movimiento coral. Así surgen los interludios cuyas modulaciones armónicas recuerdan a su vez la provocativa costumbre bachiana, ya criticada en Arnstadt, de acompañar al órgano corales cantados (véase EDITION BACHAKADEMIE vol. 89). Con refinada intención ralentiza Bach de pasaje en pasaje esta repetición cuya idea original era reproducir los “temblores y vacilaciones” del Aria Nº 3 y el espíritu general de

esta cantata. Por encima de las negras del movimiento coral se dejan oír las cuerdas primero en semicorcheas, luego en tresillos de corcheas, en corcheas y, finalmente, en tresillos de negras y corcheas alternando el acento marcado con el acento ligero. Concluido el movimiento vocal quedan apenas tres compases por ejecutar; el primer violín traza una línea melódica, esta vez en ritmo de cuatro por cuatro, en descenso cromático; la viola, que hace las veces de bajo, toca a modo de cadencia el “diabolus in musica”, la quinta disminuida. Los temblores y vacilaciones se apaciguan, el texto habla de la conciencia ya aplacada, aunque el demonio permanece al acecho en el subsuelo de este edificio musical.

“Una obra que cabría catalogar entre las descripciones afectivas más grandiosas del arte barroco y cristiano”, afirma con toda razón Alfred Dürr (*Die Kantaten...*, p. 522). ¡Quien quiera enamorarse del repertorio de cantatas bachianas, no dude en empezar por ésta, la BWV 105!

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

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

