



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[3] KANTATEN BWV 109 - 111

Ich glaube, lieber Herr / Unser Mund sei voll Lachens / Was mein Gott will, das g'scheh allzeit

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Sonopress Tontechnik Gütersloh (BWV 109, 1-3), Südwest-Tonstudio Stuttgart (BWV 110), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 111)

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

Richard Hauck, Friedrich Mauermann (BWV 110)

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 109: Februar 1971 / Februar/März 1981. BWV 110: Januar/Februar/Mai 1975. BWV 111: Februar/April/ Dezember 1980.

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/**Textos introductorios y redacción:**

Dr. Andreas Bomba

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

Traduction française: Sylvie Roy

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

© 1971/75/80/81 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****Ich glaube, lieber Herr BWV 109 (25'12)****I have faith, O dear Lord • Je crois, Seigneur plein de bonté • Creo, amado Señor**

Gabriele Schreckenbach - alto • Kurt Equiluz - tenore • Hermann Sauter - Corno • Otto Winter, Helmut Koch (No. 1), Ingo Goritzki, Hedda Rothweiler - Oboe • Hans Mantels (No. 1), Klaus Thunemann - Fagotto • Werner Keltch - Violino • Hannelore Michel (No. 1-3), Jakoba Hanke - Violoncello • Martha Schuster (No. 1-3), Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Unser Mund sei voll Lachens BWV 110 (26'33)**Make our mouth full with laughter • Que notre bouche soit remplie de cris de joie • Nuestra boca ría**

Kathrin Graf - soprano • Helrun Gardow - alto • Aldo Baldin - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Tromba • Karl Schad - Timpani • Peter-Lukas Graf, Martin Wendel, Sibylle Keller-Sanwald - Flauto Günther Passin, Thomas Schwarz, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Passin - Oboe d'amore • Hanspeter Weber - Oboe da caccia • Klaus Thunemann - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit BWV 111 (19'58)**What my God will, be done alway • Que la volonté de Dieu se réalise en tout temps • Cuanto mi Dios quiere en todo momento sucede**

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Hans Häublein - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 109 „Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben“				25:12
1.	Coro:	Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben <i>Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	1	6:52
2.	Recitativo (T):	Des Herren Hand ist ja noch nicht verkürzt <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	2	1:52
3.	Arie (T):	Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	3	5:34
4.	Recitativo (A):	O fasse dich, du zweifelhafter Mut <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	4	0:50
5.	Arie (A):	Der Heiland kennet ja die Seinen <i>Oboe I+II, Fagotto, Cembalo</i>	5	5:42
6.	Choral:	Wer hofft in Gott und dem vertraut <i>Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	6	4:22
BWV 110 „Unser Mund sei voll Lachens“				26:33
1.	Coro:	Unser Mund sei voll Lachens <i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	7	9:12
2.	Arie (T):	Ihr Gedanken und ihr Sinnen <i>Flauto I+II, Fagotto, Cembalo</i>	8	3:49
3.	Recitativo (B)	Dir, Herr, ist niemand gleich <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	9	0:28
4.	Arie (A):	Ach Herr, was ist ein Menschenkind <i>Oboe d'amore, Violoncello, Cembalo</i>	10	4:07
5.	Duetto (S, T):	Ehre sei Gott in der Höhe <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	11	3:39
6.	Arie (B):	Wacht auf, ihr Adern und ihr Glieder <i>Tromba I, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	12	4:17
7.	Choral:	Alleluja! Gelobt sei Gott <i>Flauto I+II, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	13	1:01
Total Time:				26:33

BWV 111 „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“				19:58
1.	Coro:	Was mein Gott will, das g'scheh allzeit <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	14	5:04
2.	Arie (B):	Entsetze dich, mein Herze, nicht <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	15	3:09
3.	Recitativo (A):	O Törichter! der sich von Gott entzieht <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	16	1:04
4.	Arie (A, T):	So geh ich mit beherzten Schritten <i>Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	17	7:47
5.	Recitativo (S):	Drum wenn der Tod zuletzt den Geist <i>Oboe I+II, Violoncello, Organo</i>	18	1:24
6.	Choral:	Noch eins, Herr, will ich bitten dich <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	19	1:30
Total Time BWV 109, 110, 111				71:45

BWV 109

1. Coro

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!

2. Recitativo

Des Herren Hand ist ja noch nicht verkürzt,
Mir kann geholfen werden.
Ach nein, ich sinke schon zur Erden
Vor Sorge, daß sie mich zu Boden stürzt.
Der Höchste will, sein Vaterherze bricht.
Ach nein! er hört die Sünder nicht.
Er wird, er muß dir bald zu helfen eilen,
Um deine Not zu heilen.
Ach nein, es bleibt mir um Trost sehr bange.
Ach Herr, wie lange?

3. Aria

Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen,
Wie wanket mein geängstigt Herz!
Des Glaubens Docht glimmt kaum hervor,
Es bricht dies fast zustoßne Rohr,
Die Furcht macht stetig neuen Schmerz.

4. Recitativo

O fasse dich, du zweifelhafter Mut,
Weil Jesus itzt noch Wunder tut!

1. Chorus

I have faith, O dear Lord, help my unbelieving.

2. Recitative

The Lord's own hand, indeed, has not grown short,
I can receive his help yet.
Ah no, I sink to earth already
With sorrow, to the ground am I cast down.
The Highest yearns, his father's heart doth break.
Ah no! He hears the sinners not.
He will, he must come to thy rescue quickly
And to thy need bring healing.
Ah no, I still remain for help most anxious;
Ah Lord, how long then?

3. Aria

How filled with doubting is my hoping,
How wavering my anxious heart!
Of faith the wick but dimly glows,
Now snaps the almost broken reed,
And fear doth ever cause new grief.

4. Recitative

Compose thyself, thou doubt-bereft heart,
For Jesus still doth wonders work!

1

1. Chœur

Je crois, Seigneur plein de bonté, viens au secours de mon manque de foi!

2

2. Récitatif

La main du Seigneur n'est pas encore raccourcie,
Il peut me venir en aide.
Hélas, non, je m'affaïsse déjà au sol
Dans la peur qu'elle me terrasse.
C'est la volonté du Très-Haut mais son cœur de père se
brise.
Hélas, non, il n'entend pas les pécheurs.
Il t'aidera, il doit accourir bientôt pour t'aider,
Pour guérir ton mal.
Hélas, non, je crains beaucoup pour mon réconfort;
Hélas, Seigneur, combien de temps encore?

3

3. Air

Quelle incertitude dans mon espérance,
Quelle angoisse dans mon cœur frémissant!
La mèche de la foi ne rougeoit qu'à peine,
Ce roseau presque broyé se brise,
La crainte cause sans cesse de nouvelles douleurs.

4

4. Récitatif

Ô ressaisis-toi, cœur vacillant,
Parce que Jésus fait encore des miracles!

1. Coro

Creo, amado Señor, ¡ayúdame en mi incredulidad!

2. Recitativo

La mano de Dios no se acorta,
Ayuda puedo esperar.
Ay no, ya en tierra me hundo
Por puro temor de que ella al suelo me arroje.
El altísimo quiere; su corazón paternal se parte.
¡Ay no! El no escucha a los pecadores.
Sí, lo hará, te ayudará pronto
Y te salvará de tu miseria.
¡Ay no! Para consuelo demasiado temor siento,
¡Ay Señor! ¿Hasta cuándo?

3. Aria

¡Cuán dubitativa es mi esperanza
Cómo flaquea mi temeroso corazón!
La fe apenas está en ascuas
La caña casi destruida se parte
El temor constantemente un nuevo dolor procura.

4. Recitativo

¡Ah, mantén-te firme, cambiante ánimo,
Pues Jesús aún milagros hace!

Die Glaubensaugen werden schauen
Das Heil des Herrn;
Scheint die Erfüllung allzufern,
So kannst du doch auf die Verheißung bauen.

5. Aria

Der Heiland kennt ja die Seinen,
Wenn ihre Hoffnung hülflos liegt.
Wenn Fleisch und Geist in ihnen streiten,
So steht er ihnen selbst zur Seiten,
Damit zuletzt der Glaube siegt.

6. Chorale

Wer hofft in Gott und dem vertraut,
Der wird nimmer zuschanden;
Denn wer auf diesen Felsen baut,
Ob ihm gleich geht zuhanden
Viel Unfalls hie, hab ich doch nie
Den Menschen sehen fallen,
Der sich verläßt auf Gottes Trost;
Er hilft sein'n Gläubgen allen.

BWV 110

1. Coro

*Unser Mund sei voll Lachens und unsre Zunge
voll Rühmens. Denn der Herr hat Großes an uns getan.*

The eyes of faith e'en yet shall witness
God's healing pow'r;
Though the fulfilment distant seem,
Thou canst, indeed, rely upon his promise.

5. Aria

The Savior knows, indeed, his people,
When e'er their hope doth helpless lie.
When flesh and will within them quarrel,
He shall himself yet stand beside them,
That at the last their faith triumph.

6. Chorale

Who hopes in God and in him trusts
Shall never be confounded;
For who upon this rock doth build,
E'en though there may surround him
Great danger here, I've yet known ne'er
That man to fall in ruin,
Who doth rely upon God's help;
He helps his faithful always.

1. Chœur

*Make our mouth full with laughter and make
our tongue full with praises. For the Lord hath great things for us
achieved.*

Les yeux de la foi verront
Le salut du Seigneur;
Si l'accomplissement paraît être très éloigné,
Tu pourras pourtant bâtir sur la promesse.

5. Air

Le Sauveur connaît bien les siens
Quand leur espérance les abandonne.
Quand la chair et l'esprit se disputent en eux
Il se tient à leurs côtés
Afin que la foi finisse par triompher.

6. Chorale

Celui qui met son espérance en Dieu et lui fait confiance,
Ne sera jamais perdu,
Car celui qui bâtit sur ce rocher,
Même s'il lui arrive bien des malheurs,
Et bien d'infortunes, je n'ai jamais vu
Tomber cet homme
Qui se remet en Dieu;
Il aide tous ceux qui croient en lui.

1. Chœur

*Que notre bouche soit remplie de cris de joie et notre
langue de chant de gloire, car le Seigneur a fait pour nous de
grandes choses.*

Los ojos de la fe verán
La salvación del Señor;
Si el cumplimiento lejano parece
Más sobre la promesa construir puedes.

5. Aria

El Salvador a los Suyos conoce
Cuando su esperanza desespere.
Cuando la carne y el espíritu en ellos luche
El mismo de su lado estará
Para que al fin la fe venza.

6. Coral

Quien la esperanza en el Señor ponga y en El confie
Nunca será derrotado,
Pues quien sobre esta roca construya
Por más contrariedades que le acontezcan
Nunca he visto
Que caiga
Siempre que al consuelo de Dios se confie;
El a todos sus creyentes auxilia.

1. Coro

*Nuestra boca ría y nuestra lengua alabe. Pues el Señor grandes
cosas ha hecho en nosotros.*

2. Aria

Ihr Gedanken und ihr Sinnen,
Schwinget euch anitz von hinnen,
Steiget schleunig himmelan
Und bedenkt, was Gott getan!
Er wird Mensch, und dies allein,
Daß wir Himmels Kinder sein.

3. Recitativo

*Dir, Herr, ist niemand gleich. Du bist groß, und dein
Name ist groß und kannst mit der Tat beweisen.*

4. Aria

Ach Herr, was ist ein Menschenkind,
Daß du sein Heil so schmerzlich suchest?
Ein Wurm, den du verfluchtest,
Wenn Höll und Satan um ihn sind;
Doch auch dein Sohn, den Seel und Geist
Aus Liebe seinen Erben heißst.

5. Duetto

*Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und
den Menschen ein Wohlgefallen!*

2. Aria

All ye thoughts and all ye senses,
Lift yourselves aloft this moment,
Soaring swiftly heavenward,
And bethink what God hath done!
He is man for this alone,
That we heaven's children be.

3. Recitative

*Thee, Lord, is no one like. Thou art great and thy
name, too, is great and thou with thy works canst
prove it.*

4. Aria

Ah Lord, what is a child of man
That thou wouldst through such pain redeem him?
A worm thy curse tormenteth
While hell and Satan round him stand;
But yet, thy Son, whom heart and soul
In love call their inheritance.

5. Duet

*Glory to God in the highest and peace be on earth,
now, and to mankind a sign of favor!*

8**2. Air**

Pensées et sens,
Élancez-vous dès à présent loin d'ici,
Élevez-vous rapidement vers le ciel,
Et pensez à ce que Dieu a accompli!
Il s'est fait homme et cela uniquement
Pour que nous soyons enfants du ciel.

9**3. Récitatif**

*Nul ne peut être comparé à toi, Seigneur, et ton nom est grand, ce
que tu peux prouver dans des actes.*

10**4. Air**

Ah, Seigneur, qu'est-ce qu'un être humain
Pour que tu cherches son salut avec tant de douleur?
Un ver de terre que tu maudis
Quand l'enfer et Satan le séduisent;
Mais aussi ton fils lorsque, de son âme et de son esprit,
Il te nomme le père par amour.

11**5. Duo**

*Gloire à Dieu dans les cieux et paix sur la terre et contentement
aux hommes!*

2. Aria

¡En pensamientos y sentido
Desplazaros de aquí
Velozmente hacia el cielo
Y pensad en cuanto Dios ha hecho!
El Hombre se hace sólo
Para que nosotros en hijos del cielo nos convirtamos.

3. Recitativo

*Como Tí, Señor, nadie igual hay. Grande eres, grande es Tu
nombre y con hechos demostrarlo puedes.*

4. Aria

¡Ay Señor, qué es un hijo de hombre
Para que Tú su salvación tan dolorosamente procures?
Un gusano que maldices
Cuando el infierno y Satán lo acechan;
Mas también Tú Hijo, de su alma y espíritu
Por amor su heredad lo llama.

5. Duetto

*¡Gloria a Dios en el Cielo y en la tierra paz a los hombres de
buena voluntad!*

6. Aria

Wacht auf, ihr Adern und ihr Glieder,
Und singt dergleichen Freudenlieder,
Die unserm Gott gefällig sein.
Und ihr, ihr andachtsvollen Saiten,
Sollt ihm ein solches Lob bereiten,
Dabei sich Herz und Geist erfreun.

7. Choral

Alleluja! Gelobt sei Gott,
Singen wir all aus unsers Herzens Grunde.
Denn Gott hat heut gemacht solch Freud,
Die wir vergessen solln zu keiner Stunde.

BWV 111

1. Coro

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,
Sein Will, der ist der beste;
Zu helfen den'n er ist bereit,
Die an ihn glauben feste.
Er hilft aus Not, der fromme Gott,
Und züchtigt mit Maßen:
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,
Den will er nicht verlassen.

6. Aria

Wake up, ye nerves and all ye members
And sing those very hymns of gladness
Which to our God with favor come.
And ye, ye strings of deep devotion,
To him a song of praise now offer
In which the heart and soul rejoice.

7. Choral

Alleluja! All praise to God
We all sing forth now from our heart's foundation.
For God today hath wrought that joy
Which we shall not forget at any moment.

1. Chorus

What my God will, be done alway,
His will, it is the best will;
To help all those he is prepared
Whose faith in him is steadfast.
He frees from want, this righteous God,
And punisheth with measure:
Who trusts in God, on him relies,
Him will he not abandon.

12

6. Air

Réveillez-vous, veines et membres endormis,
Et chantez des chants d'allégresse
Qui plaisent à notre Dieu.
Et vous, cordes qui résonnez avec recueillement
Apprêtez-vous à lui rendre une telle louange
Que le cœur et l'esprit se réjouissent.

13

7. Choral

Alléluia! Alléluia! Dieu soit loué,
Chantons tous du fond du cœur
Car Dieu nous a offert une telle joie aujourd'hui
Que nous ne devrions à nul moment l'oublier.

14

1. Chœur

Que la volonté de Dieu se réalise en tout temps,
Ce qu'il veut, c'est pour le mieux;
Il est prêt à aider
Ceux qui croient fermement en lui.
Il aide dans la détresse, le Dieu de pitié,
Et punit avec modération;
Celui qui a confiance en Dieu, qui compte
fermement sur lui,
Il ne l'abandonnera pas.

6. Aria

Despertad venas y miembros
Y cantad las canciones
Que a nuestro Dios complazcan.
Y vosotras, meditabundas cuerdas,
Tal alabanza hacer debéis
Que el corazón y el espíritu en ella se goce.

7. Coral

¡Aleluia! Alabado sea Dios,
Cantemos todos desde el fondo de nuestro corazón.
Pues Dios hoy semejante alegría nos concede
Que nunca olvidar debemos.

1. Coro

Cuanto mi Dios quiere en todo momento sucede
Su voluntad la mejor es;
Pronto ayuda a aquel
Que en él firmemente crea.
El ayuda en la necesidad, el misericordioso Dios
Y disciplina comedidamente:
A quien en Dios confie, en El firmemente construya,
No quiere El abandona.

2. Aria

Entsetze dich, mein Herze, nicht,
Gott ist dein Trost und Zuversicht

Und deiner Seelen Leben.

Ja, was sein weiser Rat bedacht,
 Dem kann die Welt und Menschenmacht
 Unmöglich widerstreben.

3. Recitativo

O Törichter! der sich von Gott entzieht
 Und wie ein Jonas dort
 Vor Gottes Angesichte flieht;
 Auch unser Denken ist ihm offenbar,
 Und unsers Hauptes Haar
 Hat er gezählet.
 Wohl dem, der diesen Schutz erwählet
 Im gläubigen Vertrauen,
 Auf dessen Schluß und Wort
 Mit Hoffnung und Geduld zu schauen.

4. Aria (Duetto)

So geh ich mit beherzten Schritten,
 Auch wenn mich Gott zum Grabe führt.
 Gott hat die Tage aufgeschrieben,
 So wird, wenn seine Hand mich rührt,
 Des Todes Bitterkeit vertrieben.

2. Aria

Be frightened, O my bosom, not,
God is thy strength and confidence

And to thy soul life bringeth.

Yea, what his wisdom doth decide,
 Can by the world and human might
 In no way be resisted.

3. Recitative

O foolish one, who doth from God withdraw
 And, like a Jonah once,
 Before the face of God doth flee!
 Our very thoughts to him are manifest,
 And of our head's own hairs
 He hath the number.
 Blest he who this protection chooseth
 In faithfulness and trusting:
 To look to his command
 With patience and with expectation.

4. Aria (Duet)

I'll walk, then, with emboldened paces,
 E'en when me God to grave shall lead.
 As God my days hath set in writing,
 So shall, when me his hand hath touched,
 The bitterness of death be banished.

15

2. Air

Ne t'épouvante pas, mon cœur,
Dieu est ton réconfort et ton espoir

Et la vie de ton âme.

Ce que son sage conseil a pris en compte
 Ni le monde ni la puissance humaine
 Ne pourront s'y opposer.

16

3. Récitatif

Combien fou est celui qui se détourne de Dieu
 Et comme un Jonas
 Fuit devant Dieu;
 Il connaît aussi nos pensées
 Et il a même compté
 Les cheveux de nos têtes.
 Bienheureux celui qui a choisi sa protection
 Dans la confiance de la foi
 Et dans l'attente du dernier moment et de l'ultime
 parole
 Plein d'espérance et de patience.

17

4. Air (duo)

Je marche ainsi d'un pas résolu
 Même si Dieu me mène à ma tombe.
 Dieu a fixé le nombre de mes jours,
 Mais quand sa main me touchera,
 L'amertume de la mort se sera enfuie.

2. Aria

No te horrorices, mi corazón
Dios es tu consuelo y guarda

Y la vida de tu alma.

Sí, a quien su sabio consejo considere
 Ni el mundo ni el poder de los hombres
 De ningún modo oponerse pueden.

3. Recitativo

¡Oh necios que se apartan de Dios!
 Y como un Jonás
 De la faz de Dios huyen;
 También nuestro pensamiento Le es conocido
 Y todos los cabellos de nuestra cabeza
 Contados los tiene.
 Bienaventurado quien esta guarda elija
 Con creyente confianza
 Cuya determinación y palabra
 Con confianza y paciencia considera.

4. Aria (dueto)

Así con pasos animados voy
 Aunque Dios a la tumba me lleve.
 Dios los días escritos tiene
 Así, cuando Su mano me toque,
 La amargura de la muerte me evitará.

5. Recitativo

Drum wenn der Tod zuletzt den Geist
 Noch mit Gewalt aus seinem Körper reißt,
 So nimm ihn, Gott, in treue Vaterhände!
 Wenn Teufel, Tod und Sünde mich bekriegt
 Und meine Sterbekissen
 Ein Kampfplatz werden müssen,
 So hilf, damit in dir mein Glaube siegt!
 O seliges, gewünschtes Ende!

6. Choral

Noch eins, Herr, will ich bitten dich,
 Du wirst mirs nicht versagen:
 Wenn mich der böse Geist anfight,
 Laß mich doch nicht verzagen.
 Hilf, steur und wehr, ach Gott, mein Herr,

Zu Ehren deinem Namen.
 Wer das begehrt, dem wird's gewährt;
 Drauf sprech ich fröhlich: Amen.

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.

5. Recitativo

So when by death at last my soul
 Is with great force hence from its body torn,
 Receive it, God, in faithful hands paternal!
 When devil, death and sin on me make war,
 And my own deathbed's pillow
 Must be a field of battle,
 Bring help, so that in thee my faith triumph!
 O fortunate and long-sought finish!

6. Chorale

Just this, Lord, will I ask of thee,
 Thou wilt me not deny it:
 When me the evil spirit tries,
 Let me still not be anxious.
 Help, guide, defend, ah God, my Lord,

To thy name's fame and honor.
 Who this doth seek, him is it giv'n;
 And I say gladly: Amen.

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".

18

5. Récitatif

Quand la mort extirpera encore au dernier moment
 Avec violence l'esprit de mon corps,
 Dieu, prends-le dans tes mains fidèles de Père!
 Si le diable, la mort et les péchés luttent contre moi
 Et si les coussins de mon lit de mort
 Deviennent un lieu de combat,
 Aide-moi afin que ma foi triomphe en toi!
 Ô fin bienheureuse et tant attendue!

6. Choral

Seigneur, j'ai encore une prière.
 Que tu ne pourras pas me refuser:
 Si l'esprit malin m'attaque,
 Ne me fais pas perdre courage.
 Aide-moi, guide-moi et défends-moi, ah Dieu, mon
 Seigneur,
 En l'honneur de ton nom.
 Celui qui souhaite ceci sera exaucé;
 C'est pourquoi je m'écris dans la joie: Amen.

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.

5. Recitativo

¡Por eso cuando la muerte al fin el espíritu
 Con violencia de su cuerpo arranque,
 Tómallo, Dios, en Tus paternales manos!
 Cuando el diablo, la muerte y el pecado me combatan
 Y la almohada de mi lecho de agonía
 Un campo de batalla sea,
 ¡Asísteme para que mi fe en ti venza,
 Oh bendito, deseado fin!

6. Coral

Sólo una cosa, Señor, quiero rogarle,
 Que no me negarás:
 Cuando el mal espíritu contradiga
 No me dejes vacilar.
 Ayuda, conduce y defiende, oh Dios, Señor mío,
 Por el honor de Tu nombre.
 Quien eso desee, eso le será concedido;
 Por eso alegremente exclamo: amén.

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.

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben BWV 109

Entstehung: zum 17. Oktober 1723

Bestimmung: 21. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Markus 9, 24. Satz 6 Strophe 7 des Liedes „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ von Lazarus Spengler (1524).

Gesamtausgaben: BG 23: 233 – NBA I/25: 159

Die Evangelien sind voll von Bildern, Beispielen, Gleichnissen und Erzählungen, die sich anschaulich musikalisieren lassen, insbesondere in Form barocker Predigtmusiken. „Wenn ihr nicht Zeichen und Wunder seht, so glaubt ihr nicht“, sagt Jesus sinnfällig im Johannes-Evangelium (4, 47-54), das am 21. Sonntag nach Trinitatis in Leipzig gelesen wurde. Auf Hören bezogen trafe diese Erkenntnis auch die Kantaten Johann Sebastian Bachs. Seine Phantasie war deshalb an diesem Sonntag besonders gefordert, um den gelesenen Text auszudeuten. Ein Blick auf die ausweichenden Verfahren bei den am entsprechenden Sonntag in anderen Jahren aufgeführten Kantaten (BWV 38: 1724, BWV 98: 1726, s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 13 und 31) belegt dies.

Der eher theologische Disput über Glaube und Unglaube bietet eine gedankliche Zweiteilung an. In der Tat setzt Bach zwischen Eingangsschor und Schlußchoral zwei Antithesen in Form von zwei Paaren Rezitativ-Arie. Zunächst kommt der Tenor-Solist, die Verkörperung des Unglaubens zu Wort. Er ist überzeugt, um seines Zweifels am Herrn willen der Sünde verfallen zu sein. Die Verzweiflung darüber äußert sich, im Rezitativ, in Art eines inneren Monologs, in der Arie dann als Ausdruck leidenschaftlicher Erregung und dramatischer Zerrissenheit. Der Gestus dieses Stücks (Nr. 3) erinnert an die berühmte, sinnverwandte Petrus-Arie „Ach, mein Sinn, wo willst du endlich hin“ in der Johannes-Passion. Danach der

Umschwung: die Alt-Stimme, Verkörperung des Glaubens, soll den Zweifelnden besänftigen. Sie steigt herab und weist den Weg zur göttlichen Verheißung; für den Text „die Glaubensaugen werden schauen“ findet Bach im Rezitativ eine schöne, neue harmonische Regionen berührende Lösung. Tänzerisch-galant beschreitet nun die Arie (Nr. 5) diesen Weg; Worte wie „streiten“ und „der Glaube siegt“ sind Anlaß für Bach, sie mit heftigen Koloraturen und gewifhaft beruhigtem *Adagio* musikalisch zu hinterlegen.

Eingangsschor und Schlußchoral rahmen diesen Disput gewichtig ein. Den zeilenweise vorgetragenen, motettisch aufgelockerten Choral bettet Bach ein in einen obligaten, freimotivischen Orchestersatz. Ähnlich, aber noch größer angelegt ist der Eingangsschor. Der von einem Corno da Caccia angeführte Orchestersatz enthält konzertante Elemente. Der hierin eingebaute Chorpast vertont insgesamt viermal und unter insistierenden Wiederholungen das kurze Bibelwort. Jede der vier Stimmen übernimmt dabei einmal die Rolle eines Vorsängers; der windungsreichen Melodik ihres Gesangs folgen die übrigen Stimmen mit homophonen Rufen, dann aufgelockerten Reprisen – so, als wolle Bach mit diesem verhältnismäßig großdimensionierten Stück den Unglauben aller Hörenden in allen Lebenslagen als Grundbelastung der menschlichen Existenz brandmarken.

*

Unser Mund sei voll Lachens BWV 110

Entstehung: zum 25. Dezember 1725

Bestimmung: 1. Weihnachtstag

Text: Georg Christian Lehms 1711. Satz 1: nach Psalm 126. 2-3. Satz 3: Jeremia 10, 6. Satz 5: Lukas 2, 14. Satz 7: Strophe 5 des Liedes „Wir Christenleut“ von Caspar Fügler (1592).

Gesamtausgaben: BG 23: 265 – NBA I/2: 73

Als einziges der großen christlichen Feste hat das Weihnachtsfest bis heute einen mit verbindlichen Inhalten behafteten Feiertagscharakter behalten. Auch wenn sich berechnete Kritik an der Sinnentleerung des „weltlichen“ Getümmels breitmacht, ist für Menschen in aller Welt die Erinnerung an Christi Geburt doch Anlaß, einmal wieder in die Kirche zu gehen, was die Kirchenmusiker wiederum zusätzlich anspornt, die Gottesdienste besonders festlich zu gestalten. Solcher „äußeren“ Anlässe bedurften Johann Sebastian Bach und seine Kollegen nicht. Zwar bedeutete der Festgottesdienst zum ersten Feiertag zugleich das Ende der musikalischen Abstinenz, der in Leipzig der Advent als Fastenzeit unterworfen war. Der unverrückbare Glaube an das Kommen des himmlischen Königs genügte, um es den Drei Königen gleichzutun, alle (musikalischen) Reichtümer dem Kind an die Wiege zu legen. Ungeachtet der Tatsache, daß sich nun, im engeren Weihnachtsfestkreis, die Sonn- und Feiertage häuften und musikalisch auszugestalten waren. Bach zog 1734/35 daraus die konstruktive Konsequenz, ein „Weihnachts-Oratorium“ (BWV 248, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 76) in Form eines über sechs Feiertage sich erstreckenden Kantatenzyklus zu komponieren.

Die vorliegende Kantate entstand zum Weihnachtsfest 1725. Und weil sie über die Geburt des kommenden Königs nachdenkt, eröffnet Bach sie mit einem glanzvollen Orchestersatz in Form der am (für die Etikette maßgeblichen) französischen

Hof gepflegten Ouvertüre. Zwischen die getragene Einleitung und ihre Reprise baut er den virtuoson Chorsatz, in dem man die einzelnen Stimmen regelrecht „Lachen“ hört – wovon auch der Text spricht. Die Musik komponierte Bach nicht neu. Er entnahm sie der bereits zuvor komponierten Ouvertüre (Suite) D-Dur, BWV 1069. Ein ähnliches Verfahren hatte er bereits zum Osterfest 1725 angewandt, indem er dem „Oster-Oratorium“ BWV 249 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 77) die Parodie eines Köthener Instrumentalwerkes voranstellte. Kantaten mit instrumentalen „Sinfoniae“ einzuleiten war ebenfalls nichts Ungewöhnliches; Bach praktizierte dies in seinen frühesten Kantaten (s. Vol. 34) ebenso wie später in Leipzig, wo er vor allem auf Köthener Konzertsätze zurückgriff. Ungewöhnlich ist eher der Einbau eines Chorsatzes in ein solches Stück, dessen Kunstfertigkeit man sich leicht am Vergleich der beiden Stücke vergegenwärtigen kann.

Die Besonderheit der Kantate BWV 110 liegt ferner in der Verschränkung von Bibelwort und madrigalischem Text. Drei Paare in dieser Kombination folgen aufeinander, bevor der eher schlichte, auf Trompeten und Pauken verzichtende Chorsatz die Kantate beschließt. Dem Eingangssatz mit dem Psalmtext folgt eine Tenor-Arie (Nr. 2) mit zwei konzertierenden Flöten; diese lichte Qualität, im Verein mit dem schlichten Charakter dieser Besetzung, ermöglichen diesem Stück, ein, wenn man so will, realistischeres Bild der Szene im Stall zu Bethlehem zu zeichnen. Man mag daran denken, daß im Weihnachts-Oratorium (Nr. 15) Bach die Hirten ebenfalls in Gestalt von Tenor-Sänger und Flöte dahineilen läßt, das holde Kind zu sehen.

Fünf Takte umfaßt das folgende Rezitativ. Es läßt den Propheten Jeremia, vor einer aufwärts weisenden Streicherfigur, die Größe des kommenden Herrschers verheißen. Darauf antwortet die Arie Nr. 4; Alt-Stimme, Oboe d'amore und der wiegende Charakter mögen für die liebevolle,

wärmende Intimität dieser Reflexion stehen. Wörtlich aus dem Lukas-Evangelium folgt darauf der Engelsgesang, das „Gloria“ in deutscher Sprache; Bach greift zurück auf das „Virga Jesse floruit“, einen der Einlagesätze aus dem „Magnificat“ Es-Dur von 1723 (Vol. 140). Die himmlische Gelöstheit dieses Satzes und seines biblischen Kontextes ist nun Anlaß, den Menschen zum Aufwachen zu bewegen – Bach läßt die Arie (Nr. 5) mit einem aufwärts gebrochenen Dreiklangsmotiv der Solo-Trompete beginnen und nutzt im folgenden das fast vollständige Instrumentarium; sobald der Sänger die „andachtsvollen Saiten“ zum Mitmachen auffordert, hört man prompt die Violinen sich aufschwingen – ein mitreißendes Stück, dessen einprägsame Thematik und Charakter den beglückten Leipziger Hörern das ganze Weihnachtsfest über im Gedächtnis hat bleiben können.

*

Was mein Gott will, das gscheh allzeit BWV 111

Entstehung: zum 21. Januar 1725

Bestimmung: 3. Sonntag nach Epiphania

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Herzog Albrecht von Preußen (1574, mit einer Zusatzstrophe 1554). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 4 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 und 3 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 24: 3 – NBA 1/6: 27

Gerne wird die Meinung vertreten, Bach habe, im Anschluß an das pausenlose Komponieren und Musizieren über die Tage des engeren Weihnachtsfestes, sich selber und seinen Musikern etwas Zeit zum Atemholen gegönnt. Da seine Aufgabe, die Leipziger Hauptkirchen mit Musik zu versorgen, aber nicht ruhte, habe er eben Kantaten schlichteren Charakters geschrieben und aufgeführt. Wie dem auch sei: das vorliegende

Stück ist hinsichtlich seinem Umfang und der benötigten Mittel tatsächlich eher ein kleinformatiges, deshalb aber nicht minder wertvolles Stück.

Es handelt sich um eine Choralkantate. Wie immer behält Bach die Rahmenstrophen bei, um sie in einen ausgedehnten Eingangsschor bzw. einen vierstimmigen Schlußchoral zu setzen. Die Umdichtung der verbleibenden beiden Strophen in Rezitative und Arien besorgte ein, wie meist, heute nicht mehr bekannter Dichter. Dieser greift, anders als bei der im Jahr zuvor musizierten Kantate BWV 73 (s. EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 23) nicht direkt auf das an diesem Sonntag gelesene Evangelium (Matth. 8, 1-13) zurück, sondern konzentriert sich eher auf den Gedankengang des Choraltextes, um ihn mit frei gewählten Bibelstellen in Verbindung zu bringen. So spielt er etwa im Rezitativ Nr. 3 auf den Propheten Jona an. Freilich ergibt sich zwischen dem Choraltext und dem Evangelium ein direkter Zusammenhang. Jesus, der sich über den Glauben des Hauptmanns von Kapharnaum wundert, bestätigt diesem: „Es soll geschehen, wie du geglaubt hast“. Nun, als Antwort, den Choral („Was mein Gott will, das gscheh allzeit“) zu singen bzw. zu musizieren, bietet sich geradezu an, steht doch der Gemeindegesang, das Kirchenlied und auch seine künstlerische Bearbeitung für den individuellen Nachvollzug, die subjektive Kommentierung und die persönliche Moral des gelesenen Textes.

Der Beginn des Eingangschors mit den herabgesetzten Streicherakkorden und der anschließenden, erregten Bewegung erinnert an die nur zwei Monate zuvor entstandene Kantate „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ BWV 26 (Vol. 8). Das mag auf Zufall beruhen, wiewohl man bei Bachs Kompositionskunst, vor allem den tönenden Predigten der Kantatenmusik, kaum solche Unbewußtheiten in Betracht ziehen mag. Und nicht allzu schwer ließen sich die Gedanken an den unbedingten Willen Gottes, an die maßvolle Zucht und an die Hilfe aus der Not mit dem in der Kantate 26

vertretenen Bild der Flüchtigkeit des menschlichen Lebens verbinden. Wie dem auch sei: der Eingangsschor der Kantate BWV 111 ist eine ausführliche, in einen obligaten Instrumentalsatz eingebundene Choralbearbeitung. Bei den Instrumenten treten immer wieder Oboen und Streicher konzertant hervor; der Choral wird zeilenweise vom Sopran vorgetragen, während die Unterstimmen die Zeilen vorimitieren, mit ihrer Thematik eine Verbindung zum Orchestersatz herstellen sowie, gelegentlich zum Abschluß, die Choralzeile bekräftigen.

Auch in der folgenden Baß-Arie (Nr. 2) wird, mit Text und Melodie der zweiten und dritten Zeile, der Choral zitiert. Das die Arie eröffnende, stockende Motiv des Continuo scheint das Entsetzen abzubilden, von dem der Text spricht – ein Gestus des Innehaltens und der Abwehr. Nach dem folgenden Rezitativ (Nr. 3) streben, mit „beherzten Schritten“ im punktierten Rhythmus sowie in auf- und absteigenden Linien, die Streicher zusammen mit der Solovioline und den beiden Sängern durchs Leben. Ihnen scheint gewiß, daß Gott – in Form eines orgelpunktartigen Baß-Fundaments – sie „zum Grabe führt“, dorthin, wo – im folgenden Rezitativ (Nr. 5) – eine höchst ungewöhnliche Besetzung in Gestalt zweier, zusätzlich zum Basso continuo tretenden Oboen wartet. Man ist versucht, hier an eine ähnliche Konstellation zu denken, nämlich an die Tenor-Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“ der Matthäus-Passion (Nr. 20), in der die Oboe den Sänger, der Jesus nach Gethsemane begleitet, beim Wachbleiben unterstützen soll.

Im Rezitativ geraten die gehaltenen Töne der beiden Blasinstrumente in Bewegung, sobald der Text vom „seligen, gewünschten Ende“ spricht. Seufzermotive, ein ausgedehnter Vorhalt sowie der lang auszuhaltende Schlußton unterstreichen diesen Inhalt, bevor der kunstvolle Choralatz diese Kantate zu Ende bringt.



Helmuth Rilling

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

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

I have faith, O dear Lord BWV 109

Composed for: October 17, 1723

Performed: on the 21st Sunday after Trinity

Text: Author unknown. Movement 1: Mark 9, 24. Movement 6: verse 7 of the hymn "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" ("All ruined by the fall of Adam") by Lazarus Spengler (1524).
Complete editions: BG 23: 233 – NBA I/25: 159

The Gospels are full of images, examples, parables and tales which can be illustrated in music, especially in the form of Baroque sermon music. "Except ye see signs and wonders, ye will not believe", says Jesus poignantly in the Gospel according to John (4, 47-54), which was read on the 21st Sunday after Trinity in Leipzig. If we change "see" to "hear", this realization could also apply to the cantatas of Johann Sebastian Bach. Hence his imagination was confronted with an unusual challenge when illustrating this Sunday's text in music, as a glance at the devious methods he employs for the selfsame Sunday in other years shows (BWV 38: 1724; BWV 98: 1726; see EDITION BACHAKADEMIE vols. 13 and 31).

The rather theological dispute over belief and disbelief presents an excellent occasion to divide the train of thought in two. In fact, Bach does insert two antitheses between the introductory chorus and the final chorale by twice combining a recitative with an aria. First the solo tenor speaks up, taking the part of Disbelief. He is convinced that he has fallen into sin due to his doubt in the Lord. His desperation expresses itself in the recitative as a sort of interior monologue, which then becomes an expression of passionate agitation and dramatic divisiveness. The predominate attitude in this piece (no. 3) recalls the similar meaning of the famous aria of Peter in the St. John Passion, "Ach, mein Sinn, wo willst du endlich hin" ("O my mind, where wilt thou go at last"). Then comes a turning point: the alto voice, embodying Belief, is expected to calm the

doubter. She descends and shows the way to the divine covenant; to illustrate the line "die Glaubensaugen werden schauen" ("the eyes of faith shall behold"), Bach comes up with a solution in the recitative which touches upon new domains of harmony. Dance-like and *galant*, the aria (no. 5) now follows this path; words such as "streiten" ("contend") and "der Glaube siegt" ("faith shall prevail"), are reason enough for Bach to embellish their music with vehement coloraturas and a conscientiously soothing *adagio*.

The introductory chorus and the final chorale are important in providing a framework for this dispute. Bach embeds the chorale, sung line by line in the loose manner of a motet, in an obbligato orchestra setting employing free motifs. Similar, but of yet larger scale, is the introductory chorus. This orchestra setting, led by a *cornò da caccia*, contains concertante elements. The chorus, built into this setting, sings the brief passage from Scripture a total of four times in insistent repetitions. Each of the four voices at some point takes on the role of precentor, singing the meandering melody to be followed by the homophonic calls of the other voices, then loose recapitulations – as if Bach intended this relatively large-dimensional piece to stigmatize the disbelief of all those listening in all walks of life as a fundamental burden of human existence.

*

Make our mouth full with laughter BWV 110

Composed for: December 25, 1725

Performed: on the First Day of Christmas

Text: Georg Christian Lehms, 1711. Movement 1: after Psalm 126, 2-3. Movement 3: Jeremiah 10, 6. Movement 5: Luke 2, 14. Movement 7: verse 5 of the hymn "Wir Christenleut" ("We of the Christian Faith") by Caspar Fügler (1592).
Complete editions: BG 23: 265 – NBA I/2: 73

Christmas is the only one of the major Christian feasts to retain until the present day its character of a holiday imbued with binding content. Even though the widespread criticism of the increasing loss of meaning due to "worldly" hustle and bustle may be justified, people all over the world nevertheless take this remembrance of Christ's birth as an occasion for going to church, which in turn inspires church musicians to put on an especially festive church service. Johann Sebastian Bach and his colleagues needed no such "external" motivation. Although the festive church service on the first day of Christmas simultaneously marked the end of the musical abstinence which in Leipzig prevailed during Advent, the unshakable belief in the Second Coming of the King of Heaven was reason enough to emulate the Magi by laying all the (musical) treasures of the world at the feet of the newborn Christ child, regardless of the fact that now, once the cycle of Christmas feasts had begun in earnest, there would be no lack of Sundays and holidays needing musical accompaniment. In 1734-35, Bach drew a constructive conclusion from this fact by composing his "Christmas Oratorio" (BWV 248, EDITION BACHAKADEMIE vol. 76), a cycle of cantatas covering a sequence of six holidays.

This cantata was written for Christmas 1725, and since it contemplates the coming birth of the King, Bach opens it with a brilliant orchestra setting in the form of the overture as

practiced at the French court (which gave the form its name). Between the stately introduction and its recapitulation, Bach inserts a virtuoso setting for chorus in which you can actually hear the different voices "laughing" – as mentioned in the text. Bach did not compose new music for this piece. Instead, he took it from the Overture (Suite) in D Major, BWV 1069, which he had composed earlier. He had already made use of a similar technique for Easter 1725 by having the parody of an instrumental piece he had written in Cöthen precede his "Easter Oratorio" BWV 249 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 77). Nor was it at all unusual to introduce cantatas with instrumental "sinfoniae"; Bach did so in his earliest cantatas (see vol. 34) as he did later in Leipzig, where he primarily turned back to concerto pieces from his period in Cöthen. What is unusual here is the insertion into a piece of this nature of a chorus whose artistry is obvious when the two pieces are compared.

Another peculiarity of cantata BWV 110 is its interlinking of Scripture passage and a madrigalesque text. Three pairs exhibiting this combination follow in sequence before the rather plain chorus setting, which forgoes trumpets and timpani, completes the cantata. The introductory movement featuring the words of the Psalm is followed by a tenor aria (no. 2) with two concertante flutes; this lucid quality combined with the plain character of the scoring enables this piece to draw a more realistic picture, if you will, of the scene at the manger in Bethlehem. Remember that the shepherds in the Christmas Oratorio (no. 15) also hurry off in the guise of tenor singer and flute to see the blessed Infant.

The following recitative comprises five measures in which the Prophet Jeremiah foretells the glory of the coming Lord before the strings soar upward. These are answered by the aria no. 4; alto voice, oboe d'amore and a swaying character may well stand for the caring, intimate warmth of this reflection. Then

follows the song of the angels from the Gospel according to St. Luke, the well-known “Gloria”, rendered in German; here Bach turns back to “Virga Jesse floruit”, one of the supplementary movements to his “Magnificat” in E flat Major of 1723 (vol. 140). The heavenly ease of this movement, and its biblical context, now give mankind reason to start awakening – Bach has the aria (no. 5) begin with an upward, broken triad motif in the solo trumpet and thereafter uses nearly all the instruments in the orchestra; as soon as the singer exhorts the “andachtsvollen Saiten” (“devout strings”) to join in, we promptly hear the violins begin to soar – a rousing piece whose striking themes and character would abide in the minds of the delighted Leipzig audience throughout the remainder of the Christmas holidays.

*

What my God will, be done alway BWV 111

Composed for: January 21, 1725

Performed: 3rd Sunday after Epiphany

Text: after the hymn with the same beginning by Duke Albrecht of Prussia (1574, with an additional verse from 1554). Literally retained: verses 1 and 4 (movements 1 and 6); revised (author unknown): verses 2 and 3 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 24: 3 – NBA I/6: 27

Many find the opinion attractive that Bach gave himself and his musicians a chance to catch their breath after the uninterrupted spate of composing and playing music involved in the holidays directly related to Christmas. Since he was still duty bound to provide the main churches in Leipzig with music, however, he thus wrote and performed cantatas of a simpler

nature. However this may be: this piece is indeed rather a small-scale work as far as its dimensions and the means it requires are concerned, but not therefore of lesser value.

This is a chorale cantata. Keeping to his custom, Bach uses the first and last verses of the chorale text and sets them in an extensive introductory chorus or a four-part final chorale. The remaining two verses in the recitatives and arias were rewritten by an author who, as usual, is unknown. In contrast to the cantata played the previous year, BWV 73 (see EDITION BACH-AKADEMIE vol. 23) this author does not draw directly on the Gospel reading for this Sunday (Matthew 8, 1-13), but instead concentrates more on the train of thought presented in the words to the chorale in order to relate them to freely chosen Bible passages. Hence in the recitative no. 3, for instance, he alludes to the Prophet Jonah. Of course, there is a direct link between the words of the chorale and the Gospel reading, Jesus, marveling at the faith of the centurion in Capernaum, assures him: “Go thy way, as thou hast believed, so be it done unto thee”. Now having the chorale (“May my God’s will evermore prevail”) sung and played at this juncture is an obvious answer, since the singing of the congregation, the hymn and its artistic elevation are intended to help individuals better understand the meaning of the words, comment subjectively on them and draw a personal moral in the process.

The beginning of the introductory chorus, with its reduced chords in the strings followed by an excited movement, recalls the cantata “Ach wie flüchtig, ach wie nichtig” (“Ah how fleeting, ah how empty”) BWV 26 (vol. 8) written only two months before. This may be coincidence, although reason balks at considering such unconscious effects in light of Bach’s superior compositional artistry, especially the musical sermons of his cantatas. Moreover, it is not at all difficult to connect the ideas of the absolute will of God, mild reproach and help in

need to the image of the fleeting duration of human life presented in cantata 26. However this may be: the introductory chorus of cantata BWV 111 is an extensive chorale setting incorporated into an obbligato instrumental movement. Concertante oboes and strings rise repeatedly above the other instruments; the soprano sings the chorale line by line, each one anticipated by the lower voices, their themes calling up an association with the orchestra setting and, occasionally toward the end, fortifying the line of the chorale.

The following bass aria (no. 2) also quotes the words and melody to the second and third line of the chorale. The hesitant motif in the continuo which opens the aria seems to represent the fright mentioned by the words – a gesture of pausing in defense. After the following recitative (no. 3), the strings together with the solo violin and the two singers venture through life with “courageous strides” in dotted rhythms and rising and falling melody lines. They appear to be assured that God – in the form of the pedal point-like bass foundation – will “lead (them) to the grave” (“zum Grabe führt”) where, in the following recitative (no. 5), highly unusual instrumentation is waiting in the guise of two oboes added to the basso continuo. It is tempting to think of a similar constellation here, that is, the tenor aria “Ich will bei meinem Jesu wachen” (“I will wait with my Lord Jesus”) in the St. Matthew Passion (no. 20), in which the oboe is expected to help the singer stay awake while he is accompanying Jesus to Gethsemane.

In the recitative, the sustained notes of the two wind instruments are set in motion as soon as the words speak of “Seligen, gewünschten Ende” (“Blessed, fervently desired end”). A sighing motif, an extended suspension and the long-drawn-out final note underscore this idea, before the imaginative chorale arrangement brings the cantata to an end.

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.

Je crois, Seigneur plein de bonté BWV 109

Création: le 17 octobre 1723

Destination: pour le 21^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Marc 9, 24. Mouvement 6: strophe 7 du cantique «Durch Adams Fall ist ganz verderbt» (Par la faute d'Adam) de Lazarus Spengler (1524).

Éditions complètes: BG 23: 233 – NBA 1/25: 159

Les Évangiles sont remplis d'images, d'exemples, de paraboles et de récits que l'on peut si aisément mettre en musique, surtout sous la forme spécifique des musiques de sermon baroques. «Si vous ne voyez des miracles et des prodiges, vous ne croyez point», dit Jésus dans l'Évangile selon Jean (4, 47-54) qui était lu le 21^{ème} dimanche après la Trinité à Leipzig. Cette conclusion que fit Jésus se rapporterait également à l'écoute des Cantates de Johann Sebastian Bach. C'est pourquoi Bach a dû faire preuve de beaucoup d'imagination pour illustrer le texte lu ce dimanche-là. Les procédés différents qu'il employa pour les Cantates exécutées le même dimanche d'autres années en sont la preuve (BWV 38: 1724, BWV 98: 1726, voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 13 et 31).

La controverse d'ordre plutôt théologique entre la foi et le manque de foi était l'occasion idéale de réaliser une composition en deux parties. En effet Bach place entre le chœur d'introduction et le choral final les deux antithèses sous forme de deux couples Récitatif – Air. La parole est tout d'abord au soliste ténor qui incarne le manque de foi. Il est persuadé d'être l'esclave du péché en raison du doute qu'il nourrit dans la volonté de Dieu. Son désespoir devant cela s'exprime dans le récitatif sous la forme d'un monologue intérieur, ensuite dans l'air sous forme d'une agitation passionnée et de déchirements dramatiques. La structure de cette section (n° 3) rappelle l'air célèbre de Pierre qui

présente des similitudes quant à sa teneur «Ach, mein Sinn, wo willst du endlich hin» (Ah, mon esprit, où veux-tu donc aller) et que l'on retrouve dans la Passion selon saint Jean. Puis le revirement: la voix d'alto, qui incarne la foi, a pour mission d'apaiser l'homme accablé par les doutes. Elle descend et indique la voie qui mène à ce que Dieu a promis; dans le récitatif, Bach a trouvé une belle solution, touchant des zones d'harmonies nouvelles sur le texte «die Glaubensaugen werden schauen» (les yeux de la foi verront). L'air (n° 5) s'engage alors sur cette voie avec élégance, en pas dansant; Bach saisit l'occasion qu'offrent les mots «streiten» (se disputent) et «der Glaube siegt» (la foi finisse par triompher) pour les sous-tendre de vives vocalises et d'un *adagio* qui répand le calme et la confiance.

Le chœur introductif et le choral final forment un cadre de poids à cette controverse. Bach intègre dans le tissu concertant obligé des instruments aux motifs libres le choral interprété vers après vers sous la forme aérée du motet. Le chœur introductif épouse une structure semblable mais encore plus puissante. Les instruments menés par un cor da caccia jouent un rôle concertant. La partie du chœur qui y est insérée, chante au total quatre fois et en répétitions insistantes la brève parole biblique. Chacune des quatre voix joue une fois le rôle de soliste; les autres voix suivent alors la mélodie sinueuse de son chant en appels homophones, puis en reprises allégées – comme si Bach avait voulu stigmatiser, avec ce morceau aux dimensions relativement grandes, le manque de foi de tous les auditeurs, dans toutes les situations de la vie, en tant que faute originelle, base de l'existence humaine.

Que notre bouche soit remplie de cris de joie BWV 110

Création: le 25 décembre 1725

Destination: pour le premier jour de Noël

Texte: Georg Christian Lehms 1711. Mouvement 1: selon le Psalme 126. 2-3. Mouvement 3: Jérémie 10, 6. Mouvement 5: Luc 2, 14. Mouvement 7: strophe 5 du cantique «Wir Christenleut» (Nous, chrétiens) de Caspar Fügler (1592).

Éditions complètes: BG 23: 265 – NBA I/2: 73

La fête de Noël est la seule parmi les grandes fêtes chrétiennes qui ait conservée jusque de nos jours son caractère solennel et dont les contenus ont gardé un caractère obligatoire. Même si la critique tout à fait justifiée quant à la perte de sens de cette cohue «profane» se répand, le souvenir de la naissance du Christ est cependant dans le monde entier l'occasion de se rendre une nouvelle fois à l'église, ce qui stimule les musiciens d'église encore plus à agrémenter le service religieux avec un soin tout particulier. Johann Sebastian Bach et ses collègues n'avaient pas besoin de telles occasions «extérieures». Certes le service religieux qui se déroulait le premier jour de fête, équivalait à la fin de l'abstinence musicale à laquelle la période de l'Avent était astreinte et qui était considérée à Leipzig comme période de jeûne. La croyance inébranlable dans la venue du roi céleste suffisait pour faire le même geste que les Trois Rois Mages et déposer auprès de la crèche de l'enfant toutes les richesses (musicales) possibles. En dépit du fait que les dimanches et jours de fête se multipliaient alors dans ce cercle étroit que représente la fête de Noël et qu'il fallait les agrémenter en musique. Bach en tira ainsi en 1734/35 la conséquence constructive de composer un «Oratorio de Noël» (BWV 248, ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 76) sous la forme d'un cycle de cantates qui s'étalait sur les six jours de fête.

La cantate présente fut créée pour la fête de Noël de 1725. Et puisqu'elle contient les pensées tournant autour de la naissance du roi qui va arriver, Bach l'ouvre par un magnifique mouvement orchestral sous forme de l'Ouverture qui était alors cultivée à la cour française (de première importance pour l'étiquette). Entre l'introduction solennelle grave et sa reprise, il insère le fugato du chœur dans lequel on entend réellement rire les différentes voix «Lachen» (cris de joie), adaptées à la thématique du texte. Bach ne refit pas une nouvelle composition. Il la tira de l'Ouverture déjà composée (Suite) en ré majeur, BWV 1069. Il avait déjà employé un procédé semblable lors de la fête de Pâques de 1725 où il fit précéder «l'Oratorio de Pâques» BWV 249 (Édition Bachakademie Vol. 77) de la parodie d'une œuvre instrumentale datant de Köthen. Il n'y avait également rien d'extraordinaire à ce que les cantates soient introduites par une «Sinfonie» instrumentale; Bach pratiqua cette méthode dans ses premières cantates (voir Vol. 34) ainsi que plus tard à Leipzig où il se servit surtout de mouvements concertant de Köthen. L'insertion d'un mouvement de chœur dans un morceau dont on peut facilement se représenter la virtuosité en le comparant aux deux autres morceaux, est plutôt inhabituelle.

La particularité de la cantate BWV 110 se trouve en plus dans le croisement de la parole biblique et du texte de type madrigal. Trois couples se suivent les uns les autres dans cette combinaison avant que le mouvement de chœur plutôt modeste et renonçant aux trompettes et aux timbales n'achève cette cantate. Un air de ténor (n° 2), accompagné des deux flûtes concertantes, suit alors; cette luminosité associée à la modestie de l'effectif permettent à ce morceau de retracer, s'il l'on peut dire, une image plus réaliste de la scène dans l'étable de Bethléem. Il est permis de se rappeler que dans l'Oratorio de Noël (n° 15), Bach fait partir les bergers voir le doux enfant, bergers qui y sont également incarnés par le ténor et la flûte.

Le récitatif suivant comprend cinq mesures. Le prophète Jérémie y exalte l'incomparable grandeur du Seigneur dont la venue est annoncée, devant des cordes aux figurations tendant vers les hauteurs. L'air n° 4 répond alors; la voix d'alto, le hautbois d'amour et son caractère berçant reflèteraient l'intimité douce et moelleuse de cette réflexion. Le Cantique des anges, le «Gloria» en langue allemande, tiré mot pour mot de l'Évangile selon Luc, suit ensuite; Bach emprunte tout simplement le «Virga Jesse floruit», une des phrases intermède du «Magnificat» en mi bémol majeur de 1723 (Vol. 140). L'atmosphère de détente céleste que transporte ce mouvement et son contexte biblique se veut de donner aux hommes le signal du réveil – Bach fait commencer l'air (n° 5) par un motif en triples accords brisés ascendants, joués par la trompette solo et met ensuite presque tous les instruments à profit; dès que le chanteur invite les «andachtsvollen Saiten» (vous, cordes qui résonnez avec recueillement) à prendre part aux chants d'allégresse, on entend aussitôt les violons prendre leur envol – un morceau entraînant dont la thématique et le caractère prenant ont dû rester en mémoire des heureux auditeurs de Leipzig durant toute la fête de Noël.

*

Que la volonté de Dieu se réalise en tout temps BWV 111

Création: le 21 janvier 1725

Destination: le 3^{ème} dimanche après l'Épiphanie

Texte: Le même début du lied du duc Albrecht von Preußen (1574, avec une strophe supplémentaire 1554). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 4 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 et 3 (Mouvements 2 à 5).

Éditions complètes: BG 24: 3 – NBA I/6: 27

On entend souvent l'avis prétendant que Bach s'était accordé à lui et à ses musiciens un peu de repos après la période très surchargée en composition et en exécution musicale de la fête de Noël. Mais puisque sa mission qui était de ravitailler les églises principales de Leipzig avec sa musique, ne souffrait aucun retard, il aurait écrit et exécuté des cantates plus modestes. Quoi qu'il en soit: le morceau présent est en effet un morceau plutôt de petit format en ce qui concerne son ampleur et les moyens utilisés sans pourtant être de valeur moindre.

Il s'agit d'une cantate-choral. Comme d'habitude, Bach conserve les strophes extrêmes pour les placer dans un large chœur introductif voire un choral final à quatre voix. Un poète dont l'identité ne nous est pas connue, comme cela fut le cas la plupart du temps, a exécuté le remaniement des deux strophes restantes en récitatifs et airs. Cet auteur n'a pas directement recours à l'Évangile lu ce dimanche (Matthieu 8, 1-13), à la différence de la cantate jouée l'année d'avant BWV 73 (voir Édition Bachakademie Vol. 23) mais se concentre plutôt sur le raisonnement du texte du choral en le mettant en rapport avec des passages de la Bible qu'il aura choisis librement. Dans le récitatif n° 3, il fait ainsi allusion au Prophète Jonas. Certes, il existe un rapport direct entre le

texte du choral et l'Évangile. Jésus qui s'étonne de la foi du capitaine de Capharnaïm, conforte celui-ci dans son opinion: «Es soll geschehen, wie du geglaubt hast» (Que ce que tu as cru se réalise). La réponse est alors donnée par le choral («Was mein Gott will, das gscheh allzeit») (Que la volonté de Dieu se réalise en tout temps) qui chante et joue, s'impose tout simplement. Le chant de la paroisse, le chant d'église et également son arrangement artistique, est destiné à la compréhension individuelle, au commentaire subjectif et à la morale personnelle du texte lu ce jour.

Le début du chœur introductif avec ses accords diminués joués par les cordes et son mouvement final agité n'est pas sans rappeler la cantate créée à peine deux mois auparavant «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig» (Hélas, combien éphémère, combien futile) BWV 26 (Vol. 8). Ceci est peut-être dû à un pur hasard, bien que de tels actes inconscients ne peuvent pas entrer en ligne de compte chez Bach, surtout dans le domaine de la musique qui encadre les sermons sous forme de cantates. Et il n'est guère difficile de faire le lien entre les idées tournant autour de la volonté absolue de Dieu, de la discipline mesurée et de l'aide apportée dans la détresse avec l'image de la vie humaine éphémère présentée dans la cantate 26. Quoi qu'il en soit: le chœur introductif de la cantate BWV 111 est un arrangement de choral détaillé et intégré à une page instrumentale obligée. Les instruments qui ne cessent de se distinguer de manière concertante sont les hautbois et les cordes; le choral est interprété vers après vers par le soprano alors que les voix inférieures préiminent les vers, établissent un lien avec la page instrumentale de par leur thématique et renforcent à l'occasion les vers de choral.

Le choral est également cité dans l'air de basse suivant (n° 2) avec le texte et la mélodie des deuxième et troisième vers. Le motif hésitant ouvrant l'air du continuo semble vouloir

illustrer l'épouvante dont il est question dans le texte – un geste d'arrêt momentané et d'autodéfense. Après le récitatif suivant (n°3), les cordes accompagnés du violon soliste et des deux chanteurs poursuivent leur vie en «beherzten Schritten» (pas résolu) en rythme pointé et en lignes ascendantes et descendantes. Ils semblent être certains que Dieu – sous forme d'un fondement de basse en points d'orgue – «zum Grabe führt» (les mène à la mort), là où – dans le Récitatif suivant (n° 5) – attend un effectif très inhabituel composé des deux hautbois venant rejoindre la basse continue. On est tenté de faire le rapprochement avec une situation semblable, à savoir celle de l'air du ténor «Ich will bei meinem Jesu wachen» (Je veux veiller auprès de Jésus) de la Passion selon saint Matthieu (n° 20) dans lequel les hautbois doivent aider le chanteur qui accompagne Jésus à Gethsémani, à rester éveiller.

Dans le récitatif, les tons tenus des deux instruments à vents se mettent en mouvement dès que le texte parle de «Seligem, gewünschten Ende» (Fin bienheureuse et tant attendue). Des motifs de gémissements, une large appoggiature ainsi qu'un ton final qui est tenu longuement, soulignent ce contenu avant que le merveilleux mouvement de choral ne termine cette cantate.

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'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.

Creo, amado Señor BWV 109

Génesis: para el 17 de octubre de 1723

Destino: 21º domingo después de la Trinidad

Texto: Autor desconocido. 1º movimiento: San Marcos 9, 24. 6º movimiento: estrofa 7 del cántico “La perdición de Adán” de Lazarus Spengler (1524).

Ediciones completas: BG 23: 233 – NBA I/25: 159

Los Evangelios son ricos en ilustraciones, ejemplos, parábolas y narraciones que se prestan para musicalizar sobre todo en forma de piezas barrocas para sermones. “Si no vieréis señales y prodigios, no creeréis”, advierte Jesús en el Evangelio según San Juan (4, 47-54) que se leía en Leipzig el 21º domingo después de la Trinidad. En términos de audición, estas palabras conciernen también a las cantatas de Bach, cuya imaginación debía hacer un esfuerzo especial ese domingo para interpretar el texto leído. Para corroborarlo baste una mirada a los métodos tan particulares que aplicaba a las cantatas correspondientes el mismo domingo de otros años litúrgicos (BWV 38: 1724, BWV 98: 1726, v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 13 y 31).

Las disputa más bien teológica en torno a la fe y a la incredulidad se presta para establecer una dicotomía. Bach presenta en efecto dos antítesis mediante dos parejas de arias y recitativos entre el coro inaugural y el coral conclusivo. Toma primero la palabra el tenor solista, encarnación de la incredulidad, seguro de haber caído en el pecado por no creer en la voluntad divina. Su desesperación se manifiesta a través de un monólogo interior en el recitativo y en arrebatos de pasión y dramático desgarramiento en el aria. El talante de esta pieza (Nº 3) recuerda el aria famosa de San Pedro “Oh ánimo mío, adónde quieres llevarme” que forma parte de la Pasión según San Juan. El cambio radical lo presenta el contralto, encarnación de la fe,

dispuesta a serenar a los dudosos. Tras descender hacia ellos les señala el camino hacia la promesa divina; para la frase “los ojos de la fe verán” halla Bach en el recitativo una bella solución que ronda nuevas regiones armónicas. El Aria (Nº 5) se mueve galante y danzarina por esa senda; palabras como “luche” y “para que al fin la fe venza” incitan a Bach a musicalizarlas con agitadas coloraturas y con la deliberada serenidad de un *Adagio*.

El coro introductorio y el coral conclusivo aportan un marco trascendental a esta disputa. Bach acomoda el coral en un movimiento *obligato* para orquesta con motivos libres; el coral es vocalizado verso por verso y aligerado con recursos propios del motete. Similar pero aún más ambiciosa es la arquitectura del coro inicial. Encabezado por un corno de caza, el movimiento para orquesta porta elementos concertantes. Su parte para coro articula cuatro veces la breve palabra bíblica con repeticiones insistentes. Cada una de las cuatro voces asume por turno el papel conductor; la sinuosa línea melódica de su canto es seguida por las demás voces con llamados homófonos y repeticiones, como si Bach hubiese querido censurar la incredulidad de los oyentes tildándola de carga abrumadora en todas las circunstancias de la existencia humana.

*

Nuestra boca ría BWV 110

Génesis: para el 25 de diciembre de 1725

Destino: 1º día de Navidad

Texto: Georg Christian Lehms 1711. 1º movimiento: según el Salmo 126. 2-3. 3º movimiento: Jeremías 10, 6. 5º movimiento: San Lucas 2, 14. 7º movimiento: estrofa 5 del cántico “Nosotros los cristianos” de Caspar Fügler (1592).

Ediciones completas: BG 23: 265 – NBA I/2: 73

La Navidad es la única de las grandes festividades cristianas que conserva hasta hoy su carácter festivo de contenido vinculante. Por justificada que sea la crítica a la tendencia “mundana” a deformar ese contenido original, la evocación del nacimiento del Niño Jesús motiva a las gentes de todo el mundo a visitar otra vez la iglesia, lo que incentiva a su vez a los músicos a organizar los servicios religiosos con especial esmero. Ni Johann Sebastian Bach ni sus colegas tenían necesidad de semejantes motivaciones externas. Es cierto que la celebración del primer día de Navidad marcaba también el fin de la abstinencia musical que imponía en Leipzig la cuaresma al coincidir con la temporada de Adviento. Pero es igualmente cierto que la fe inquebrantable en el advenimiento del Salvador bastaba para emular a los Reyes Magos y ofrendar ante su cuna todas las riquezas (musicales) del mundo. Eso, aparte de que entre Navidad y Año Nuevo se acumulaban los domingos y feriados que era menester acompañar con música adecuada. Bach extrajo de allí una conclusión lógica en 1734-1735 al componer su “Oratorio de Navidad” (BWV 248, EDITION BACHAKADEMIE vol. 76) que es un ciclo de cantatas concebido para seis festividades.

La presente cantata tiene su origen en la Navidad de 1725. Con el pensamiento puesto en el nacimiento de Jesús, Bach la inaugura con un espléndido movimiento orquestal inspirado en las clásicas oberturas de la corte francesa (modelo de

etiqueta de la época). Entre la acompasada introducción y la *reprise* intercala el virtuoso movimiento para coro en el que de veras se oyen “reír” las diferentes voces, tal como el texto lo indica. Bach no compuso esta vez una música nueva sino que aprovechó una obertura suya anterior (Suite) en Re mayor BWV 1069. Para la Pascua de Resurrección de 1725 había ensayado una técnica parecida al anteponer al “Oratorio de Pascua” BWV 249 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 77) la parodia de una obra instrumental que compuso en Cöthen. Tampoco era inusual inaugurar cantatas con “sinfonías” instrumentales; Bach ya empleó este recurso en las primeras que produjo (v. vol. 34) y con posterioridad también el Leipzig, donde aprovechaba de preferencia movimientos de sus propios conciertos compuestos en Cöthen. Lo que se sale de lo común es la presencia de un movimiento para coro en una obra como ésta, cuya perfección artística es fácilmente apreciable al comparar las dos composiciones.

Otra singularidad de la Cantata BWV 110 reside en el entramado de la palabra bíblica con el texto madrigalesco. Tres pares de combinaciones de este tipo se suceden antes de finalizar la cantata con el movimiento para coro, que es más bien sencillo y no incluye trompetas ni tímbrals. El movimiento inicial con el texto sacado de los Salmos es seguido por un aria para tenor (Nº 2) con dos flautas concertantes; esta cualidad etérea aliada al carácter sencillo de la instrumentación permite que esta pieza musical nos pinte una estampa ciertamente realista de la escena en el Pesebre de Belén. El oyente quizá recordará que en el Oratorio de Navidad (Nº 15) Bach hace que los pastores acudan a adorar al Niño Dios representados también por el tenor y la flauta.

El recitativo que sigue abarca cinco compases en los cuales el Profeta Jeremías anuncia el advenimiento de Jesús antes de ceder paso a la figura ascendente de las cuerdas. La respuesta es el Aria Nº 4; el contralto, el oboe d’amore y el carácter de

canción de cuna reflejan acaso la amorosa y reconfortante intimidad de esta reflexión. Literalmente del Evangelio según San Lucas se oye a continuación el canto del ángel, el “Gloria” en alemán; Bach recurre al “Virga Jesse floruit”, uno de los movimientos del “Magnificat” en Mi bemol mayor de 1723 (vol. 140). La soltura celestial de este movimiento y de su contexto bíblico ofrece el motivo para despertar la conciencia de las gentes. Bach da comienzo al Aria (Nº 5) con un motivo en tercera quebrada a cargo de la trompeta solista y pone después en acción casi todos los instrumentos; no bien el cantante invita a intervenir a las “devotas cuerdas” se oye el sonido de los violines. Se trata en suma de una música arrebatadora de temática y carácter memorables que seguramente se grabó en el espíritu de los dichosos oyentes de Leipzig durante todas las fiestas navideñas.

*

Cuanto mi Dios quiere en todo momento sucede BWV 111

Génesis: para el 21 de enero de 1725

Destino: 3º domingo después de la Epifanía

Texto: Según el cántico de igual inicio del duque Alberto de Prusia (1574, con una estrofa adicional en 1554). Conforme al original: estrofas 1 y 4 (1º y 6º movs.); reescritas (autor desconocido): estrofas 2 y 3 (2º y 5º movs.).

Ediciones completas: BG 24: 3 – NBA I/6: 27

Se suele suponer que Bach, fatigado de tanto componer durante las fiestas navideñas, se tomaba un respiro y les concedía otro a sus músicos. Ahora bien, como las iglesias principales de Leipzig no dejaban de solicitarle nuevas composiciones, el compositor optaba por escribir y ejecutar

cantatas de naturaleza más sencilla. Fuere como fuere, la presente pieza es en efecto de pequeño formato por su extensión y medios utilizados, pero su valor no es por ello inferior al de las demás.

Se trata de una cantata coral. Bach, fiel a su costumbre, conserva las estrofas primera y última para musicalizarlas con un largo coro introductorio y un coral conclusivo a cuatro voces respectivamente. La adaptación de las dos estrofas restantes en forma de arias y recitativo la realizó un autor que, como ocurre en muchos casos, es hoy desconocido. A diferencia de la cantata presentada el año anterior BWV 73 (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 23), éste no recurre directamente al Evangelio leído aquel domingo (San Mateo 8, 1-13) pues se consagra más bien al discurso del texto del coral para hilvanarlo con citas bíblicas de su propia elección. Así, por ejemplo, el Recitativo Nº 3 versa en torno al profeta Jonás. Es obvio que el texto coral y el Evangelio guardan una relación inmediata entre sí. Jesús, maravillado por la fe del centurión de Capernaum, le dice: “Ve, y como creíste, te sea hecho”. La respuesta más oportuna en este caso es el coral “Cuanto mi Dios quiere en todo momento sucede”, sea cantado o instrumentado, ya que el canto de la comunidad, la canción sacra y también su arreglo artístico representan la asimilación individual, el comentario subjetivo y la moraleja personal del texto leído.

El comienzo del coro introductorio con sus acordes disminuidos en las cuerdas y el agitado movimiento subsiguiente recuerda la cantata “Ah que fugaz, que vana” BWV 26 (vol. 8) compuesta apenas dos meses atrás. Esto puede ser una simple coincidencia, si bien el arte compositivo bachiano dejaba muy poco margen al azar, sobre todo en los sermones musicalizados de las cantatas. Y no sería muy difícil asociar la idea de la voluntad inexorable de Dios, de la disciplina que Él impone y del auxilio divino con la imagen que ofrece la

Cantata 26 en torno a la fugacidad de la existencia humana. Como quiera que sea, el coro inicial de la Cantata BWV 111 es un arreglo coral muy elaborado que Bach acomodó en un movimiento instrumental. Los oboes y las cuerdas intervienen repetidas veces con estilo concertante; el soprano vocaliza el coral verso por verso mientras que las demás voces hacen la imitación previa de los mismos, establecen con su temática el vínculo con el movimiento orquestal y enfatizan hacia el final algunos de esos versos del coral.

En el Aria subsiguiente para el bajo (Nº 2) se vuelve a citar el coral, esta vez con el texto y la melodía de los versos segundo y tercero. El motivo entrecortado del bajo continuo que inaugura el aria parece reproducir el horror del que habla el texto con un ademán de suspenso y repulsión. Tras el siguiente Recitativo (Nº 3), las cuerdas y los dos vocalistas se abren paso por la vida a “pasos animados” con ritmo punteado y líneas melódicas sinuosas. Parecen tener la certeza de que Dios, bajo el aspecto de una nota fundamental del bajo continuo a modo de fermata, los “conduce hacia la sepultura” donde les espera una instrumentación insólita con dos oboes que complementan el bajo continuo en el siguiente Recitativo (Nº 5). El oyente tiende a recordar una constelación similar, en el aria para tenor “Quiero velar junto a mi Jesús” de la Pasión según San Mateo (Nº 20), en la que el oboe ayuda a mantenerse en vela al cantante que acompaña a Jesús en su camino a Gethsemaní.

En el recitativo se ponen en movimiento las pausadas notas de ambos instrumentos de viento en cuanto el texto habla del “Bendito, deseado fin”. Los motivos suspirantes, un largo retardo y la nota final en suspensión reafirman este mensaje antes de que el elaborado movimiento coral ponga término a la cantata.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

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

