



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[2] KANTATEN BWV 106 - 108

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit / Was willst du dich betrüben / Es ist euch gut, daß ich hingehe

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 106), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 107, 108)

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

Richard Hauck, Heinz Jansen (BWV 106)

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 106: Januar/März/Juni 1975. BWV 107: Februar/Oktobre 1979. BWV 108: August/Dezember 1980, Februar/März 1981.

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

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

Traduction française: Sylvie Roy

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

© 1975/79/80/81 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

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



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit *BWV 106 (21'34)*

God's own time is the very best of times • Le règne de Dieu est le meilleur de tous • El tiempo de Dios es el mejor de los tiempos

Eva Csapò - soprano • Hanna Schwarz - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Peter Thalheimer, Hella Karpe - Flauto dolce • Alfred Lessing, Heinrich Haferland - Viola da Gamba • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Joachim Eichhorn - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Was willst du dich betrüben *BWV 107 (17'02)*

Why wouldst Thou then be saddened • Pourquoi vouloir s'attrister • Por qué te turbas

Arleen Augér - soprano • Aldo Baldin - tenore • John Bröcheler - basso • Hans Wolf - Corno • Peter-Lukas Graf, Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Wilhelm Melcher - Violino • Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Es ist euch gut, daß ich hingehe *BWV 108 (16'37)*

It is for you that I depart now • Il est bon pour vous que je m'en aille • Bien está para vosotros que you vaya

Carolyn Watkinson - alto • Peter Schreier - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Diethelm Jonas - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Johannes Fink - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 106	„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“		21:34
No. 1	Sonatina <i>Flauto dolce I+II, Viola da Gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	1	2:34
No. 2a	Coro: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit <i>Flauto dolce I+II, Viola da Gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	2	2:14
No. 2b	Lento (T): Ach, Herr, lehre uns bedenken <i>Flauto dolce I+II, Viola da Gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	3	2:17
No. 2c	Vivace (B): Bestelle dein Haus <i>Flauto dolce I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	4	1:13
No. 2d	Andante (Coro, S): Es ist der alte Bund <i>Flauto dolce I+II, Viola da Gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	5	4:06
No. 3a	(Aria) (A, B): In deine Hände befehle ich meinen Geist <i>Violoncello, Organo</i>	6	2:05
No. 3b	(Arioso) (B, Coro A): Heute wirst du mit mir <i>Viola da Gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	7	3:37
No. 4	Choral: Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit <i>Flauto dolce I+II, Viola da Gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	8	3:28

BWV 107	„Was willst du dich betrüben“		17:02
No. 1	Coro: Was willst du dich betrüben <i>Corno, Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Violine I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	9	3:26
No. 2	Recitativo (B): Denn Gott verlässet keinen <i>Oboe d'amore I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	10	1:08
No. 3	Aria (B): Auf ihn magst du es wagen <i>Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	11	3:00
No. 4	Aria (T): Wenn auch gleich aus der HölLEN <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	12	2:34
No. 5	Aria (S): Er richts zu seinen Ehren <i>Oboe d'amore I+II, Fagotto, Cembalo</i>	13	2:08
No. 6	Aria (T): Drum ich mich ihm ergebe <i>Flauto I+II e Violino I unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	14	2:53
No. 7	Choral: Herr, gib, daß ich dein Ehre <i>Corno, Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Violine I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	15	1:53

BWV 108	„Es ist euch gut, daß ich hingehe“		16:37
No. 1	(Aria) (B): Es ist euch gut, daß ich hingehe <i>Oboe d'amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	16	4:22
No. 2	Aria (T): Mich kann kein Zweifel stören <i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	17	3:06
No. 3	Recitativo (T): Dein Geist wird mich also regieren <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	18	0:44
No. 4	Coro: Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit <i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	19	3:31
No. 5	Aria (A): Was mein Herz von dir begehrt <i>Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	20	3:41
No. 6	Choral: Dein Geist, den Gott vom Himmel gibt <i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	21	1:13

Total Time BWV 106, 107, 108	55:19
------------------------------	-------

BWV 106

1. Sonatina

2a. Coro

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
In ihm leben, weben und sind wir,
 solange er will. In ihm sterben wir zur
 rechter Zeit, wenn er will.

2b. Arioso

Ach, Herr, *lehre uns bedenken, daß wir sterben*
 müssen, *auf daß wir klug werden.*

2c. Aria

Bestelle dein Haus; denn du wirst
sterben und nicht lebendig bleiben!

2d. Coro ed Arioso con Choral

Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben!
 Sopran
Ja, komm, Herr Jesus!

3a. Aria

In deine Hände befehl ich meinen Geist;
du hast mich erlöst, Herr, du getreuer Gott.

1. Sonatina

2a. Chorus

God's own time is the very best of times.
In him living, moving, we exist,
 as long as he wills. In him shall we die at the
 right time, when he wills.

2b. Arioso

Ah, Lord, *teach us to remember that*
our death is certain, that we might gain wisdom.

2c. Aria

Set ready thine house; for thou shalt
perish and not continue living!

2d. Chorus and Arioso

This is the ancient law: man, thou must perish!
 Soprano
Yes, come, Lord Jesus!

3a. Aria

Into thine hands now do commit my soul:
for thou hast redeemed me, Lord, thou faithful God.

1

1. Sonatine

2

2a. Chœur

Le règne de Dieu est le meilleur de tous.
C'est en lui que nous vivons, nous bougeons et que nous sommes
 aussi longtemps qu'il le veut. C'est en lui que nous mourrons
 à l'heure donnée quand il le voudra.

3

2b. Arioso

Ah, Seigneur, *apprends-nous à penser que notre mort est certai-*
ne afin que nous soyons guidés par la sagesse.

4

2c. Air

Mets de l'ordre dans ta maison,
car tu mourras et tu ne survivras pas!

5

2d. Chœur et arioso avec choral

C'est l'Ancienne Alliance: Homme, tu dois mourir!
 Soprano
Oui, viens, Seigneur Jésus!

6

3a. Air

Je remets mon esprit entre tes mains; tu m'as racheté, Seigneur, ô
Dieu fidèle.

1. Sonatina

2a. Coro

El tiempo de Dios es el mejor de los tiempos.
En Él vivimos, nos movemos y somos,
mientras quiera Él.
 En Él moriremos a tiempo justo, cuando quiera Él.

2b. Arioso

Ah Señor, *enseñanos a reflexionar que debemos morir,*
y de ello obtengamos sabiduría.

2c. Aria

¡Ordena tu casa, porque morirás
y no permanecerás vivo!

2d. Coro y Arioso con Coral

Esta es la antigua ley: ¡Hombre, has de morir!
 Soprano
¡Sí, ven, Señor Jesús!

3a. Aria

En tus manos encomiendo mi espíritu;
Tú me has redimido, Señor, Tú verdadero Dios.

3b. Arioso con Choral

Baß

Heute wirst du mit mir im Paradies sein.

Alt

Mit Fried und Freud ich fahr dahin
 In Gottes Willen,
 Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
 Sanft und stille.
 Wie Gott mir verheißen hat:
 Der Tod ist mein Schlaf worden.

4. Coro (Choral)

Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit
 Sei dir, Gott Vater und Sohn bereit',
 Dem Heiligen Geist mit Namen!
 Die göttlich Kraft
 Mach uns sieghaft
 Durch Jesum Christum, amen.

BWV 107

1. Choral

Was willst du dich betrüben,
 O meine liebe Seele?
 Ergib dich, den zu lieben,
 Der heißt Immanuel!
 Vertraue ihm allein,
 Er wird gut alles machen
 Und fördern deine Sachen,
 Wie dirs wird selig sein!

3b. Arioso and Chorale

Basso

This day shalt thou with me in paradise be.

Alto

In peace and joy do I depart,
 As God doth will it;
 Consoled am I in heart and mind,
 Calm and quiet.
 As God me his promise gave:
 My death is changed to slumber.

4. Chorus

Glory, laud, praise and majesty
 To thee, God, Father, and Son, be giv'n,
 The Holy Ghost, with these names!
 May godly strength
 Make us triumph
 Through Jesus Christ, Lord, Amen.

1. Chorale

Why wouldst thou then be saddened,
 O thou my very soul?
 Devote thyself to love him
 Who's called Immanuel!
 Put trust in him alone,
 He will set all in order
 And further what concerns thee
 As thee will blessed make!

7

3b. Arioso avec choral

Bas

Tu seras aujourd'hui avec moi au paradis.

Alto

J'y vais dans la paix et la joie
 Selon la volonté de Dieu,
 Mon cœur et mes sens sont réconfortés,
 Dans la douceur et la paix.
 Ainsi que Dieu me l'a promis:
 La mort est devenue mon sommeil.

4. Chœur (Choral)

Gloire, louange, honneur et magnificence
 Soient tiennes, Dieu le Père et le Fils,
 Et au nom du Saint-Esprit!
 La force divine
 Nous rend vainqueur
 Par Jésus-Christ, Amen.

1. Choral

Pourquoi vouloir t'attrister,
 Ô ma chère âme?
 Donne-toi pour l'aimer
 À celui qui s'appelle Emmanuel!
 N'aie confiance qu'en lui,
 Il fera tout pour le mieux
 Et favorisera ta cause
 De sorte que tu en seras ravi!

8

3b. Arioso con Coral

Bajo

Hoy estarás conmigo en el paraíso.

Alto

En paz y alegría yo parto
 Según la voluntad de Dios,
 Consolado estoy en corazón y mente,
 Calmo y silencioso.
 Como Dios me ha prometido:
 La muerte se ha convertido en mi sueño.

4. Coro

¡Gloria, alabanza, honor y majestad
 A Ti, Dios Padre e Hijo,
 Y Espíritu Santo, sean dados!
 El poder divino
 Nos otorga la victoria
 A través de Jesucristo, Amén.

1. Coral

¿Por qué te turbas
 Oh amada alma mía?
 ¡Date en amor a Aquél
 Que Enmanuel se llama!
 Confía sólo en él,
 El todo bien hará
 ¡Para tu bien,
 Para tu ventura!

2. Recitativo

Denn Gott verlässet keinen,
Der sich auf ihn verläßt,
Er bleibt getreu den Seinen,
Die ihm vertrauen fest.
Läßt sich an wunderbarlich,
So laß dir doch nicht grauen!
Mit Freuden wirst du schauen,
Wie Gott wird retten dich.

3. Aria

Auf ihn magst du es wagen
Mit unerschrocknem Mut,
Du wirst mit ihm erjagen,
Was dir ist nütz und gut.
Was Gott beschloss'n hat,
Das kann niemand hindern
Aus allen Menschenkindern;
Es geht nach seinem Rat.

4. Aria

Wenn auch gleich aus der Höllen
Der Satan wollte sich
Dir selbst entgegenstellen
Und toben wider dich,
So muß er doch mit Spott
Von seinen Ränken lassen,
Damit er dich will fassen;
Denn dein Werk fördert Gott.

2. Recitative

For God forsaketh no one
Who doth in him put trust;
He bides true to his people
Who in him firmly trust.
Though life deal strange with thee,
Yet thou ought not be frightened!
With gladness wilt thou marvel
How God will rescue thee.

3. Aria

With him thou canst act boldly,
E'er undismayed at heart,
Thou wilt with him discover
What thee doth serve and help.
What God resolves to do,
That can no one hinder
Of all of mankind's children;
All goes as he commands.

4. Aria

Although soon from hell's cavern
The devil should himself
Desire to rise against thee
And rage before thy face,
Yet must he, put to scorn,
Desist from his deception,
With which he hopes to catch thee;
For thy cause God assists.

10

2. Récitatif

Car Dieu n'abandonne aucun être
Qui s'en remet à lui,
Il reste fidèle à ceux parmi les siens
Qui lui font pleinement confiance.
Si les choses se présentant à toi t'étonnent,
Ne t'en effraies pas!
Avec joie, tu verras
Comment Dieu te sauvera.

11

3. Air

Sur lui, tu peux miser
Avec un courage intrépide,
Tu prendras avec lui
Ce qui te profitera et seras pour ton bien.
Ce que Dieu a décidé
Nul ne saura l'empêcher,
Aucun être humain;
Tout se fait selon sa volonté.

12

4. Air

Si même, sortant de son enfer,
Le Satan voulait
Se confronter à toi
Et se déchaîner contre toi,
Il lui faudra, tourné en dérision,
Renoncer à ses intrigues
Par lesquels il veut s'emparer de toi;
Car Dieu soutient tes efforts.

2. Recitativo

Pues Dios a nadie abandona
Que a El se confie,
A los suyos fiel permanece,
A quien en El firmamento confían.
¡Y no te espantes
Por nada sorprendente que acontezca!
Con alegría verás
Cómo Dios te salvará.

3. Aria

A El has de confiarte
Con denodado valor,
Con El obtendrás
Cuanto te sirva y haga bien.
Lo que Dios ha decidido
Nadie impedir puede
De entre todos los hijos de hombre,
Pues según sus designios se hará.

4. Aria

Si incluso venido de sus infiernos
El mismísimo Satán a ti
Oponerse quisiera
Y volverse contra ti,
Asecharte
Para atraparte,
Tu obra guiada es de Dios.

5. Aria

Er richts zu seinen Ehren
Und deiner Seligkeit;
Solls sein, kein Mensch kanns wehren,
Und wärs ihm noch so leid.
Wills denn Gott haben nicht,
So kanns niemand forttreiben,
Es muß zurücke bleiben.
Was Gott will, das geschieht.

6. Aria

Drum ich mich ihm ergebe,
Ihm sei es heimgestellt;
Nach nichts ich sonst mehr strebe,
Denn nur was ihm gefällt.
Drauf wart ich und bin still,
Sein Will der ist der beste,
Das glaub ich steif und feste,
Gott mach es, wie er will!

7. Choral

Herr, gib, daß ich dein Ehre
Ja all mein Leben lang
Von Herzensgrund vermehre,
Dir sage Lob und Dank!
O Vater, Sohn und Geist,
Der du aus lauter Gnaden
Abwendest Not und Schaden,
Sei immerdar gepreist!

5. Aria

He sets all for his honor
And for thy blessedness;
God's will no man can hinder,
Him though it bring much pain.
But what God will not have,
This can no one continue,
It must remain unfinished,
For what God wills is done.

6. Aria

Thus I'm to him devoted,
On him will I rely;
For nought would I yet struggle
But what he doth approve.
Awaiting this, I rest,
For his will is the best way,
I hold this sure and firmly,
God act howe'er he would!

7. Chorale

Lord, grant that I thine honor,
Yea, all my living days,
With heart and unfeigned may argument,
And give thee praise and thanks!
O Father, Spirit, Son,
Thou, who with purest mercy
Avertest need and danger,
For evermore he praised!

13

5. Air

Il agit pour sa gloire
Et pour ta félicité;
S'il doit en être ainsi, nul ne pourra s'y opposer
Autant qu'il ait à en souffrir.
Mais si Dieu ne veut pas que cela soit,
Nul ne pourra faire avancer la chose,
Il faut qu'elle reste inachevée.
Ce que Dieu veut, cela s'accomplit.

14

6. Air

C'est pourquoi je m'en remets à lui,
À lui je me réfère;
Je n'aspire à rien d'autre,
Qu'à ce qui lui plaît.
J'attends cela et je me tais
Sa volonté est la meilleure,
J'en suis fermement convaincu,
Dieu fait ce qu'il veut!

15

7. Choral

Seigneur, fais que,
Ma vie entière,
Je multiplie ta gloire du fond de mon cœur,
Que je t'adresse louanges et actions de grâces.
Ô toi le Père, le Fils et l'Esprit,
Toi qui dans ta clémence
Détournes le danger et les malheurs,
Sois à jamais glorifié!

5. Aria

Decide El por su honor
Y para tu bien;
Lo que haya de ser nadie evitarlo puede,
Por más que no lo desee.
Y lo que Dios no quiere
Nadie hacer prosperar puede
Sino que ha de dejarlo,
Pues lo que Dios quiere es lo que sucede.

6. Aria

Para darme a El
A El me hago;
Ninguna otra cosa persigo
Sino lo que a El place.
Por eso espero y en silencio estoy,
Su voluntad la mejor es,
Eso firmísimamente creo,
¡Dios haga según su voluntad!

7. Coral

¡Señor, concédeme que yo Tu honor
Durante toda mi vida
Con afán aumente
Y te alabe y dé gracias!
¡Oh Padre, Hijo y Espíritu,
Tú que por Tu Gracia
El mal y el daño evitas
Por siempre alabado seas!

BWV 108

1. Aria

*Es ist euch gut, daß ich hingehe; denn so ich nicht
hingehe, kömmt der Tröster nicht zu euch.
So ich aber gehe, will ich ihn zu euch senden.*

2. Aria

Mich kann kein Zweifel stören,
Auf dein Wort, Herr, zu hören.
Ich glaube, gehst du fort,
So kann ich mich getrösten,
Daß ich zu den Erlösten
Komm an gewünschten Port.

3. Recitativo

Dein Geist wird mich also regieren,
Daß ich auf rechter Bahne geh;
Durch deinen Hingang kommt er ja zu mir,
Ich frage sorgenvoll: Ach, ist er nicht schon hier?

4. Coro

*Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen
wird, der wird euch in alle Wahrheit leiten. Denn er
wird nicht von ihm selber reden, sondern was er hören
wird, das wird er reden; und was zukünftig ist, wird er
verkündigen.*

1. Aria

*It is for you that I depart now, for were I not
departing, would your Comforter not come.
But since I am leaving, I will send him unto you.*

2. Aria

There shall no doubt deter me,
To thy word, Lord, I'll hearken.
I trust that if thou go'st,
I can in this find comfort,
That I'll amongst the rescued
Come, at the welcome port.

3. Recitativo

Thy Spirit will in such wise rule me
That I the proper road shall walk;
Through thy departure he shall come to me,
I ask, though, anxiously: Ah, is he not now here?

4. Chorus

*When he, however, truth's very Spirit, will have come, will he
into every truth then lead you. For he will not of himself be spe-
aking, rather all that he hath heard will he be speaking; and
what the future holds will he proclaim abroad.*

16

1. Air

*Il est bon pour vous que je m'en aille, car si je ne m'en vais pas, le
consolateur ne viendra pas à vous.
Mais puisque je m'en vais, je vous l'enverrai.*

2. Air

Aucun doute ne peut m'empêcher
Seigneur, d'entendre ta Parole.
Je crois que si tu pars,
Je peux me consoler
Car je sais que je fais partie des élus
Qui parviendront à bon port.

18

3. Récitatif

Ton esprit me guidera donc
Afin que je suive la bonne voie;
Par ton départ, il vient chez moi,
Je demande avec inquiétude: n'est-il pas déjà là?

4. Chœur

*Quand viendra l'Esprit de Vérité, il vous guidera tous
dans la Vérité. En effet il ne parlera pas de lui-même
mais de ce qu'il aura entendu; et il annoncera ce qui
advient dans le futur.*

1. Aria

*Bien está para vosotros que yo vaya, pues si no voy, tampoco el
Consolador vendrá a vosotros. Pero, pues que voy, quiero
enviaroslo a vosotros.*

2. Aria

Ninguna duda impedirme puede,
Escuchar, Señor, Tu Palabra.
Creo que, aunque Tú Te vayas,
Consolarme puedo,
Pues que entre los salvados
Al anhelado puerto llegaré.

3. Recitativo

Tu Espíritu, pues, me conducirá
Para que vaya yo por el camino recto;
Por Tú crucifixión a mí El viene,
Y cuitado pregunto: ¿acaso aún no llegó?

4. Coro

*Mas cuando aquél, el Espíritu de la Verdad, venga,
os conducirá con certeza. Pues El no hablará de sí
mismo, sino de lo que oiga dirá; y lo que en el futuro sea
anunciará.*

5. Aria

Was mein Herz von dir begehrt,
Ach! das wird mir wohl gewährt.
Überschütte mich mit Segen,
Führe mich auf deinen Wegen,
Daß ich in der Ewigkeit
Schaue deine Herrlichkeit!

6. Choral

Dein Geist, den Gott vom Himmel gibt,
Der leitet alles, was ihn liebt,
Auf wohl gebähntem Wege.
Er setzt und richtet unsren Fuß,
Daß er nicht anders treten muß,
Als wo man findt den Segen.

5. Aria

What my heart of thee doth seek,
Ah, shall on me be bestowed.
Pour upon me thy rich blessing,
Lead me now upon thy pathways,
That I in eternity
Look upon thy majesty!

6. Choral

Thy Spirit God from heaven sends,
He leadeth all that him do love
Upon a well-laid pathway.
He sets and ruleth all our steps,
That they not elsewhere ever treat
But where we find salvation.

20

5. Air

Ce que mon cœur désire obtenir de toi,
Me sera sûrement accordé.
Comble-moi de tes bénédictions,
Conduis-moi sur tes voies
Afin que je puisse pour l'éternité,
Contempler ta magnificence.

6. Choral

Ton esprit que Dieu offre du ciel,
Guide tout ce qui l'aime
Sur des chemins bien aplanis.
Il pose et dirige nos pas
Afin qu'il ne marche pas autrement
Que là où l'on trouve la grâce.

21

5. Aria

Lo que mi corazón de Ti anhela
Ay, concédemelo.
Concédeme abundantes bendiciones,
Conduceme por tus caminos
Para que en la vida eterna
Tu gloria contemplar pueda.

6. Coral

Tu Espíritu enviado por Dios del Cielo
Conduzca todo lo que El quiera
Por los caminos rectos.
Guíe y guarde nuestros pies
Para que no vayan
Sino allá donde bendición encuentren.

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.

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106 (Actus Tragicus)

Entstehung: wahrscheinlich 1707

Bestimmung: zum Tode von Bachs Onkel Tobias Lämmerhirt (gest. 10. August 1707) (?)

Text: Satz 2: Apg. 17,28; Psalm 90, 12; Jesaja 38,1; Jesus Sirach 14, 18; Offenbarung 22, 20. Satz 3: Psalm 31, 6; Lukas 23, 43 und Strophe 1 des Liedes „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ von Martin Luther (1524. Satz 4: Strophe 7 des Liedes „In dich hab ich gehofft“ von Adam Reusner (1533).

Gesamtausgaben: BG 23: 149 – NBA I/34: 3

Lernen – Experimentieren – Reife – Verklärung. Nach diesem Muster pflegt die Biographik das Leben bedeutender Menschen nachzuzeichnen. Bei der Musik hat dies zur Folge, daß das Spätwerk, die „Frucht und Ernte“, für wichtiger gehalten wird als die „Saat“, die frühen Stücke eines Komponisten; in Bezug auf Johann Sebastian Bach hat darauf auch Robert Hill in seinem Text zu den frühen Cembalostücken Bachs (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 102) hingewiesen. Bachs „Kunst der Fuge“ etwa steht so auf einem viel höheren Sockel als etwa der „Actus tragicus“, obwohl sich das späte und das frühe Werk in puncto Reife und Genialität nicht qualitativ unterscheiden, sondern nur nach deren unterschiedlichen Ausformung.

Wann und zu welchem Anlaß die Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ entstand, läßt sich aufgrund der Überlieferung (Abschriften aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts) nicht mehr klären. Alfred Dürrs verschiedentlich dargelegter Vorschlag, den Tod von Bachs Erfurter Onkel Tobias Lämmerhirt am 10. August 1707 anzunehmen (Die Kantaten... 1995, S. 138), scheint mittlerweile aber allgemein akzeptiert. Nicht, weil Bach aus der Erbmasse stattliche 50 Taler ausbezahlt bekam und daher allen Anlaß zur Komposition eines besonderen

Stückes gehabt hätte, sondern vor allem aus stilistischen Gründen. Solche sind die kleinteilige, an der Abfolge der im Text kombinierten Gedanken sich orientierenden Musik, die Beschaffenheit des aus Bibelwort und Choral bestehenden Textes an sich und die von Bach vorgegebenen, an den Organisten und seine Möglichkeit zum Manualwechsel erinnernden dynamischen Ebenen.

Wie die ebenfalls in der Mühlhausener (oder sogar schon Arnstädter?) Zeit entstandenen Kantaten BWV 150, 196, 4, 131 und 71 ist der „Actus tragicus“ ein Solitär. Das Einzelstück gehört also keinem Zyklus an, sondern entstand zu einem besonderen Anlaß, einer „Kasualie“ – hier der Trauerfeier; bei anderen Kantaten war eine Hochzeit (BWV 196) oder der Ratswechsel (BWV 71) ein solcher Anlaß.

Zur Trauerfeier komponierte Bach nicht einfach eine Trauermusik. Vielmehr war ihm daran gelegen, das Sterben aus christlicher Sicht darzustellen. Im Glauben an die Auferstehung und das ewige Himmelreich kann die Kantate daher mit einer die göttliche Dreifaltigkeit verherrlichenden Choralstrophe schließen. Interessant ist jedoch, wie Bach den Übergang vom Tod in die Ewigkeit interpretiert. Es sind für ihn gleichsam zwei verschiedene Ebenen, die sich im Zentrum der Kantate übereinanderschieben und miteinander in Dialog treten, um das höhere Ziel zu erreichen. Diese Ebenen manifestieren sich gleichermaßen im Text wie in der musikalischen Ausgestaltung.

Beide Ebenen handeln vom Sterben. Im ersten Ensemblesatz (Nr. 2) reihen sich vier Gedanken aus dem alten Testament aneinander; den Schluß bildet, gleichsam programmatisch, der Text: „Es ist der alte Bund: Mensch Du mußt sterben“. Über dieses, von den tiefen Vokalstimmen vorgetragene „Gesetz“ tritt nun die andere Ebene: der neue Bund, das Evangelium, mit den Verlangen und Hoffnung ausdrückenden Schluß-

worten der Offenbarung. Es ist eine höhere Sphäre – weshalb die Sopranstimme berufen ist, den Text vorzutragen. Damit aber nicht genug! Bach fügt eine weitere Ebene hinzu: den Choral, das Bindeglied zum hörenden Individuum in der trauernden Gemeinde. Die Instrumente zitieren die Melodie des bekannten Liedes „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ von Johann Leon – der Hörer kannte den Text und dachte ihn sich dazu.

Nun folgt (Satz 3) wieder ein Psalmwort (31, 6). Jedoch läßt die Musik keinen Zweifel an der umgestimmten Atmosphäre: die Continuo-Stimme strebt aufsteigend nach oben, und auch das „In deine Hände“ erfährt eine gestische Darstellung. Dann singt der Baß („Vox Christi“) die Worte, mit denen Christus am Kreuz dem einen der mit ihm Gekreuzigten das Paradies verheißen hatte; unverkennbar auch hier die aufwärtsstrebenden Motive und Stimmführungen. Hinzu tritt wieder ein Choral; die Imitationen von Singstimme und Continuo bilden die „Nachfolge Christi“ ab. Bemerkenswert das Innehalten der Musik zu den Choralzeilen „sanft und stille“ und „Der Tod ist mein Schlaf worden“.

Beschlossen wird die Kantate durch eine Choralstrophe. Bach bettet sie zunächst in einen obligaten Instrumentalsatz ein, um sie dort, wo von der „göttlichen Kraft“ die Rede ist, motettisch zu beleben. Dies ist nicht nur Theologie und Textbezogenheit, sondern auch eine finale Rahmenwirkung, die auf den Anfang des Stückes zurückweist. Hier steht, wie immer bei den frühen Kantaten Bachs, eine „Sonatina“ genannte Einleitung, die das Instrumentarium vorstellen, aber auch schon in das Thema der Kantate einführen soll. Dies geschieht durch die fahlen, intimen Farben der beiden verwendeten Blockflöten und Gamben (nebst Continuo), wie auch durch den getragenen Charakter der Trauermusik.

Der folgende Satz ist bisher nur unter dem Gesichtspunkt der Überleitung in die höheren Sphären des Evangeliums betrachtet worden. Hinzuweisen wäre auf viele weitere Details: die dreiteilige Anlage des Chores (Gottes Zeit, bewegtes Leben, Stillstand im Sterben), die langgehaltenen Töne auf den Text „solange er will“; die sinnreiche Figuration und Stimmführung des „bedenken“ in der Tenor-„Arie“; den auffordernden Charakter des „Bestelle dein Haus“, über dem sich eine Art Streit zwischen Leben und Sterben entwickelt; schließlich, im zentralen Abschnitt, die ins sich kreisende Motivik des Alten Bundes (Quinte mit je einem Halbton nach oben und unten) sowie die das Kommen Jesu ersennende Stimme, deren Motivik sich plötzlich als Zitat des Chorals „Herzlich tut mich verlangen“ entpuppt und mit einem schwärmerischen Melisma pianissimo schließt.

Alfred Dürr hat (Die Kantaten... S. 838 f) Satzart, Stil, Stimmlage, Dynamik und Rhythmik dieser Kantate auf die Gegensätze zwischen „Gesetz“ und „Evangelium“ untersucht. Für das erste fand er alle Merkmale einer strengen, für das zweite einer freien, hochdifferenzierten Kunst: „Ein Geniewerk, wie es auch den größten Meistern nur selten gelingt und mit dem der Zweiundzwanzigjährige alle seine Zeitgenossen mit einem Schlage weit hinter sich läßt“!

*

Was willst du dich betrüben BWV 107

Entstehung: zum 23. Juli 1724

Bestimmung: 7. Sonntag nach Trinitatis

Text: Johann Heermann (1630)

Gesamtausgaben: BG 23: 181 – NBA I/18: 57

Zehnmal in seinem uns bekannten Kantatenschaffen vertonte Bach Choräle „per omnes versus“, reinen Choraltext also, mit allen Strophen und ohne Zusätze von Bibelwort und freien Texten. Diese Praxis reicht von den Anfängen (BWV 4) bis in die letzten Jahre (BWV 100, dazu auch EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 31). Auch die vorliegende Kantate gehört zu diesen Stücken. Bemerkenswerterweise jedoch steht sie im Kontext des Choralcantatenjahrgangs 1724/25, in dem Bach Sonntag für Sonntag einen Choral zur gedanklichen Vorlage seiner neuen Kantaten wählte. Dabei griff er jedoch in der Regel zu Texten, die auch Umdichtungen und Paraphrasen der Choraltexte enthielten. Warum er hier den „Choral pur“ heranzog, ist nicht bekannt.

Er scheint aber nicht bereit gewesen zu sein, die musikalische Struktur eines Miteinander von Choralbearbeitung, Rezitativ und Arie aufzugeben. Die schwierigste Aufgabe stellte sich somit beim – gleichwohl einzigen – Rezitativ dieser Kantate (Nr. 2), in dem Bach geschickt das Gleichmaß der Textzeilen kaschiert, indem er die beiden Oboi d'amore zur Überbrückung der Zeilenwechsel einsetzt. Dann läßt er den Text durch den Sänger auskolorieren: „Freuden“ auf eine lange, aufwärts strebende Koloratur, „retten“ durch ein Auf und ab von Bewegung und Kreuzsymbolik.

Vier Arien folgen. Die erste (Nr. 3) und vierte (Nr. 6) sind in Dur gehalten und, verschiedenen Gedanken der Texte entsprechend, gelöst und tänzerisch; von der Chormelodie ist nichts zu spüren. Bot Bach in den genannten Sätzen der

Violine sowie beiden Flöten Gelegenheit zu konzertierendem Hervortreten, so bekommt die Arie Nr. 5 introvertierteren Charakter. Das Continuo beginnt mit einem energischen Aufwärtsmotiv, der Tenor setzt mit einem ebenso bestimmten Abwärtsmotiv ein. Wollen sich hier, wie der Text nahelegt, Satan und Jesus entgegenstellen? Die Aufwärtsbewegung macht der Sänger nur einmal mit: zum Schluß auf die Worte „Denn dein Werk fördert Gott“.

Es folgt eine Arie (Nr. 5), in der die beiden Oboi d'amore die Sopranstimme beim Gedanken an den unabänderlichen Willen Gottes unterstützen; „Was Gott will, das geschieht“ ist für Bach Anlaß, den Cantus firmus zu zitieren. Im Schlußchoral, einem gelösten Siciliano, baut Bach den vierstimmigen Satz in ein freies Spiel des Orchesters ein.

Ebenso choralunabhängig hatte Bach den Instrumentalsatz im Eingangsschor gestaltet. Wie üblich wird der Choral, zeilenweise und polyphon unterfüttert, durchgeführt. Nach gemeinsamem Beginn treten sich die Instrumente in kleinen Abschnitten gruppenweise gegenüber; an dieser Differenzierung hat Bach offenbar erst, während er die Stimmen ausschrieb, Vergnügen gefunden.

*

Es ist euch gut, daß ich hingehe BWV 108

Entstehung: zum 29. April 1725

Bestimmung: Sonntag Cantate

Text: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Satz 1: Joh. 16, 7. Satz 4: Joh. 16, 13. Satz 6: Strophe 10 des Liedes „Gott Vater, sende deinen Geist“ von Paul Gerhardt (1653)

Gesamtausgaben: BG 23: 205 – NBA I/12: 19

Heute pflegt die evangelische Kirche den Sonntag „Cantate“ als Sonntag der Kirchenmusik zu begehen und hält daher vielfach Gottesdienste mit besonderem musikalischem Schwerpunkt ab. Zu Bachs Zeit war dies nicht nötig. Die Figuralmusik gehörte zu den unverzichtbaren Bestandteilen der sonn- und feiertäglichen Kirchengänge. Die Selbstverständlichkeit dieser künstlerischen Überhöhung zeigt sich besonders darin, daß auf Musik lediglich zur Fastenzeit verzichtet wurde – so, wie man sich seinerzeit auch bei der alltäglichen Lebensführung einzuschränken hatte. Musik gleichsam als täglich Brot...

Der lateinische Name des Sonntags, dessen Imperativ zum Singen auffordert, leitet sich vom Eingangswort des Introitus (Eingangsgesang) für diesen Sonntag her: „Cantate Dominum Canticum novum“. Über diesen Psalmtext hat Bach bekanntlich eine besonders kunstvolle Motette geschrieben (BWV 225, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69). Vor der Virtuosität dieses überschwinglichen Werks wirkt die vorliegende Kantate in Ausmaß und Besetzung geradezu bescheiden. Bach vertonte einen Text der Leipziger Dichterin Christiane Mariane von Ziegler, mit dem er offenbar nicht gänzlich einverstanden war; so jedenfalls ließe sich die Kürzung des Rezitativtextes erklären.

Gelesen wurde an diesem Tag das Evangelium aus den Abschiedsreden Jesu (Joh. 16, 5-15), indem dieser die Sendung des Heiligen Geistes verspricht. Insofern ist es gut und

notwendig, daß Jesus von der Erde scheidet, wie der Baß („Vox Christi“) im feierlichen Eingangssatz erläutert. Dieser ist im punktierten Rhythmus der herrschaftlichen französischen Ouvertüre gehaltenen. In der folgenden Tenor-Arie hinterlegt Bach das selbstbewußte Bekenntnis des Tenors, ihn könne kein Zweifel stören, mit unruhig flackernden (zweifelhafte und herschwankenden?) Figuren der Solovioline. Auf das Rezitativ (Nr. 3) folgt ein Chorsatz (Nr. 4). Vorgetragen wird ein weiteres Wort aus dem Evangelium. Ihm entspricht die Gesetzmäßigkeit dreier Fugen, deren dritte in einer Art Da Capo das Thema der ersten wieder aufnimmt. Dem Schlußchoral, dessen Stimmführung besonders die „wohl gebahnten Wege“ darzustellen vermag, geht noch eine Alt-Arie voraus. Ihr im Streichertutti und dem Violin-Solo eingebetteter, intimer Gestus unterstützt den Gebetscharakter dieses Stücks und wird durch lange, empfindsame Vorhalte an einzelnen Phrasenenden verstärkt.



Helmuth Rilling

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

Rillings Gesamtaufnahme der Bachschen Kirchenkantaten spiegelt den steten Wandel der Aufführungsgewohnheiten. Dieser resultiert aus den einschlägigen Forschungen und der Praxis. Gleichwohl hat Rilling mit einleuchtenden Gründen den Weg zum „historischen“ Instrumentarium nicht beschritten. Gewiß ist die Kenntnis der historischen Aufführungspraxis unabdingbar, um die Musik zum Sprechen zu bringen. Die Rekonstruktion isolierter Aspekte, meint Rilling, nützt jedoch wenig, wenn es darum geht, dem modernen, in jeder Beziehung anders geprägten Hörer den Sinn dieser Musik zu vermitteln. Dieses Ziel blieb immer bestehen, auch wenn Elemente wie Emotionalität, Dynamik, Artikulation und Phrasierung, die den Affekt und den Sinn des vertonten Wortes erhellen, sich verändert haben. In gleichem Maße gilt dies für die Aufnahmetechnik. Sie hat über die Jahre zwischen integralem Raumklang und struktureller Durchhörbarkeit der Musik verschiedene Wege zur Abbildung gefunden.

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

God's own time is the very best of times BWV 106 (Actus Tragicus)

Composed: probably 1707

Performed: for the funeral of Bach's uncle, Tobias Lämmerhirt (died August 10, 1707) (?)

Text: Movement 2: Acts 17, 28; Psalm 90, 12; Isaiah 38, 1; Jesus Sirach 14, 18; Revelation 22, 20. Movement 3: Psalm 31, 6; Luke 23, 43 and verse 1 of the hymn "Mit Fried und Freud ich fahr dahin" ("In peace and joy do I depart") by Martin Luther (1524. Movement 4: verse 7 of the hymn "In dich hab ich gehofft" ("In Thee I place my hopes") by Adam Reusner (1533).

Complete editions: BG 23: 149 – NBA I/34: 3

Learning – experimentation – maturity – transfiguration. This is the pattern commonly found in biographies of famous people. In music, this results in the later works, the "fruits of the harvest", being considered more significant than the "seeds", the earlier works of a composer; as far as Johann Sebastian Bach is concerned, Robert Hill pointed this out in his notes to Bach's early harpsichord works (EDITION BACH-AKADEMIE vol. 102). Bach's "Art of Fugue", for instance, is placed on a much higher pedestal than, say, the "Actus Tragicus", even though both the later and the earlier work are of equally mature and ingenious quality, differing only in their molds.

We do not know exactly when or for what occasion the cantata "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" was composed (only copies made in the second half of the eighteenth century have survived). Alfred Dürr's suggestion of assuming it to have been written for the funeral of Bach's uncle, Tobias Lämmerhirt of Erfurt, on August 10, 1707 (Die Kantaten ... 1995, p. 138) seems by now to have gained general acceptance. Not, however, because Bach was paid a respectable 50 Talers out of

the estate and thus had every reason to compose a special piece of music for the occasion, but primarily on grounds of style. The music is in diminutive sections, for instance, and takes its orientation from the sequence of the associations presented in the text, the text itself consists of bible passages and chorale, and Bach prescribes dynamic levels, recalling the organ and its ability to change manuals, all of which supports this assumption.

Like the other cantatas from Bach's Mühlhausen period (or had he already written them in Arnstadt?), BWV 150, 196, 3, 131 and 71, the "Actus Tragicus" is a unique gem. Hence it is part of no cycle, but was written for a special occasion, a "casualty" in the archaic sense of the term – here it is a funeral; other such "casualties" were a wedding (196) or the town council inauguration (71).

Bach did not merely compose a piece of funeral music for the obsequies. Instead, he was more interested in representing the Christian view of dying. Hence the cantata is able to conclude with chorale verse glorifying the Holy Trinity, thus affirming belief in the resurrection of the dead and the everlasting Kingdom of Heaven. However, Bach's interpretation of the transition from death to eternity is particularly interesting. For him, these are two different levels, in a manner of speaking, which overlay each other in the central section of the cantata and enter into a dialogue to achieve the higher goal. These levels are as clearly manifest in the words as they are in the music.

Both levels deal with dying. The first ensemble movement (no. 2) presents a train of four thoughts from the Old Testament; the words "Es ist der alte Bund: Mensch Du mußt sterben" ("It is the Old Covenant: man, thou needs must die") conclude the piece, rather in the manner of program music. The other level, the New Covenant, the Gospel with its words

of longing and hope as expressed in the final passage of Revelation, enters above the older one, the "Law", sung by the low voices. It is a higher sphere, which is why the soprano is elected to sing the text. But this is not all! Bach adds yet another level: the chorale, which is the connecting link to the higher individual in the gathering of mourners. The instruments quote the melody of the well-known hymn "Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" (I have left all to the Lord) by Johann Leon, and the listeners, being familiar with the words, would bear them in mind when they heard the music.

Here follows (movement 3) another passage from the Psalms (31, 6). However, the music leaves no doubt that the atmosphere is altered: the continuo strives upward toward resurrection, and even the words "In deine Hände" ("In Thy hands") are represented in gestures. Then the bass, the "*vox Christi*", sings a promise of paradise in the words of Christ to one of the thieves crucified with Him; here too, the motifs and voices are unmistakably striving upward. A chorale is again added; the imitations in the vocal parts and the continuo illustrate the "Imitation of Christ". The way the music pauses at the lines "sanft und stille" ("gentle and quiet") and "Der Tod ist mein Schlaf worden" ("Death has now become my sleep") is also remarkable.

The cantata ends with a verse of the chorale. Bach first embeds it in an obligato instrumental setting, only to invigorate it in the manner of a motet when the words speak of "divine power". This is not only related to theology and the words, but also refers back to the beginning of piece. Here we find, as in all of Bach's early cantatas, an introduction called a "Sonatina" intended to introduce not only the instruments, but also the theme of the cantata. This is then effected by the pallid, intimate colors of the two recorders and gambas (along with the continuo), as well as by the solemn character of the funeral music.

The following movement has so far only been studied from the point of view of a transition to the higher spheres of the Gospel. Many other details are worth pointing out, however: the three-part structure of the chorus (God's time, an eventful life, standstill at death), the sustained notes at the words "solange er will" ("as long as it is His will"); the meaningful figuration and conduct of the parts at the word "bedenken" ("remember") in the tenor "aria"; the exhortative character of "Bestelle dein Haus" ("Put your house in order"), upon which a sort of dispute develops between Living and Dying; and finally, in the central section, the circular motif of the Old Covenant (a fifth with a semitone upward and downward in each case) and the voice longing for the coming of Christ, a voice whose motifs suddenly turn out to be quotes from the chorale "Herzlich tut mich verlangen" ("Deeply does my heart yearn for ...") and closes *pianissimo* with an impassioned melisma.

Alfred Dürr (Die Kantaten ... p. 838ff.) has studied the type of setting, the style, the vocal range, the dynamics and the rhythm of this cantata from the point of view of the contrast between "the Law" and "the Gospel". For the former, he discovered all the characteristics of a strictly formal artistry, and for the latter a free, a highly differentiated creativity: "A work of genius, such as even the greatest masters but rarely accomplish, and with which this twenty-two-year-old left all his contemporaries far behind in one fell swoop!"

Why wouldst thou then be saddened BWV 107

Composed for: July 23, 1724

Performed: on the seventh Sunday after Trinity

Text: Johann Heermann (1630)

Complete editions: BG 23: 181 – NBA I/18: 57

There are only ten cantatas that have come down to us in which Bach put all the verses of a chorale to music without adding passages from Scripture or other texts in free style, i.e., *“per omnes versus”*. This practice runs from the very beginnings (BWV 4) down to the very last years (BWV 100; for more information, see EDITION BACHAKADEMIE vol. 31). This cantata is also one of these pieces. Remarkably, however, it is also part of the annual cycle of chorale cantatas which Bach composed for the year 1724-25, in which Bach chose a chorale as the intellectual model for a new cantata for each Sunday. In doing so, though, he usually drew on texts which also contained paraphrases of the words to the chorale. We do not know why he uses the chorale by itself in this case.

However, he seems not to have been willing to give up the musical structure consisting of a combination of chorale arrangement, recitative and aria. The most difficult task was thus the recitative, the only one in this cantata (no. 2), in which Bach skillfully hides the symmetrical proportions of the lines of text by using the two oboes d’amore to bridge over the ends of the lines. Then he allows the singer to add color to the text: “Freuden” (“Joys”) is expressed by a long, upward coloratura, and “salvation” by an up-and-down movement together with symbols of the cross.

Four arias follow. The first (no. 3) and the fourth (no. 6) are in major keys and, following various thoughts in expressed in the words, are relaxed and dance-like; nothing can be heard of the chorale melody. While in these movements Bach offers the

violin and the two flutes an opportunity to distinguish themselves in concert, the aria no. 5 takes on an introverted character. The continuo begins with an energetic upward motif, the tenor enters with a downward motif that is equally resolute. Is this intended to be a confrontation between Satan and Jesus, as the text implies? The singer only goes along once with this upward movement: at the end of the piece at the words “denn dein Werk fördert Gott” (“For God supports thy deeds”).

There follows an aria (no. 5) in which the two oboes d’amore support the soprano’s contemplation of the unalterable will of God; Bach takes the words “Was Gott will, das geschicht” (“May God’s will e’er prevail”) as an occasion to quote the *cantus firmus*. Bach inserts the four-part setting into the final chorale, a relaxed siciliano in which the orchestra plays in free style.

The instrumental setting Bach composed for the introductory chorus is equally unrelated to the chorale. As usual, the chorale is presented line by line on a polyphonic foundation. After starting together, groups of instruments divide up in small, contrasting sections; apparently, Bach found pleasure in this differentiation only as he was writing out the parts.

*

It is for you that I depart now BWV 108

Composed for: April 29, 1725

Performed: on Cantate Sunday

Text: Christiane Mariane von Ziegler, 1728. Movement 1: John 16, 7. Movement 4: John 16, 13. Movement 6: verse 10 of the hymn “Gott Vater, sende deinen Geist” (“God our Father, send us Thy Spirit”) by Paul Gerhardt 1653)

Complete editions: BG 23: 205 – NBA I/12: 19

Nowadays, the Protestant Church celebrates “Cantate” Sunday as a day dedicated to sacred music and hence offers many church services with a special focus on music. This was not necessary in Bach’s day. Figural music was an indispensable part of the church service on Sundays and holidays. People were so accustomed to this artistic embellishment that they only had to forgo it during Advent and Lent – just as they were expected to show restraint in their daily lives. Music as daily bread, in a manner of speaking ...

This Sunday’s Latin title, whose imperative form exhorts us to sing, is derived from the initial words of the Introit for this Sunday: “Cantate Dominum canticum novum” (“Sing unto the Lord a new song”). As is well known, Bach wrote an especially artistic motet on this psalm (“Sing ye the Lord a new refrain”, BWV 225, EDITION BACHAKADEMIE vol. 69). Against the virtuosity of this effusive motet, the dimensions and the scoring of the cantata BWV 108 appear decidedly modest. Bach put to music a text by the Leipzig poet Christiane Mariane von Ziegler with which he was obviously not entirely in agreement; at any rate, this would explain the fact that the text is abridged in the recitative.

The Gospel for this day was taken from Jesus’ parting words (John 16, 5-15) in which he promises to send out the Holy Ghost. Thus it is necessary and expedient for Jesus to depart from this Earth, as the bass (the *“vox Christi”*) explains in the

solemn introductory movement. This evinces the dotted rhythms typical of the regal style of the French overture. In the following tenor aria, Bach underlays the self-assured avowal by the tenor that no doubts could ever plague him with nervously flickering figures in the solo violin (to express the irresolute vacillations of doubt?). The recitative (no. 3) is followed by a chorus (no. 4). Another piece of Scripture from the Gospels is heard. This corresponds to the regularity of the three fugues, of which the third recalls the first in a sort of da capo. The final chorale, whose part-writing is quite capable of illustrating “wohl-gebahnten Wegen” (“well-paved paths”), is preceded by an alto aria. Its intimate quality, embedded in the tutti in the strings and the violin solo, gives support to this piece’s prayer-like character and is reinforced by long, sensitive suspensions at the ends of certain phrases.

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.

Le règne de Dieu est le meilleur de tous BWV 106 (Actus Tragicus)

Création: probablement 1707

Destination: pour les funérailles de l'oncle de Bach, Tobias Lämmerhirt (décédé le 10 août 1707) (?)

Texte: Mouvement 2: Actes des Apôtres 17,28; Psaume 90, 12; Ésaïe 38, 1; Livre apocryphe de Jésus Sirach 14, 18; Apocalypse 22, 20. Mouvement 3: Psaume 31, 6; Luc 23, 43 et strophe 1 du lied «Mit Fried und Freud ich fahr dahin» (Avec paix et joie je quitte ce monde) de Martin Luther (1524). Mouvement 4: strophe 7 du lied «In dich hab ich gehoffet» (En toi, j'ai mis mon espérance) de Adam Reusner (1533).

Éditions complètes: BG 23: 149 – NBA I/34: 3

Apprentissage – Phase expérimentale – Maturité – Légende. Les biographes ont l'habitude de retracer la vie de personnages célèbres selon ce modèle. Dans le cas des musiciens, ceci a pour conséquence que «le fruit et la récolte», qui sont les œuvres des dernières années, jouissent d'une plus grande considération que les «semailles», qui sont les premières œuvres d'un compositeur; Robert Hill a fait remarqué cet état de faits dans son texte consacré aux premières pièces pour clavier de Johann Sebastian Bach (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 102). C'est ainsi que l'on voue une plus grande admiration à «L'Art de la Fugue» de Bach par exemple qu'à «Actus tragicus» bien qu'il n'y ait aucune différence au niveau de la maturité et de la génialité entre l'œuvre tardive et l'œuvre des débuts, mises à part leurs formes distinctes.

Il n'est plus possible de déterminer la date de création et la destination de la cantate «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» en raison de son mode de tradition jusqu'à nous (copies datant de la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle). L'hypothèse exposée sous différents aspects par Alfred Dürr, qui avance la date de création à l'occasion du décès de l'oncle de Bach, Tobias

Lämmerhirt d'Erfurt, daté du 10 août 1707 (Les Cantates... 1995, page 138), semble avoir obtenu l'accord général. Cette conclusion n'a pas été faite parce que la coquette somme de 50 thalers provenant de la masse successorale avait été versée à Bach et qu'il aurait été ainsi poussé à composer un morceau d'une valeur particulière mais pour des raisons d'ordre stylistique. Il s'agit là, en effet, d'une musique divisée en petites sections, s'orientant à l'ordre chronologique des idées qui se trouvent dans le texte, d'un texte constitué de la parole biblique et d'un choral et de niveaux dynamiques définis par Bach, rappelant l'organiste et ses possibilités d'alternance de clavier.

«L'Actus tragicus» est une œuvre solitaire comme les cantates créées dans la période de Mühlhausen (ou même de Arnstadt ?), BWV 150, 196, 4, 131 et 71. Ce morceau unique ne fait donc partie d'aucun cycle mais fut créé pour une occasion bien précise, une «casuelle» – dans le cas présent des funérailles, dans le cas d'autres cantates, l'occasion pouvait être un mariage (196) ou les élections du Conseil municipal (71).

Bach ne composa pas une simple musique funéraire à exécuter aux obsèques. Il lui tenait bien plus à cœur de faire une représentation de la mort du point de vue chrétien. La cantate devra ainsi conclure, dans la bonne tradition de la croyance en la résurrection et en la vie éternelle, par une strophe choral célébrant la Trinité divine. L'interprétation que Bach fait du passage de la mort à la vie éternelle est cependant tout à fait intéressante. Il illustre cette phase sous forme de deux niveaux différents qui se croisent pour ainsi dire au centre de la cantate et entrent en dialogue l'un avec l'autre pour enfin atteindre l'objectif convoité. Ces niveaux se manifestent de la même manière dans le texte et dans la forme musicale.

La mort est à chaque fois le thème traité sur ces deux niveaux.

Dans le premier mouvement d'ensemble (n° 2), quatre pensées issues de l'Ancien Testament s'enchaînent; la phrase: «Es ist der a l t e Bund: Mensch Du mußt sterben» (C'est l'Ancienne Alliance: Homme tu dois mourir) clôt cette période, en quelque sorte comme si elle suivait un programme. L'autre niveau, la Nouvelle Alliance, l'Évangile avec ses paroles conclusives de la Révélation exprimant le désir et l'espérance, vient alors se superposer à ce dernier, la «Loi» étant interprétée par les registres vocaux de basse. On atteint des sphères plus élevées – c'est pourquoi les voix de soprano sont appelées à présenter ici le texte. Mais ce n'est pas tout! Bach y ajoute un autre niveau: le choral, cet élément faisant le lien avec tout un chacun, avec l'auditeur de cette musique au sein de la communauté en deuil. Les instruments interprètent la mélodie du célèbre choral «Ich hab mein Sach Gott heimgestellt» (J'ai confié mon sort à Dieu) de Johann Leon – l'auditeur connaissait le texte et accompagnait la musique en pensée.

Puis il reprend une parole tirée du Psaume (31, 6) (mouvement 3). Néanmoins la musique ne laisse planer aucun doute sur le retournement d'atmosphère: la voix de continuo aspire vers les hauteurs, symboles de résurrection, l'image «entre tes mains» est également mise en valeur par une gestique particulière. Ensuite la basse («vox Christi») chante les paroles par lesquelles le Christ avait promis le paradis à celui qui avait été crucifié avec lui; ici aussi les motifs et les conduites des voix progressent vers les hauteurs sont tout à fait caractéristiques. Un choral interède ensuite; les imitations de registres vocaux et du continuo illustrent la «succession du Christ». L'arrêt contenu de la musique sur les vers du choral «sanft und stille» (dans la douceur et la paix) et sur «Der Tod ist mein Schlaf worden» (la mort est devenue mon sommeil) est tout à fait remarquable.

La cantate se termine par une strophe de choral. Bach l'intègre tout d'abord à une section instrumentale obligée, animée en

motet au moment où il est question de la «göttliche Kraft» (force divine). Il ne s'agit là non seulement du rapport théologique et textuel mais aussi d'un effet final d'encadrement qui renvoie au début du morceau. À cet endroit, se trouve une «Sonatina», dénommée introduction, qui fait fonction de présentation des instruments mais aussi d'introduction dans le sujet de la cantate comme ce fut le cas dans toutes les premières cantates de Bach. C'est ainsi que les deux flûtes à bec et les violes de gambe (sur le fond harmonique du continuo) déroulent un chant funèbre caractéristique, teinté de couleurs blafardes et intimes.

Ce mouvement n'a été considéré jusqu'ici que sous l'aspect de passage vers les sphères supérieures de l'Évangile. Il faudrait, bien sûr, signaler de nombreux autres détails: la subdivision en trois parties du chœur (le règne de Dieu, l'animation de la vie, l'immobilisation due à la mort), les tons tenus longtemps sur le texte «solange er will» (aussi longtemps qu'il le veut); la figuration profonde et la conduite des voix sur le «bedenken» (penser) dans l'Air du ténor; l'invitation pressente du «Bestelle dein Haus» (Mets de l'ordre dans ta maison) sur laquelle une sorte de conflit entre la vie et la mort s'engage; et finalement dans la section centrale, les motifs de l'Ancienne Alliance qui se recourent entre eux (quintes avec un demi-ton vers le haut et vers le bas à chaque fois) ainsi que la voix souhaitant ardemment la venue de Jésus dont les motifs se révèlent soudainement être la citation du choral «Herzlich tut mich verlangen» et qui conclut par un mélisme pianissimo exalté.

Alfred Dürr a étudié (Les Cantates... page 838 et suivante) le type de mouvement, le style, les registres, la dynamique et le rythme de cette cantate dans l'objectif de déterminer les contrastes existant entre «la Loi» et «l'Évangile». Il trouva, sur le premier thème, toutes les caractéristiques d'un air suivant des règles strictes et, sur le deuxième, celles d'un air libre, hautement différencié: «Une œuvre de génie, telle que même

les plus grands maîtres ne réussissent que rarement et grâce à laquelle le jeune homme de vingt-deux ans dépasse de loin tous ses contemporains!

*

Pourquoi vouloir t'attrister? BWV 107

Création: le 23 juillet 1724

Destination: pour le septième dimanche après la Trinité

Texte: Johann Heermann (1630)

Éditions complètes: BG 23: 181 – NBA I/18: 57

Bach a mis en musique, à dix reprises dans l'ensemble de ses cantates qui nous sont connues, des chorals «per omnes versus», au texte purement choral donc, comportant toutes les strophes et sans supplément au niveau de la parole biblique ou de textes libres. Il employa cette méthode dès les débuts (BWV 4) et la poursuivit jusque dans ses dernières années (BWV 100, voir aussi EDITION BACHAKADEMIE Vol. 31). La cantate présente fait également partie de ces morceaux. Néanmoins, il est intéressant de constater qu'elle se trouve dans le contexte du cycle annuel des cantates-chorals 1724/25 pour lequel Bach choisissait dimanche après dimanche un choral qui lui servait de modèle pour ses nouvelles cantates. Cependant pour ce faire, il avait recours, en règle générale, à des textes qui contenaient aussi des remaniements et des paraphrases de textes de chorals. Nous ne savons pas pourquoi il mit ici le «choral sous sa forme pure» à contribution.

Il ne semblait cependant pas disposé à renoncer à la structure musicale qui constituait à combiner l'arrangement choral, le récitatif et l'air. La tâche la plus difficile à remplir était ainsi celle du récitatif – qui reste certes unique – de cette cantate (n° 2). Bach réussit avec adresse à y dissimuler l'uniformité des vers en utilisant les deux hautbois d'amour qui assurent ainsi

*

une fonction de passage entre les vers. Il orne le texte ensuite de vocalises du chanteur: une longue vocalise vise les hauteurs sur le mot «Freuden» (joie), un mouvement ascendant et descendant et le symbole de la croix jouent sur le mot «retten» (sauver).

Quatre airs suivent. Le premier (n° 3) et le quatrième (n° 6) affichent la tonalité majeur et sont empreints d'une ambiance décontractée et dansante conformément aux idées contenues dans les textes ; il n'y a pas moindre trace de la mélodie de choral. Si Bach permet aux violons ainsi qu'aux deux flûtes de se distinguer par un effet d'orchestration dans ces mouvements, l'air n° 5 pour sa part doit se contenter d'un aspect introverti. Le continuo commence par un motif ascendant plein d'énergie, le ténor démarre sur un motif descendant tout aussi déterminé. Satan et Jésus veulent-ils se confronter ici, comme le texte le suggère? Le chanteur ne prend part qu'une seule fois au mouvement ascendant: à la fin, sur les mots «Denn dein Werk fördert Gott» (Car Dieu soutient tes efforts). Puis suit un air (n° 5). Les deux hautbois d'amour y soutiennent la voix de soprano devant la volonté irrévocable de Dieu; Bach saisit l'occasion qu'offre le vers «Was Gott will, das geschieht» (Ce que Dieu veut, cela s'accomplit) pour insérer le cantus firmus. La pièce finale, une sicilienne sereine, est un mouvement à quatre voix dans lequel l'orchestre joue en toute liberté.

Dans le chœur introductif, Bach avait élaboré la page instrumentale tout aussi indépendamment du choral. Le choral, doublé sous forme polyphone vers après vers, est exécuté comme d'habitude. Après un début en commun, les instruments regroupés se confrontent en de petites sections; Bach semble avoir pris plaisir à cette différenciation pendant qu'il rédigeait les registres.

Il est bon pour vous que je m'en aille BWV 108

Création: le 29 avril 1725

Destination: pour le dimanche de Cantate

Texte : Christiane Mariane von Ziegler 1728. Mouvement 1 : Jean 16, 7. Mouvement 4 : Jean 16, 13. Mouvement 6 : strophe 10 du lied «Gott Vater, sende deinen Geist» (Ô Dieu le Père, envoie ton esprit) de Paul Gerhardt (1653)

Éditions complètes: BG 23: 205 – NBA I/12: 19

L'église protestante a coutume aujourd'hui de commémorer le dimanche «Cantate» comme un dimanche consacré à la musique d'église et célèbre ainsi de nombreux services religieux où la musique joue un rôle particulier. Ceci n'était pas nécessaire à l'époque de Bach. En effet la musique figurative faisait partie des éléments indispensables de la pratique religieuse des dimanches et jours de fêtes. La normalité de cet acte culturel de haut niveau se montre en particulier dans le fait que l'on renonçait à la musique uniquement au moment du Carême – ce qui correspondait exactement aux restrictions auxquelles on devait s'astreindre alors dans la vie quotidienne. La musique en guise de pain quotidien en quelque sorte....

Le nom latin de ce dimanche qui, de par sa forme impérative, invite à chanter, découle de la parole introductive de l'introit (chant d'entrée) destinée à ce dimanche: «Cantate Dominum Canticum novum». Il est bien connu que Bach a écrit un motet particulièrement beau sur ce Psaume. (BWV 225, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69). Devant la virtuosité de cette œuvre exaltée, la cantate présente se distingue par une grande modestie dans ses dimensions et son effectif. Bach mit en musique un texte de la poétesse de Leipzig Christiane Mariane von Ziegler, texte sur la teneur duquel il ne semblait pas être tout à fait d'accord; ceci pourrait en tout cas expliquer qu'il ait raccourci le texte du récitatif.

On lisait ce jour-là l'Évangile dans lequel Jésus, lors de ces discours d'adieu (Jean 16, 5-15), annonçait la venue du Saint-Esprit. La voix de basse («vox Christi») explique dans un mouvement d'introduction solennel qu'il est bon et même nécessaire que Jésus quitte cette terre. Cette voix est mise en valeur dans le rythme pointé de l'Ouverture à la française. Dans l'air du ténor qui suit, Bach agrément la profession de foi du ténor, très sûr de son élection et qu'aucun doute ne peut déranger, d'une partie figurative de violon solo aux lueurs agitées (chancelant dans le doute ?). Un mouvement de chœur (n° 4) suit le récitatif (n° 3). Une autre parole tirée de l'Évangile y est interprétée. Cette pièce suit le mouvement régulier de trois fugues dont la troisième reprend le sujet de la première sous une forme de da capo. Un air pour alto précède le choral final dont la conduite des voix semble vouloir représenter les «wohl gebahnten Wege» (chemins bien aplanis). Sa gestuelle intime, noyée dans le tutti des cordes et le violon solo, accentue le caractère de prière de ce morceau qui sera renforcé par de longues appoggiatures émotives placées à la fin de différentes phrases.

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'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.

El tiempo de Dios es el mejor de los tiempos BWV 106 (Actus Tragicus)

Génesis: Probablemente 1707

Destino: Con motivo del fallecimiento Tobias Lämmerhirt, tío de Bach (10 de agosto de 1707) (?)

Texto: 2º movimiento: Apg. 17,28; Salmo 90, 12; Isaías 38,1; Jesús Sirach 14, 18; Revelación 22, 20º movimiento 3: Salmo 31, 6; San Lucas 23, 43 y estrofa 1 del cántico “En paz y con alegría voy” de Martín Lutero (1524. 4º movimiento: estrofa 7 del cántico “En ti he confiado” de Adam Reusner (1533).

Ediciones completas: BG 23: 149 – NBA I/34: 3

Aprendizaje – experimentación – madurez – ilustración son los hitos con los que los biógrafos suelen jalonar la vida de los hombres preclaros. Si éstos son músicos, la obra tardía – el fruto y la cosecha –, se juzga más trascendental que la simiente, la obra temprana del compositor; Robert Hill lo hace constar así en su comentario sobre las primeras creaciones de Bach para clave (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 102). “El arte de la fuga”, por citar una pieza, suele situarse sobre un pedestal más alto que por ejemplo el “Actus tragicus”, aun cuando la obra tardía y la obra inicial no difieren cualitativamente en su madurez y genialidad, sino tan sólo en su realización artística.

Cuándo y para qué ocasión fue compuesta la cantata “El tiempo de Dios es el mejor de los tiempos” es imposible de dilucidar a partir de las partituras hoy disponibles (copias fechadas en la segunda mitad del siglo XVIII). A estas alturas, sin embargo, parece gozar de general aceptación la hipótesis que Alfred Dürr plantea en diferentes escritos suyos afirmando que tal ocasión fue la muerte de Tobias Lämmerhirt, tío de Bach residente en Erfurt, la cual sobrevino el 10 de agosto de 1707. No porque Bach heredase

de éste la respetable suma de 50 táleros, motivo más que suficiente para componer algo especial, sino por razones estilísticas. Radican éstas en la música que consta de movimientos breves y se ciñe a la secuencia de los pensamientos hilvanados en la letra, en la naturaleza del texto constituido por la palabra bíblica y el coral así como en los planos dinámicos especificados por Bach, que recuerdan al organista y sus posibilidades de alternar manuales.

A semejanza de las cantatas BWV 150, 196, 4, 131 y 71 compuestas igualmente en el período de Mühlhausen (¿o quizá ya de Arnstadt?), el “Actus tragicus” es un ejemplar aislado que no pertenece a ciclo alguno y debe su origen a una ocasión especial o fortuita, en este caso a unas honras fúnebres y en otros a unas bodas (196) o a un cambio del Consejo (71).

Bach no se limitó a componer una música circunstancial para los citados funerales, sino que se propuso interpretar la muerte desde la emoción cristiana. La cantata culmina por ello con una estrofa de coral que glorifica a la Divina Trinidad y reafirma la fe en la Resurrección y en la eternidad del Reino de los Cielos. Resulta empero interesante observar cómo interpreta Bach el tránsito de la muerte a la eternidad. Es como si tuviera ante sí dos planos diferentes que se superpusieran en el centro de la cantata dialogando entre sí para alcanzar su alto fin. Ambos planos se manifiestan por igual en el texto y en la musicalización.

Los dos planos están consagrados a la muerte. En el primer movimiento de conjunto (Nº 2) se juxtaponen cuatro pensamientos sacados del Antiguo Testamento; el texto “Esta es la antigua ley: ¡Hombre, has de morir!” constituye un final virtualmente programático. Por encima de esta “ley” que enuncian las graves voces cantadas emerge el otro plano: la Nueva ley, el Evangelio, con las palabras conclusivas de la

Revelación que exteriorizan la ansiedad y la esperanza. Como se trata de una esfera superior, el texto queda a cargo del soprano. Pero Bach va más allá al añadir un plano más a la cantata: el coral, el eslabón que comunica por separado con cada uno de los dolientes. Los instrumentos citan la melodía del conocido cántico “En tus manos encomiendo mi espíritu” de Johann Leon: el oyente se sabía la letra y se identificaba con ella.

Lo que sigue (3º movimiento) es otra vez un versículo de los Salmos (31, 6), pero la música refleja a las claras el cambio de talante: el bajo continuo resucita ascendente y la frase “En tus manos” asume también un cariz emocional. El bajo (“Vox Christi”) entonces seguidamente palabras con las que Jesús crucificado prometió el Paraíso a uno de sus compañeros de calvario; también aquí son inconfundibles los motivos y las líneas melódicas en ascenso. A todo ello se vuelve a sumar un coral; las imitaciones de voz cantante y bajo continuo representan a los seguidores de Cristo. Es notorio el alargamiento que experimenta la música en los versos “calmo y silencio” y “La muerte se ha convertido en mi sueño”.

La cantata concluye con una estrofa del coral. Bach empieza por acomodarla en un movimiento instrumental *obligato* para agilizarlo a continuación con los recursos del motete al arribar al verso que habla del “poder divino”. Todo esto es más que mera teología y exégesis textual, pues transmite una sensación concluyente que nos retrotrae al inicio de la cantata. En éste, como es costumbre en las cantatas primeras de Bach, figura un preludio denominado “Sonatina” cuya misión es presentar los distintos instrumentos e introducir además al oyente en el tema de la cantata a través del timbre opaco e intimista de las parejas de flautas dulces y violas da gamba (aparte del bajo continuo) con el carácter acompasado de la música fúnebre.

El movimiento que sigue ha sido contemplado hasta ahora

como una mera transición hacia las esferas superiores del Evangelio. Cabría señalar muchos detalles más: la estructura tripartita del coro (Tiempo de Dios, Vida agitada, Quietud en la muerte) las notas alargadas con el texto “mientras quiera Él”; la figuración y la línea melódica tan sugestivas del “reflexionar” en el “aria” del tenor; el carácter exhortativo del “Ordena tu casa” en torno al cual se desenvuelve una especie de disputa entre la vida y la muerte; por último, en el pasaje central, los motivos recurrentes de la Antigua ley (quinta con un semitono hacia arriba y hacia abajo) así como la voz que reclama el advenimiento de Jesús y cuyos motivos se revelan de súbito como una cita del coral “Deseo de todo corazón” antes de finalizar en pianísimo con un vehemente melisma.

Alfred Dürr (*Die Kantaten...* p. 838 y s.) ha analizado los tipos de movimiento, la escritura, la dinámica y la rítmica de esta cantata para esclarecer los contrastes entre “Ley” y “Evangelio”. Para la primera llegó a distinguir los atributos de un arte riguroso; para el segundo, los de un arte libre y muy matizado. “Una obra genial que raras veces logran los grandes maestros y que colocó a Bach a la cabeza de todos sus contemporáneos cuando tenía apenas veintidós años”.

*

Por qué te turbas BWV 107

Génesis: para el 23 de julio de 1724

Destino: 7º domingo después de la Trinidad

Texto: Johann Heermann (1630)

Ediciones completas: BG 23: 181 – NBA I/18: 57

De su repertorio hoy conocido de cantatas, Bach compuso diez musicalizando corales “per omnes versus”, es decir el puro texto, con todas sus estrofas y sin añadiduras bíblicas o textos libres. Este recurso creador se extiende desde los

comienzos (BWV 4) hasta los últimos años de vida del compositor (BWV 100, ver también EDITION BACHAKADEMIE vol. 31). La presente cantata es otra de esas composiciones, si bien es cierto que se encuadra en el año 1724-1725 de las cantatas corales durante el cual Bach fue eligiendo de domingo a domingo un coral que aportase el argumento para sus nuevas cantatas. Ahora bien, Bach recurría a textos que contenían a su vez adaptaciones y paráfrasis de la letra de los corales. Ignoramos por qué prefirió en este caso el “coral puro”.

A lo que no parece haber estado dispuesto es a abandonar la estructura musical que combina el arreglo coral, el recitativo y el aria. Lo más difícil por lo tanto fue la composición del único recitativo (Nº 2) de esta cantata, en el que Bach disimula con habilidad la métrica de los versos haciendo intervenir el oboe d’amore a modo de puente entre los mismos y dejando luego la coloratura a cargo del vocalista: “alegría” con una coloratura larga y ascendente; “salvará” con un subir y bajar de movimiento y simbolismo de la crucifixión.

Cuatro arias siguen a continuación. La primera (Nº 3) y la cuarta (Nº 6) están en tonalidad mayor y son de carácter desenvuelto, danzante, en consonancia con diversos pensamientos encerrados en el texto; nada recuerda la melodía del coral. En los citados movimientos, Bach ofrece a los violines y a las dos flautas la oportunidad de lucir sus dotes concertantes; el Aria Nº 5 asume en cambio un carácter introvertido. El bajo continuo arranca con un enérgico motivo ascendente mientras que el tenor interviene con uno ascendente no menos decidido. ¿Será que Jesús y Satán se disponen a enfrentarse como lo sugiere el texto? El vocalista entona la melodía ascendente una sola vez al acompañar al final las palabras “Tu obra guiada es de Dios”.

Se oye seguidamente un Aria (Nº 5) en la que los dos oboi d’amore apoyan el soprano articulando la idea de la voluntad divina como un hecho inexorable; “Pues lo que Dios quiere es lo que sucede” induce a Bach a citar el Cantus firmus. En el coral conclusivo, un desenvuelto siciliano, Bach incorpora la escritura a cuatro voces en una ejecución orquestal libre.

Con igual independencia del coral diseñó Bach la instrumentación del coro inicial. El coral es ejecutado como es costumbre verso por verso y con un substrato polifónico. Tras el inicio conjunto, los instrumentos se van enfrentando por grupos durante breves pasajes. Es evidente que el placer de contrastar los instrumentos no embargó a Bach hasta que no comprendió la notación de las distintas voces.

*

Bien está para vosotros que yo vaya BWV 108

Génesis: para el 29 de abril de 1725

Destino: Domingo de cantata

Text: Christiane Mariane von Ziegler 1728. 1º movimiento: San Juan 16, 7. 4º movimiento: San Juan 16, 13. 6º movimiento: estrofa 10 del cántico “Padre Nuestro, envíanos tu espíritu” de Paul Gerhardt (1653)

Ediciones completas: BG 23: 205 – NBA I/12: 19

La Iglesia protestante suele celebrar hoy “Domingo de cantata” como un día consagrado a la música litúrgica, la cual se sitúa en el centro de numerosos oficios religiosos. Tal cosa era innecesaria en los tiempos de Bach. La música figurativa era uno de los ingredientes esenciales de las festividades eclesásticas. Esta manifestación artística era tan obvia que se prescindía de ella sólo en la Cuaresma, en concordancia con los ayunos y abstenciones usuales entonces en tal ocasión. La música era, por así decirlo, el pan de cada día ...

El nombre latino de este domingo, cuyo imperativo invita a cantar, se deriva de su introitus: “Cantate Dominum Canticum novum”. Bach, como es sabido, musicalizó este texto de los Salmos con un motete de especial valor artístico (BWV 225, EDITION BACHAKADEMIE vol. 69). La presente cantata se queda corta en magnitud e instrumentación ante el virtuosismo de esa obra desbordante. Bach musicalizó un texto de la poetisa Christiane Mariane von Ziegler, residente en Leipzig, aunque por lo visto no aceptaba del todo su contenido a juzgar por los recortes que hizo al recitativo.

Este día se suele dar lectura al Evangelio de las palabras con las que se despide Jesús (San Juan 16, 5-15) prometiendo enviar al Consolador. Es conveniente, pues, que Jesús abandone el mundo terrenal, como lo proclama el bajo (“Vox Christi”) en el solemne movimiento inicial con el ritmo

punteado característico de las imponentes oberturas a la francesa. En el aria para tenor que sigue, Bach matiza la convicción del vocalista de que no hay duda capaz de atormentarle obligando al violín solista a titubear con inquietud (¿agitado por la duda?). El recitativo (Nº 3) cede paso a un movimiento coral (Nº 4) que contiene otra palabra del Evangelio que es reproducida con la regularidad de tres fugas, la tercera de las cuales retoma el tema de la primera en una especie de Da Capo. El coral conclusivo cuya melodía reproduce en especial “el camino recto” es precedido por un Aria para contralto. Su talante íntimo envuelto en el tutti de las cuerdas y en el solo de violín subraya el carácter de oración que tiene esta música y se ve reforzado al final de algunas frases por largos y sensitivos retardos.

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

