



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[4] KANTATEN BWV 112 - 114

Der Herr ist mein getreuer Hirt / Herr Jesu Christ, du höchstes Gut / Ach, lieben Christen, seid getrost

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Sonopress Tontechnik Gütersloh (BWV 113/1-6; 114/1-4&6); Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 112; 113/7; 114/5&7)

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

Richard Hauck

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 112: Dezember 1980 / Februar 1981. BWV 113: März 1973 / Mai 1981 (No.7).

BWV 114: Januar/Februar 1974 / Februar 1981 (No. 5&7).

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

© 1973/74/80/81 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

Der Herr ist mein getreuer Hirt BWV 112 (13'47)

The Lord is now my shepherd true • Le Seigneur est mon fidèle berger • Mi Señor es mi buen pastor

Inga Nielsen - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Aldo Baldin - tenore • Walter Heldwein - basso • Johannes Ritzkowsky, Friedhelm Pütz - Corno • Diethelm Jonas, Günther Passin (No. 2), Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Jakoba Hanke - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut BWV 113 (26'11)

Lord Jesus Christ Thou highest God • Seigneur Jésus-Christ, bien suprême • Señor Jesucristo, supremo bien

Arleen Augér - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Adalbert Kraus - tenore • Niklaus Tüller - basso • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin, Thomas Schwarz - Oboe, Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf, Jakoba Hanke (No. 7) - Violoncello • Manfred Gräser, Harro Bertz (No. 7) - Contrabbasso • Martha Schuster, Hans-Joachim Erhard (No. 7) - Organo, Cembalo

Ach, lieben Christen, seid getrost BWV 114 (26'47)

Ah, fellow Christians, be consoled • Ah, chers chrétiens, soyez sans crainte • Ay, amados cristianos, sentid consuelo

Gabriele Schnaut - soprano • Julia Hamari - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Sauter (No. 1), Johannes Ritzkowsky - Corno • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Hermann Herder (No. 1), Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf, Jakoba Hanke (No. 5) - Violoncello • Manfred Gräser, Harro Bertz (No. 5) - Contrabbasso • Martha Schuster, Hans-Joachim Erhard (No. 5&7) - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei • Frankfurter Kantorei (BWV 113; 114/1) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“				13:47
No. 1	Coro:	Der Herr ist mein getreuer Hirt	1	2:54
	Corno I+II, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (A):	Zum reinen Wasser er mich weist	2	3:57
	Oboe d'amore, Violoncello, Organo			
No. 3	Recitativo (B):	Und ob ich wandert im finstern Tal	3	1:48
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Duetto (S, T):	Du bereitest für mir einen Tisch	4	3:48
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Choral:	Gutes und die Barmherzigkeit	5	1:20
	Corno I+II, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
BWV 113 Herr Jesu Christ, du höchstes Gut				26:11
No. 1	Coro:	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut	6	3:40
	Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (Choral, A):	Erbarm dich mein in solcher Last	7	5:36
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Aria (B):	Fürwahr, wenn mir das kömmt ein	8	3:35
	Oboe d'amore I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	Jedoch dein heilsam Wort, das macht	9	2:27
	Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo			
No. 5	Aria (T):	Jesus nimmt die Sünder an	10	4:52
	Flauto, Fagotto, Cembalo			
No. 6	Recitativo (T):	Der Heiland nimmt die Sünder an	11	2:32
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Aria (Duetto S, A):	Ach Herr, mein Gott, vergib mirs doch	12	2:22
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 8	Choral:	Stärk mich mit deinem Freudengeist	13	1:07
	Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 114 Ach, lieben Christen, seid getrost				26:47
No. 1	Coro:	Ach lieben Christen, seid getrost	14	4:38
	<i>Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Aria (T):	Wo wird in diesem Jammertale	15	9:31
	<i>Flauto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Recitativo (B):	O Sünder, trage mit Geduld	16	1:56
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Choral (S):	Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt	17	2:33
	<i>Violoncello, Organo</i>			
No. 5	Aria (A):	Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange	18	5:43
	<i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 6	Recitativo (T):	Indes bedenke deine Seele	19	1:09
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 7	Choral:	Wir wachen oder schlafen ein	20	1:17
	<i>Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

Total Time BWV 112-114	65:50
------------------------	-------

1. Coro

Der Herr ist mein getreuer Hirt,
Hält mich in seiner Hute,
Darin mir gar nichts mangeln wird
Irgend an einem Gute,
Er weidet mich ohn Unterlaß,
Darauf wächst das wohlschmeckend Gras
Seines heilsamen Wortes.

2. Aria

Zum reinen Wasser er mich weist,
Das mich erquickten tue.
Das ist sein fronheiliger Geist,
Der macht mich wohlgemute.
Er führet mich auf rechter Straß
Seiner Geboten ohn Ablaß
Von wegen seines Namens willen.

3. Arioso e Recitativo

Und ob ich wandert im finstern Tal,
Fürcht ich kein Ungelücke
In Verfolgung, Leiden, Trübsal
Und dieser Welte Tücke;
Denn du bist bei mir stetiglich,
Dein Stab und Stecken trösten mich,
Auf dein Wort ich mich lasse.

4. Duetto

Du bereitest für mir einen Tisch
Vor mein' Feinden allenthalben,
Machst mein Herze unverzagt und frisch,

1. Chorus

The Lord is now my shepherd true,
He holds me in his shelter.
Wherein for nothing shall I want,
Possessing any value;
He gives me pasture endlessly,
Whereon grows the sweet-tasting grass
Of his word's healing Gospel.

2. Aria

To water pure he leadeth me,
Which me refreshment bringeth.
It is his sacred Holy Ghost,
Which makes me strong in courage.
He guides me on the proper road
Of his commandments evermore
For sake of his own name and honor.

3. Recitative

And though I wander in darkness' vale,
I'll fear no evil fortune,
Persecution, suff'ring, sadness,
Nor this world's callous whimsy;
For thou art with me constantly,
Thy staff and rod, they comfort me,
To thy word I commend me.

4. Aria

Thou preparest a table for me
Midst the foes which stand about me,
Dost my heart make unafraid and fresh,

1

1. Chœur

Le Seigneur est mon fidèle berger,
Il me tient sous sa garde,
Afin que je ne me manque de rien,
D'aucun bien,
Il me fait paître sans relâche
C'est là que pousse l'herbe savoureuse
De sa parole salutaire.

2

2. Aria

À la fontaine d'eau pure, il me mène
Qui me désaltère.
C'est son esprit saint de dévotion
Qui réjouit mon âme.
Il me conduit sur le bon chemin
De ses commandements sans me lâcher
Pour l'amour de son nom.

3

3. Arioso e recitativo

Bien que j'erre dans la vallée des ténèbres,
Je ne crains aucun malheur,
Dans la persécution, la souffrance, l'affliction
Et les perfidies de ce monde;
Car tu es constamment à mes côtés,
Ta houlette et ton bâton m'apportent le réconfort,
Je peux me remettre à ta parole.

4

4. Duo

Tu apprêtes une table devant moi,
Face à mes ennemis en tous lieux,
Tu me donnes fraîcheur et courage,

1. Coro

Mi Señor es mi buen pastor,
Me mantiene en su cabaña
Dande no me falta
Ningún bien,
Me constantemente me apacenta
Con lo que la buena hierba medra,
Su salvifica Palabra.

2. Aria

Al agua pura me lleva
Que me alivia.
Esto es Su Santo Espíritu
Que me anima.
El me conduce por el camino recto,
Sin dejar Sus mandamientos
Por Su propio nombre.

3. Arioso e recitativo

Por más que camine por el oscuro valle
Ningún mal temo,
La persecución, los sufrimientos y la aflicción
O de la malicia de este mundo
Pues siempre Tú junto a mí estás,
Tu cayado y báculo me consuelan,
En Tú palabra confío.

4. Duetto

Para mí preparas Tú una mesa
Ante mis enemigos por doquier,
Firme haces mi corazón y lo animas

Mein Haupt tust du mir salben
Mit deinem Geist, der Freuden Öl,
Und schenkest voll ein meiner Seel
Deiner geistlichen Freuden.

5. Choral

Gutes und die Barmherzigkeit
Folgen mir nach im Leben,
Und ich werd bleiben allezeit
Im Hause des Herren eben,
Auf Erd in christlicher Gemein
Und nach dem Tod da werd ich sein
Bei Christo, meinem Herren.

BWV 113

1. Coro

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut,
Du Brunnquell aller Gnaden,
Sieh doch wie ich in meinem Mut
Mit Schmerzen bin beladen
Und in mir hab der Pfeile viel,
Die im Gewissen ohne Ziel
Mich armen Sünder drücken.

2. Choral

Erbarm dich mein in solcher Last,
Nimm sie aus meinem Herzen,
Dieweil du sie gebüßet hast
Am Holz mit Todesschmerzen,
Auf daß ich nicht für großem Weh
In meinen Sünden untergeh,
Noch ewiglich verzage.

My head hast thou anointed
With thine own Spirit's joyful oil,
And thou dost pour full this my soul
With thy spiritual galdness.

5. Chorale

His goodness and his mercy shall
Attend me through my lifetime,
And I will evermore abide
Within the Lord's own dwelling,
On earth in Christian company,
And after death there will I be
With Christ, my Lord and Master.

1. Chorus (Chorale)

Lord Jesus Christ, thou highest good,
Thou wellspring of all mercy,
O see how I within my heart
With sorrows am sore laden
And bear the pangs of many darts,
Which in my conscience endlessly
Oppress this wretched sinner.

2. Chorale

Have mercy on me in such grief,
This weight lift from my bosom,
Since thou for it hast paid in full
Upon death's tree of sorrow,
That I may not with grievous woe
Amidst my sins to ruin go,
Nor evermore lose courage.

5

Tu oins ma tête
De ton esprit, de l'huile de la joie,
Et tu remplis mon âme
Des joies spirituelles.

5. Choral

Le bien et la miséricorde
M'accompagnent tout au long de ma vie,
Et je demeurerai à jamais
Dans la maison du Seigneur,
Sur la terre dans la communauté des chrétiens
Et après la mort, je serai
Après de Jésus-Christ, mon Seigneur.

6

1. Chœur (choral)

Seigneur Jésus-Christ, bien suprême,
Source de toutes grâces,
Vois donc de combien de douleurs
Dans mon courage, je suis accablé
Et combien j'ai en moi de flèches
Qui m'oppriment, moi, pauvre pécheur,
Dans ma conscience, sans but.

7

2. Choral

Aie pitié de moi sur qui pèse un tel fardeau,
Enlève-le de mon cœur
Puisque tu l'as expié
Sur la croix de par ton agonie
Afin que je ne périsse pas dans de grandes douleurs
Dans mes péchés
Et que je ne me décourage plus éternellement.

Y mi cabeza unges
Con Tu Espíritu, el aceite de la alegría,
Y a mi alma concedes
Tus espirituales gozos.

5. Coral

El bien y la misericordia
Conmigo en la vida son
Y yo en todo momento permaneceré
En la casa del Señor,
En la comunidad cristiana en esta vida
Y tras la muerte me encontrará
Con Cristo, mi Señor.

1. Coro (coral)

Señor Jesucristo, supremo bien
Tú, manadero de todas las gracias,
Mira cómo en mi ánimo
De dolores cargado voy
Y cómo en mí muchas saetas llevo
Que en la conciencia sin destino
A mí, mísero pecador, me laceran.

2. Coral

Ten piedad de mí por tal carga,
Quítala de mi corazón,
Pues que Tú por ella penado has
En la cruz con dolores de muerte;
Que el gran dolor no sea
Que por mis pecados no perezca
Ni por siempre abatido quede.

3. Aria

Fürwahr, wenn mir das kömmet ein,
 Daß ich nicht recht vor Gott gewandelt
 Und täglich wider ihn mißhandelt,
 So quält mich Zittern, Furcht und Pein.
 Ich weiß, daß mir das Herz zerbräche,
 Wenn mir dein Wort nicht Trost verspräche.

4. Recitativo e Choral

**Jedoch dein heilsam Wort, das macht
 Mit seinem süßen Singen,**
 Daß meine Brust,
 Der vormals lauter Angst bewußt,
 Sich wieder kräftig kann erquicken.
 Das jammervolle Herz
 Empfindet nun nach tränenreichem Schmerz
 Den hellen Schein von Jesu Gnadenblicken;
 Sein Wort hat mir so vielen Trost gebracht,
**Daß mir das Herze wieder lacht,
 Als wenns beginnt zu springen.**
 Wie wohl ist meiner Seelen!
 Das nagende Gewissen kann mich nicht länger quälen,
Dieweil Gott alle Gnad verheißt,
 Hiernächst die Gläubigen und Frommen
 Mit Himmelsmanna speist,
**Wenn wir nur mit zerknirschem Geist
 Zu unserm Jesu kommen.**

5. Aria

Jesus nimmt die Sünder an:
 Süßes Wort voll Trost und Leben!
 Er schenkt die wahre Seelenruh
 Und ruft jedem tröstlich zu:
 Dein Sünd ist dir vergeben!

3. Aria

In truth, when I before me see
 The wrongs I unto God committed,
 How daily I've him sore offended,
 I'm vexed by trembling, fear and pain.
 I know my heart would now be broken,
 If me thy word no hope did promise.

4. Recitative and Choral

**But now thy healing word assures,
 Within me sweetly singing,**
 That this my breast,
 Which once did nought but anguish know,
 Shall find again new strength and courage.
 My sorrow-laden heart
 Perceiveth now, the many tears of pain now past,
 The radiant beams of Jesus' eyes of mercy;
 His word to me hath so much comfort brought,
**That once again my heart doth laugh
 As though it would be dancing.**
 How blest is now my spirit!
 My conscience, faint and fearful, can me no longer torture,
Since now God all his grace hath pledged,
 Who soon the faithful and the righteous
 Shall heaven's manna feed,
**If we but with remorseful souls
 Draw nigh to Jesus' presence.**

5. Aria

Jesus sinners doth accept:
 Soothing word of life and comfort!
 He gives to all their soul's true peace
 And calls with comfort to each one:
 Thy sin is thee forgiven.

8

3. Air

En vérité, quand je m'aperçois,
 Que je ne me comporte pas comme il se doit devant Dieu
 Et que j'agis chaque jour contre sa volonté,
 Angoisse, crainte et tourment me torturent alors.
 Je sais que mon cœur se briserait
 Si ta Parole ne m'apportait pas le réconfort.

9

4. Récitatif et choral

**Cependant ta parole salutaire
 Fait par ses doux accents**
 Que mon âme
 Qui était auparavant consciente par pure crainte,
 Puisse se réconforter vigoureusement.
 Le cœur rempli d'affliction
 Ressent maintenant après les douleurs et les larmes
 La clarté lumineuse du regard miséricordieux de Jésus;
 Sa parole m'a apporté tant de réconfort
**Que mon cœur a retrouvé le sourire
 Comme s'il se remettait à battre.**
 Quelle bonheur est dans mon âme!
 La conscience qui me rongait, ne me tourmente plus
Puisque Dieu promet toutes les grâces,
 Et bientôt apportera la manne céleste
 Aux croyants et aux fidèles,
**Si nous venons à Jésus
 Dans un esprit contrit.**

10

5. Air

Jésus accepte les pécheurs:
 Quelle douce parole remplie de consolation et de vie!
 Il dispense la vraie paix de l'âme
 Et réconforte chacun en lui rappelant:
 Ton péché t'a été pardonné.

3. Aria

Ciertamente, si eso me sucediera
 Que ante Dios rectamente no anduviera
 Y diariamente lo vuelva a ofender,
 El temblor, el miedo y las ansias me torturen.
 Lo sé, que el corazón se me partiría
 Si Tu Palabra consuelo no me prometiera.

4. Recitativo y coral

**No obstante Tu salvifica Palabra
 Con su dulce cantar haga**
 Que mi pecho
 Del crudo temor consciente
 De nuevo fuerte alivio sienta.
 El afligido corazón
 Siente ahora, tras el lacrimoso dolor
 El resplandor de la mirada de Gracia de Jesús;
 Su Palabra tanto consuelo me ha traído
**Que mi corazón nuevamente ríe
 Como si se pusiera a saltar.**
 ¡Cuán bien mi alma siente!
 El roer de la conciencia no me aflige ya,
Pues que Dios toda Gracia promete,
 Aquí a los creyentes y piadosos
 Con celestial maná alimenta
**Cuando con compungido espíritu
 A nuestro Jesús vamos.**

5. Aria

Jesús a los pecadores acepta:
 ¡Cuán dulce Palabra plena de consuelo y vida!
 El la verdadera paz del alma concede
 Y a cada uno consolando dice:
 Tu pecado te es perdonado.

6. Recitativo

Der Heiland nimmt die Sünder an:
Wie lieblich klingt das Wort in meinen Ohren!
Er ruft: Kommt her zu mir,
Die ihr mühselig und beladen,
Kommt her zum Brunnquell aller Gnaden,
Ich hab euch mir zu Freunden auserkoren!
Auf dieses Wort will ich zu dir
Wie der bußfertige Zöllner treten
Und mit demüthgem Geist: Gott, sei mir gnädig!
beten.
Ach, tröste meinen blöden Mut
Und mache mich durch dein vergoßnes Blut
Von allen Sünden rein,
So werd ich auch wie David und Manasse,
Wenn ich dabei
Dich stets in Lieb und Treu
Mit meinem Glaubensarm umfasse,
Hinfort ein Kind des Himmels sein.

7. Aria (Duetto)

Ach Herr, mein Gott, vergib mirs doch
Wormit ich deinen Zorn erregt,
Zerbrich das schwere Sündenjoch,
Das mir der Satan auferleget,
Daß sich mein Herz zufriedengebe
Und dir zum Preis und Ruhm hinfort
Nach deinem Wort
In kindlichem Gehorsam lebe.

8. Choral

Stärk mich mit deinem Freudengeist,
Heil mich mit deinen Wunden,
Wasch mich mit deinem Todesschweiß

6. Recitative

The Savior sinners doth accept:
How lovely to mine ears this sentence ringeth!
He calls: Come unto me,
All ye who labor and are burdened,
Come to the wellspring of all mercy,
For I have chosen you as my companions!
Upon this word I would to thee
Come forth just like the contrite taxman
And with a humble heart "God grant me mercy!"
beg thee.
Ah, comfort this my foolish mind
And make me through the blood which thou hast poured
From all my sins now clean,
And I will follow David and Manasseh,
When I like them
Have e'er in love and trust
Within mine arms of faith embraced thee
And shall a child of heaven be.

7. Aria (Duet)

Ah Lord, my God, forgive me still,
For all I've done to stir thine anger,
And break the heavy yoke of sin
Which Satan now hath laid upon me,
So that my heart may rest contented
And to thy praise and fame henceforth
Be to thy word
With childlike faith and trust obedient.

8. Choral

Firm me with thine own Spirit's joy,
Heal me with thine own wounding,
Wash me with thine own sweat of death

11

6. Récitatif

Le Sauveur accepte les pécheurs:
Quel délice d'entendre ses paroles!
Il appelle: Venez à moi
Vous qui êtes accablés et ployés sous le fardeau,
Venez à la source de toutes grâces,
Je vous ai élus comme amis!
À ces paroles, je veux m'avancer vers toi
Comme le publicain repentant
Et prier en toute humilité «Dieu, aie pitié de moi!»
Ah! réconforte mon courage stupide
Et purifie-moi de tous mes péchés
Par ton sang versé,
Je serai ainsi comme David et Manassé
Si je t'étreins constamment
Avec amour et fidélité
Dans mes bras de croyant,
Devenant ainsi un enfant du ciel.

12

7. Air (duo)

Ah! Seigneur Dieu, pardonne-moi
Pour ce qui suscite ton courroux,
Brise le joug pesant du péché
Que Satan m'impose,
Que mon cœur se contente de ce qui est
Et que je vive désormais selon ta Parole
Pour ta louange et ta gloire
Dans une obéissance d'enfant.

16

8. Choral

Que ton esprit de joie me fortifie,
Guéris-moi par tes blessures,
Lave-moi avec la sueur de ton agonie

6. Recitativo

El Salvador toma los pecados:
¡Cuán amorosa suena la palabra a mis oídos!
El dice: ¡venid aquí a mí,
Quienes estéis cansados y cargados,
Venid al manadero de todas las gracias,
Como amigos os he elegido!
Al oír esta palabra a Ti quiero ir
Cual el publicano arrepentido llegaré
Y con espíritu de humildad rezar: „Dios me sea
clemente“.
Ay, consuela mi necio ánimo
Y purifícame por Tu sangre derramada
De todos los pecados,
Así con David y Manasé
Cuando allí
A Ti por siempre en amor y fidelidad
Con los brazos de mi fe Te abrace
En adelante un hijo del Cielo sea.

7. Aria (dueto)

¡Ay Señor, mi Dios, perdóname!
Por haber despertado Tu cólera,
Quiebra el pesado yugo del pecado
Que Satán me ha colocado
Para que mi corazón se contente
Y por Tu honor y galardón en adelante
Según Tu Palabra
En infantil obediencia viva.

8. Coral

Fortaléceme con Tu Espíritu de alegría,
Sáname con tus heridas,
Lávame con el sudor de Tu agonía,

In meiner letzten Stunden;
Und nimm mich einst, wenn dirs gefällt,
In wahren Glauben von der Welt
Zu deinen Auserwählten!

BWV 114

1. Coro

Ach, lieben Christen, seid getrost,
Wie tut ihr so verzagen!
Weil uns der Herr heimsuchen tut,
Laßt uns von Herzen sagen:
Die Straf wir wohl verdient han,
Solchs muß bekennen jedermann,
Niemand darf sich ausschließen.

2. Aria

Wo wird in diesem Jammertale
Vor meinen Geist die Zuflucht sein?
Allein zu Jesu Vaterhänden
Will ich mich in der Schwachheit wenden;
Sonst weiß ich weder aus noch ein.

3. Recitativo

O Sünder, trage mit Geduld,
Was du durch deine Schuld
Dir selber zugezogen!
Das Unrecht säufst du ja
Wie Wasser in dich ein,
Und diese Sünden-Wassersucht
Ist zum Verderben da

At my last hour's coming;
And take me then, when thou dost please,
Sincere in faith hence from the world
Unto thy chosen people!

1. Chorus

Ah, fellow Christians, be consoled,
Why are ye so despondent!
Since now the Lord doth punish us,
Let us sincerely say it:
Chastisement have we well deserved,
This must we one and all confess,
Let no one be expected.

2. Aria

Where will within this vale of sorrow
My spirit find its refuge now?
Alone in Jesus' hands paternal
Will I in weakness seek refuge;
I know no other place to go.

3. Recitativo

O sinner, hear with patient heart
What thou through thine own fault
Upon thyself hast summoned!
Injustice dost thou drink
Like water to thyself,
And this, thy thirsting after sin,
Is for corruption made

Lorsque sera venue ma dernière heure;
Et un jour, animé d'une foi véritable, arrache-moi de
ce monde,
Quand il te plaira,
Et laisse-moi rejoindre tes élus.

1. Chœur

Ah, chers chrétiens, soyez sans crainte,
Pourquoi vous découragez-vous ainsi!
Puisque le Seigneur nous met à l'épreuve,
Disons du fond du cœur:
Nous avons bien mérité la punition
Voilà ce que chacun doit reconnaître,
Personne n'a le droit de s'exclure.

2. Air

Où se trouve dans cette vallée des larmes,
Le refuge pour mon âme?
C'est vers Jésus que je veux me tourner
Dans ma faiblesse;
Sinon je ne sais que faire.

3. Récitatif

Ô pécheur, endure avec patience
Ce que tu t'es attiré
De ta propre faute!
Tu t'abreuves d'injustice
Comme si tu buvais de l'eau,
Et cette hydropisie du péché
Sera ta perte

En mi hora postrera.
Y tómame entonces, si te place,
Del mundo, en verdadera fe
Entre Tus elegidos.

1. Coro

¡Ay, amados cristianos, sentid consuelo,
Cómo podéis así apocaros!
Si el Señor nos plaga
Exclamemos de corazón:
El castigo bien merecido hemos,
Eso ha de reconocer cualquiera,
Nadie debe excluirse.

2. Aria

¿Dónde en este valle de lágrimas
De mi espíritu el refugio está?
Sólo a las paternales manos de Jesús
Volverme quiero en la debilidad;
De lo contrario perdido estoy.

3. Recitativo

¡Oh pecador, soporta con paciencia
Lo que por tu culpa
Te has merecido!
La injusticia tú mismo tragas
Como si fuese agua
Y esta morbosa sed
Para perdición es,

Und wird dir tödlich sein.
 Der Hochmut aß vordem von der verbotnen Frucht,
 Gott gleich zu werden;
 Wie oft erhebst du dich mit schwülstigen
 Gebärden,
 Daß du erniedrigt werden muß.
 Wohlan, bereite deine Brust,
 Daß sie den Tod und Grab nicht scheut,
 So kömmt du durch ein selig Sterben
 Aus diesem sündlichen Verderben
 Zur Unschuld und zur Herrlichkeit.

4. Choral

Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt,
 Es fall denn in die Erden;
 So muß auch unser irdscher Leib
 Zu Staub und Aschen werden,
 Eh er kömmt zu der Herrlichkeit,
 Die du, Herr Christ, uns hat bereit'
 Durch deinen Gang zum Vater.

5. Aria

Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange,
 Wenn ich durch dich die Freiheit nur erlange,
 Es muß ja so einmal gestorben sein.
 Mit Simeon will ich in Friede fahren,
 Mein Heiland will ich mich in der Gruft bewahren
 Und ruft mich einst zu sich verklärt und rein.

6. Recitativo

Indes bedenke deine Seele
 Und stelle sie dem Heiland dar;
 Gib deinen Leib und deine Glieder
 Gott, der sie dir gegeben, wieder.

And will lead thee to death.
 For pride did long ago eat of forbidden fruit,
 To be God's equal;
 How oft thou risest up with proud and pompous
 bearing,
 And must be humbled in thy turn!
 Go forth, make ready now thy heart
 That it may death and grave not fear,
 Then shalt thou come through death most blessed
 Forth from thy sin's corrupt codition
 To innocence and majesty.

4. Chorale

No fruit the grain of wheat will bear
 Unless to earth it falleth;
 So must as well our earthly flesh
 Be changed to dust and ashes,
 Before it gain that majesty
 Which thou, Lord Christ, for us hast made
 Through thy path to the Father.

5. Aria

Thou shalt, O death, make me no longer anxious.
 If I through thee my freedom would accomplish,
 Then I, indeed, one day must death endure.
 With Simeon will I in peace then journey,
 My Savior shall within the grave protect me
 And summon me at last transformed and pure.

6. Recitativo

Till then be mindful of thy spirit
 And give it to thy Savior's care;
 Return thy body and thy limbs to
 God, who himself did give them to thee.

17

Et te sera mortelle.
 L'orgueil goûta jadis du fruit défendu
 Pour devenir semblable à Dieu;
 Combien de fois ne t'élèves-tu pas en grande
 pompe
 Pour être alors abaissé.
 Allons, prépare ton cœur
 Pour qu'il ne craigne pas la mort ni la tombe,
 Tu sortiras ainsi par cette mort sainte
 De cette perdition pécheresse
 Pour accéder à l'innocence et à la gloire.

4. Choral

Le grain de blé ne porte aucun fruit
 S'il n'est pas mis en terre;
 Note enveloppe mortelle doit aussi
 Devenir cendre et poussière
 Avant de parvenir à la gloire
 Que tu nous as préparée, Seigneur Jésus-Christ,
 Par ta montée au Père.

5. Air

Ô mort, tu ne me fais plus peur,
 Si j'atteins la liberté par toi,
 Il faut bien en passer par la mort.
 Avec Siméon, je veux aller en paix,
 Mon Sauveur veillera sur moi dans la tombe
 Et m'appellera un jour à lui, transfiguré et pur.

6. Récitatif

Songe jusque-là à ton âme
 Et présente-la à ton Sauveur;
 Rends ton corps et tes membres
 À Dieu qui te les avait donnés.

Pues mortal es para ti.
 El orgullo de la prohibida fruta come
 Para a Dios igualar;
 Cuán frecuentemente te alzas con arrogante
 gesto
 Sino para llegar a ser humillado.
 Pues bien, ensancha tu pecho,
 Que no tema muerte ni sepultura
 Así, gracias a una buena muerte
 De tu pecadora perdición
 A la inocencia y la gloria accederás.

4. Coral

Ningún fruto el grano de trigo dará
 A no ser que en la tierra caiga;
 Así también nuestro terrenal cuerpo
 En polvo y ceniza ha de convertirse
 Antes de llegar a la gloria
 Que Tú, Señor Cristo, nos has preparado
 Yendo Tú mismo al Padre.

5. Aria

Oh muerte, no me inspiras temor,
 Si a través de ti la libertad adquiero,
 Necesariamente hemos de morir.
 Con Simón en paz quiero ir,
 Mi salvador en la sepultura me protegerá
 Y a Sí me llamará iluminado y puro.

6. Recitativo

Empero considera tu alma
 Y preséntala al Salvador,
 Devuelve tu cuerpo y tus miembros
 A dios, quien te los dio.

Er sorgt und wacht,
Und so wird seiner Liebe Macht
Im Tod und Leben offenbar.

7. Choral

Wir wachen oder schlafen ein,
So sind wir doch des Herren;
Auf Christum wir getauft sein,
Der kann dem Satan wehren.
Durch Adam auf uns kömmt der Tod,
Christus hilft uns aus aller Not.
Drum loben wir den Herren.

He cares and tends.
And thus will his own love's great might
In death and life be manifest.

7. Choral

In waking or in slumbering
We are, indeed, God's children;
In Christ baptism we receive,
And he can ward off Satan.
Through Adam to us cometh death,
But Christ frees us from all our need.
For this we praise the Master.

20

Il prend soin et veille
Et ainsi la puissance de son amour
Se manifeste dans la mort et la vie.

7. Choral

Que nous soyons éveillés ou endormis,
Nous appartenons au Seigneur;
Nous avons été baptisés sur le Christ
Qui peut résister à Satan.
La mort est venue sur nous à cause d'Adam,
Mais le Christ nous sort de toute la détresse.
Louons ainsi le Seigneur.

El cuida y vela
Y así el poder de su amor
En la muerte y en la vida se revela.

7. Coral

Nosotros velando o durmiendo
Del Señor somos;
Puesto que en Cristo bautizados estamos
Atacar puede Satán.
Por Adán nos vino la muerte.
Cristo en toda necesidad nos ayuda,
Por eso al Señor alabamos.

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.

Der Herr ist mein getreuer Hirt BWV 112

Entstehung: zum 8. April 1731

Bestimmung: Sonntag Misericordias Domini

Text: Wolfgang Meuslin (? - 1531), nach Psalm 23

Gesamtausgaben: BG 24: 31 – NBA I/11.1: 181

Am Sonntag „Misericordias Domini“ (s. die Einführung zu Kantate BWV 85, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 27) wurde in Leipzig das Evangelium vom guten Hirten gelesen (Joh. 10, 12-16). Im Vorfeld der mit den Worten „Ich bin der gute Hirt“ beginnenden Rede hat Jesus einem Blindgeborenen das Augenlicht geschenkt. Weil dies auch noch am Sabbat geschah, entspannt sich ein heftiger Disput mit den Pharisäern, an dessen Ende Jesus zu verschiedenen Vergleichen seiner Person und Aufgabe in der Welt greift. Dabei benutzt er das in Israel, aber auch noch in den Stadtgesellschaften des 18. Jahrhunderts durchaus geläufige Bild von Hirten und Schafen und bezieht es auf ein Fürsorge- und Vertrauensverhältnis des Untergebenen gegenüber dem Herrn. Sicher hat der Evangelist auch den Psalm (Nr. 23) gekannt, wo dieser Vergleich bereits vorkommt.

Alle drei Kantaten, die Bach für diesen Sonntag zur musikalischen Unterstützung des Evangeliums schrieb, benutzen dieses Bild. Ja, es drängte sich geradezu auf, weil in der barocken Kunst der Topos der idyllischen Landschaft, in die auch Herden und Hirten gehörten, als Allegorie idealen, sorgenfreien und geläuterten Lebens geläufig war.

Im Gegensatz zu den Kantaten der Vorjahre (BWV 104: 1724, 85: 1725) griff Bach diesmal zu einem Choral, der sich wiederum an den Text des Psalms anlehnt. Bach vertonte alle fünf Strophen im Wortlaut, ohne Zufügungen, Umdichtungen und Paraphrasen, wie insgesamt nur zehnmal in seinem Kantatenwerk. Die Kantate gehört denn auch zu jenen

Stücken, mit denen Bach seinen Ostern 1725 abgebrochenen Choralkantaten-Jahrgang ergänzte. Gesungen wurde der Choraltext auf die Weise des Liedes „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, des „Gloria deutsch“ also, dessen Melodie seit 1539 bekannt und geläufig war.

Den Eingangsschor umgibt ein konzertantes Stück für Hörner, Oboi d'amore und Streicher; Anklänge an den Choral hört man im Instrumentalsatz lediglich zum Auftakt der Horn- und der Continuo-Partie. Der Cantus firmus wird zeilenweise vom Sopran vorgetragen und von den anderen Stimmen freithematisch unterlegt. Die folgende Arie (Nr. 2) ruft das Bild des schmalmeinen (Oboe d'amore-) blasenden Hirten hervor, der die Seele (Altstimme) liebevoll zum reinen Wasser weist. Der dritte Satz ist zweigeteilt. Zunächst befindet man sich mit Baß und Continuo bildlich auf der Wanderung durchs finstere Tal. Danach fährt Bach in rezitativischer Form fort; Streicherbegleitung umglatzt die Gewißheit des Verfolgten und weist zugleich hin auf den, der die Rettung bringen wird. Ein tänzerisches Duett („unverzagt und frisch“) mit insistierender Motivik und freudvollen Koloraturen ist die Folge (Nr. 4), wobei sich hinter der Thematik der Singstimmen, zieht man einige Füll- und Verbindungstöne ab, die Choralmelodie verbirgt. Im Abschlussschoral erhält das zweite Horn eine eigene Stimme und betont damit den festlichen Charakter der Kantate.

*

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut BWV 113

Entstehung: zum 20. August 1724

Bestimmung: 11. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Bartholomäus Ringwaldt (1588). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 2 und 8 (Sätze 1, 2 und 8) und 4 (innerhalb des Satzes 4); umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 3 bis 7.

Gesamtausgaben: BG 24: 51 – NBA I/20: 81

Im Einführungstext zur Kantate BWV 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 32) haben wir auf die herausragende Rolle des Chorals in Bachs geistlichen Kantaten hingewiesen. Der Choral stellt eine Art Verbindung her von der Musik der Gemeinde zur figuralen Kunstmusik und hatte, wie Martin Petzoldt es ausdrückt, „katechetische Funktion“: „die Hörer werden durch die geschickte Auswahl einer Strophe, die sie kennen, zum Wiedererkennen des theologisch weniger bekannten Materials des gesamten Kantatentextes gelockt und verleitet“ (Die Welt der Bach-Kantaten, Bd. 3, Stuttgart 1999, S. 138 f.). Bach legte, wie Petzoldt an gleicher Stelle betont, bei der Auswahl der Texte großen Wert auf ihre Nähe zur Luther-Bibel und deren Auslegung, wie sie im fünfbandigen Kompendium „Bibel-Erklärung“ des fürstlich-sächsischen Oberhofpredigers Johannes Olearius weit verbreitet war und sich auch in Bachs Bibliothek befand.

Im Fall der vorliegenden Choralkantate ergibt sich eine besondere und dadurch exemplarisch enge Beziehung zwischen dem Evangelium, dem Choral und dem Kantatentext. Gelesen wurde am 11. Sonntag nach Trinitatis das bekannte Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner (Luk. 18, 9-14) im Tempel, in dem der eine sein Gebet als Rechtfertigung seiner selbst, der andere als schlechte Bitte um Gnade verfaßt. Jesus fragt, welcher von beiden wohl gerechter gehandelt habe. Der Choral, ein Bußlied aus dem späten

16. Jahrhundert, ist so gewählt, daß sein Text, natürlich, Partei für den Demütigten ergreift – den, der sich selbst erniedrigt. Zugleich bittet damit die Gemeinde der Hörenden um Gnade und, in einer sogleich angeschlossenen zweiten Choralstrophe, um Erbarmen. Bach weist hier den Vortrag des Chorals der Alt-Stimme zu und ergänzt den Trio-Satz, den man sich auch als Orgelchoral vorstellen könnte, mit stets abwärts („In meinen Sünden untergeh“) weisender Motivik in den unisono geführten Violinen.

Vielleicht, weil das Gebet des Zöllners fünf Worte („Gott, sei mir Sünder gnädig“) umfaßt, folgen dann fünf Sätze mit madrigalischem Text. Ausführlich wird das Verhältnis von Sünde und Gnade behandelt. Dennoch bleibt die Bindung an den Choral bestehen. So beginnt der Text der Sätze 3 und 4 erneut mit einer Choralzeile; in Nr. 4 hat der Baß-Solist sogar die Choralmelodie zu singen, bevor er, nun in rezitativischer Form, über Angst und Trost nachdenkt. Im fünften Satz, einer freudig bewegten, geradezu erleichterten Arie mit virtuoser Solo-Flöte, singt der Tenor – nachdem er der „Seelenruh“ mit einem langgehaltenen Ton Ausdruck verliehen hat – ebenfalls eine Zeile der Choralmelodie, jedoch auf einen in diesem Choral nicht vorkommenden Text: „Dein Sünd ist dir vergeben“ – die ebenfalls aus fünf Worten bestehende Antwort auf die Bitte des Zöllners?

Schließlich enthält auch die Arie Nr. 7 Choralzitate: zunächst Text und (ausgezierte) Melodie der ersten Zeile, später nur die Melodie, jedoch wieder auf freie Texte. Im Stil eines *Kleinen Geistlichen Konzerts* unterstützt die Sopranstimme den Alt in heftiger Bewegung beim Eingeständnis, Gottes Zorn erregt zu haben. Damit aber nicht genug: Zuvor, im Rezitativ Nr. 6, hatte der Kantatentext die Bitte des Zöllners aus dem Evangelium sogar wörtlich zitiert. Diesen Satz umgab Bach mit einem feierlichen Streicherchor, der einsetzt, sobald der Tenor die Annahme der Sünder durch den Heiland verkündet hat.

Solchermaßen bestärkt, darf Bach das Stück gleichsam in eine andere Sphäre heben. Und er gewinnt zusätzliche Mittel, um mit Hilfe von Harmonisierung und Stimmführung besonders wichtige Passagen des Textes auszudeuten: chromatische Eintrübung für „Mühselig und beladen“, Aufwärtsführung der Stimme für „will ich zu dir treten“, pochende Tonrepetitionen für das Bekenntnis der Bußfertigkeit.

Ähnliche gestische Momente hatte es schon im Eingangschor gegeben, weniger in der auffallend homophon gehaltenen vokalen Partie, die den Choral zeilenweise vorträgt, sondern im instrumental Satz. Gewiß ist das Motiv der Oboen d'amore der ersten Choralzeile nachgebildet – sollte man aber in den stetig nach unten sich bückenden Seufzermotiven und in dem rastlosen Eilen der Violinen nicht die Lebenshaltung des Sünders erkennen, der Gott um Gnade bittet?

*

Ach, lieben Christen, seid getrost BWV 114

Entstehung: zum 1. Oktober 1724

Bestimmung: 17. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Johann Gigas (1651; Strophe 1 bereits bei David Spaier, 1621). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 3 und 6 (Sätze 1, 4 und 7); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2, 4 und 5 (Sätze 2, 3, 5 und 6).

Gesamtausgaben: BG 24: 83 – NBA I/23: 289

So dicht und zwingend sich Evangelium, Choral und Text in der zuvor betrachteten Kantate verflochten, um so schwieriger scheint es nun hier, solche Bezüge herzustellen. Die Kantate entstand nur sechs Wochen nach BWV 113, gehört also

ebenfalls dem Choralkantaten-Jahrgang an und verlangt – ein weiteres, wenn auch äußerliches gemeinsames Merkmal – einen versierten Flötisten wie in mehreren in diesen Wochen musizierten Kantaten (s. Einführung zu BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 30). Daß dieser Musiker vermutlich auch die in den Rahmensätzen die Sopranpartie stützende Hornstimme geblasen hat, kann aus der Anweisung „Chorus tacet“ in der erhaltenen Flötenstimme geschlossen werden.

Das Lied von Johann Gigas wurde auf die Melodie „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ gesungen. Die erste Zeile dieses Choral besteht aus einer Reihung von Terz- und, doppelt genommen, Quintintervallen. Aus ihnen entwickelt Bach die Motive für den Baß (mit einem insistierenden Rhythmus aus durchgehenden Sechzehntelnoten) sowie für die 1. Violin-/Oboenstimme. Zu dem sich daraus entwickelnden Instrumentalsatz singt der Chor zeilenweise den Choral; Bach hebt durch unterschiedliche musikalische Behandlung (gehaltene Töne, Bewegung, Wiederholung) die Schwerpunktgriffe einzelner Zeilen hervor: „Getrost“, „Verzagen“, „von Herzen“. Die anschließende Arie wäre auch ohne geistlichen Text ein musikalisches Kleinod – ein Wechsel zwischen höchster Empfindsamkeit, erinnernd an das „Benedictus“ der h-Moll-Messe, und einem virtuoson Konzertsatz. Dieser Kontrast entspricht dem Text: hier das Jammertal, dort die freudig verzückte, freilich im Da Capo wieder schwindende Aussicht auf Jesu Vaterhände. Im folgenden Rezitativ nimmt der Text Bezug auf das Evangelium des Sonntags und spricht die „Sünden-Wassersucht“ an. Im Evangelium (Lk. 14, 1-11) hatte Jesus einen Wassersüchtigen geheilt und zur Bescheidenheit gemahnt – gegenüber „schwülstigen Gebärd“ läßt Bach die Baßstimme, zur Illustration des Wortes „erniedrigt“, tonleiterartig abwärts streben.

Die nun folgende, in continuo gestützte Schlichtheit vorgetragene Choralstrophe markiert, wie so oft in den zentralen

Sätzen von Bachs Kantaten, einen Wendepunkt. Angesprochen wird der Weg, auf dem der Leib aus Staub und Asche zum Vater findet. Daß nun eine Arie im gewißhaft befreiten und im Pochen des Basses gefestigten Ton folgt, ergibt sich daraus fast zwangsläufig. Ein ausdrucksvolles Rezitativ leitet zum Schlußchoral über. Seine ganze satztechnische Kunst bietet Bach auf, um das Wort „Satan“ durch entsprechende Chromatik zu verdüstern und dem Text „Durch Adam auf uns kömmt der Tod“ eine über das immense Intervall einer Undezime (elf Töne!) führende Baßlinie zu unterlegen. Diese Aufwärtsbewegung ist Ziel und Konsequenz, was der Text schon im Zentrum der Kantate ausgesprochen hatte: der Tod ist Übergang aus Staub und Asche hinauf zur Herrlichkeit Gottes.



Helmuth Rilling

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

DEUTSCH

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 integrealem 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 Instrumentalisten. 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.

The Lord is now my shepherd true BWV 112

Composed for: 8 April 1731

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

Text: Wolfgang Meuslin (? - 1531), after Psalm 23

Complete editions: BG 24: 31 – NBA I/11.1: 181

In Leipzig the Gospel reading for the second Sunday after Easter, *Misericordias Domini* (s. introduction to Cantata BWV 85, EDITION BACHAKADEMIE vol. 27), was that of the good shepherd (John 10, 12-16). Before the speech that begins with the words “I am the good shepherd”, Jesus had healed a blind man. Because this happened on the Sabbath of all days, Jesus came in for a fierce dispute with the Pharisees, at the end of which he resorted to various comparisons to explain his role and mission in the world. For this he evoked the image of the shepherd and his flocks, which was quite a common sight in Israel and still familiar to eighteenth-century urban society, and related it to a relationship of trust and care between master and servant. The evangelist must have known Psalm 23, which already features this comparison.

All three cantatas that Bach wrote for this Sunday as musical confirmation of the Gospel, take up this image. Actually there was no getting away from it, because in baroque art the topic of the idyllic landscape which included shepherds and sheep, was an allegory of an ideal, carefree and pure life.

Unlike the cantatas of previous years (BWV 104: 1724, 85: 1725), Bach opted for a chorale that followed the psalm text in this one. Bach used all five verses verbatim, without additions, rewritings and paraphrases, as he only did in ten of his cantatas. And so this cantata was one of the pieces Bach used to complete his chorale cantata cycle abandoned in Easter 1725. The chorale lyrics were set to the tune of *Allein Gott in der Höh*

sei Ehr, the German Gloria, the melody of which had been known and familiar since 1539.

The opening chorus is surrounded by a concertante piece for horns, oboes d’amore and strings; in the instrumental setting the chorale is only alluded to at the beginning of the horn and continuo part. The cantus firmus is performed line by line in the soprano and accompanied by free themes in the other voices. The following aria (no. 2) evokes the image of the shawm (oboe d’amore) playing shepherd, who tenderly guides the soul (alto) to the water pure. The third movement has two parts. First bass and continuo take us through the vale of darkness. Then Bach continues with a recitative, with a string accompaniment sparkling around the pursued singer’s certainty and pointing to the bringer of salvation. This results in a dance-like duet (“unafraid and fresh”) with an insistent motif and merry coloraturas (no. 4), while the themes of the singing voices, if we subtract a few fill-in and linking notes, conceal the chorale melody. In the final chorale the second horn has a voice of its own and uses it to emphasise the festive character of the cantata.

*

Lord Jesus Christ, thou highest good BWV 113

Composed for: 20 August 1724

Performed on: 11th Sunday after Trinity

Text: After the hymn with the same opening line by Bartholomäus Ringwaldt (1588). Identical wording: verses 1, 2 and 8 (movements 1, 2 and 8) and 4 (within movement 4); reworded or extended (unknown author): verses 3 to 7.

Complete editions: BG 24: 51 – NBA I/20: 81

In the introduction text for cantata BWV 100 *What God doth, that is rightly done* (EDITION BACHAKADEMIE vol. 32) we

ENGLISH

already pointed out the outstanding role of the chorale for Bach's sacred cantatas. This chorale bridges the gap between congregational music and figural art music and has, as Martin Petzoldt says, a "catechistic function": "The skilful selection of a verse they know seduces and tempts listeners to recognise theologically lesser known material of the full cantata lyrics" (*Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, Stuttgart 1999, p. 138 f.). In the same book Petzoldt emphasises that, in his selection of texts, Bach attached great importance to their proximity to the Luther Bible and the interpretation of the popular five-volume *Bibel-Erklärung* by royal Saxon court preacher Johannes Olearius, which Bach also had in his library.

In the case of this chorale cantata we find a special and hence exemplary relationship between the Gospel, the chorale and the cantata lyrics. The Gospel reading on this 11th Sunday after Trinity was the well-known parable of the Pharisee and the Publican (Luke 18, 9-14) in the temple, where the one prays to justify himself, the other to ask for mercy. Jesus asks which of the two is more justified. The chorale, a penitential hymn from the late 16th century, naturally has a text that takes the side of the self-effacing humble man. Simultaneously, the congregation asks the listener for mercy in this chorale, and in an extra second chorale verse, for compassion. Bach allocates the chorale to the alto voice and adds ever-descending motifs in the unison violins to the trio setting, which would also make a good organ chorale ("Amidst my sins to ruin go").

Perhaps because the publican's prayer has five words in German ("Gott, sei mir Sünder gnädig" – God be merciful to me a sinner), the chorale is followed by five movements with madrigal lyrics. The relationship between sin and mercy is discussed at length. Still, the link with the chorale remains. The lyrics of movements 3 and 4 begin with a new line of the chorale; in no. 4 the bass soloist even sings the chorale tune before contemplating on anguish and comfort in a recitative. In movement 5 – a merry, almost light-hearted, aria with a

virtuoso solo flute – the tenor also sings a line of the chorale tune – after expressing his "soul's true peace" with a long note – albeit with lyrics that do not appear in this chorale: "Thy sin is thee forgiven" – again five words – the answer to the publican's prayer?

And finally, aria no. 7 quotes from the chorale, as well: first the text and (embellished) melody of the first line, later just the melody, but again with free texts. In the style of a *little sacred concerto* the soprano voice supports the greatly agitated alto in its confession that it has stirred God's anger. But that's not all: In recitative no. 6 the cantata lyrics quote the publican's prayer verbatim from the Gospel. Bach adds a festive string chorus to this movement, which sets in as soon as the tenor announces the Saviour's acceptance of the sinners. With this encouragement Bach lifts the composition more or less into a new sphere. And he gains new means to interpret major passages of the text through harmonisation and voice leading: dark harmonies for "labour and are burdened", rising voices for "I would to thee come forth", pounding tonal repetitions for the admission of penitence.

The opening chorus features similar gestures, albeit not so much in the striking homophonic vocal part that performs the chorale line by line, but in the instruments. The motif of the oboes d'amore is definitely modelled on the first line of the chorale – but don't the constantly stooping sigh motifs and the restless hurrying of the violins express the humble stance of a sinner asking God for mercy?

*

Ah, fellow Christians, be consoled BWV 114

Composed for: 1 October 1724

Performed on: 17th Sunday after Trinity

Text: After the hymn with the same opening line by Johann Gigas (1651; verse 1 already David Spaier, 1621). Verbatim: verses 1, 3 and 6 (movements 1, 4 and 7); reworded (by unknown poet): verses 2, 4 and 5 (movements 2, 3, 5 and 6).

Complete editions: BG 24: 83 – NBA I/23: 289

In view of the dense and compelling interplay of Gospel, chorale and lyrics in the former cantata, it seems all the more difficult to find such associations here. Composed only six weeks after BWV 113, this cantata also belongs to the chorale cantata cycle and calls for a good flutist – another albeit superficial common hallmark – as do several of the cantatas performed in these few weeks (see introduction to BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE vol. 30). The note chorus tacet in the preserved flute part would suggest that this musician probably played the horn part supporting the soprano in the framing movements, as well.

The lyrics by Johann Gigas were set to the melody *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*. The first line of this chorale consists of a sequence of thirds and double fifth intervals. Bach uses this foundation to develop the motifs for the bass (with an insistent rhythm of continuous semiquavers) and for the first violin/oboe. The choir sings the chorale line by line accompanied by the instrumental setting based on this material; Through different musical devices (held notes, movement, repetition) Bach emphasises the focal terms of individual lines: "consoled", "despondent", "sincerely". The following aria would even be a musical gem without sacred lyrics – alternating between greatest sensitivity, which evokes the *Benedictus* of the B minor mass, and a virtuoso concerto setting. This contrast corresponds to the text: here the vale of sorrows, there the

joyful, enraptured, but – in the da capo – fading prospect of Jesus' paternal hands. In the following recitative, the lyrics refer to the Sunday's reading and "thirsting after sin". In the Gospel reading (Luke 14, 1-11) Jesus had healed a man of dropsy and admonished the Pharisees to be humble – so, against "pompous bearing", Bach has the bass descending in scales to illustrate the word "humbled".

The following chorale verse, performed in continuo-accompanied simplicity, is a turning point, as is often the case in the central movements of Bach's cantatas. It alludes to the path on which the body, changed to dust and ashes, will find the Father. This is almost inevitably followed by an assertive, liberated aria with a sturdy, pounding bass. An expressive recitative takes us into the final chorale. Bach uses all his composition skills to darken the word "Satan" with corresponding chromatics and to set the text "Through Adam to us cometh death" to a bassline that spans the huge interval of an eleventh! This soaring rise is the goal and consequence of what the lyrics already alluded to at the centre of the cantata: Death is a transition from dust and ashes up to the glory of God.

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 Seigneur est mon fidèle berger BWV 112

Création: le 8 avril 1731

Destination: pour le dimanche Misericordias Domini

Texte: Wolfgang Meuslin (? - 1531), selon le Psaume 23

Éditions complètes: BG 24: 31 – NBA I/11.1: 181

Le dimanche «Misericordias Domini» (voir l'introduction de la cantate BWV 85, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 27), on lisait à Leipzig l'Évangile du Bon Berger (Jean 10, 12-16). Avant de commencer son homélie par les mots «Je suis le bon berger», Jésus redonna la vue à un aveugle-né. Et puisque ceci se passait en plus le jour de sabbat, une vive discussion s'enflamma avec les pharisiens. Jésus conclut cette controverse par différentes comparaisons sur sa personne et sa mission sur terre. Pour ce faire, il se réfère à l'image du berger et de ses moutons tout à fait courante en Israël, mais qui l'était encore dans les communautés urbaines du XVIII^{ème} siècle et fait le lien avec le rapport d'assistance et de confiance existant entre le subalterne et son maître. L'Évangéliste connaissait certainement le Psaume (n° 23) dans lequel cette comparaison avait déjà été faite.

Toutes les trois cantates que Bach écrivit pour ce dimanche en guise d'encadrement musical de l'Évangile, mettent cette image à profit. Certes, cette image s'impose tout simplement, car le cliché du paysage idyllique avec les troupeaux et les bergers faisaient également partie, était courant dans l'art baroque et était représenté sous forme d'allégorie d'une vie idéale, purifiée et sans souci.

Contrairement aux cantates des années précédentes (BWV 104: 1724, 85: 1725), Bach a eu ici recours à un choral qui s'inspire pour sa part du texte du Psaume. Bach mit en musique l'intégralité des cinq strophes, sans adjonction, sans remaniement ni paraphrase, ce qu'il ne fit que dix fois au total

dans son œuvre de cantates. Cette cantate fait en effet partie de ces morceaux qui permirent à Bach de compléter son cycle de cantates-chorals interrompu à Pâques 1725. Le choral est chanté sur la mélodie du cantique «Allein Gott in der Höh sei Ehr», le «Gloria allemand» donc, dont la mélodie était connue et courante depuis 1539.

Un morceau concertant pour cors, hautbois d'amour et cordes encadre le chœur d'entrée; le choral ne se rappelle à notre souvenir que dans le mouvement instrumental, alors que s'ouvre la partie des cors et de la basse continue. Le soprano interprète vers après vers le cantus firmus que les autres voix sous-tendent sur un thème libre. L'air suivant (n° 2) suscite l'image du berger qui, soufflant dans son pipeau (hautbois d'amour), indique tendrement à l'âme (alto) le chemin vers les eaux pures. Le troisième mouvement est divisé en deux parties. En premier lieu, la basse et le continuo traduisent l'image du cheminement à travers la vallée des ténèbres. Bach continue ensuite sous la forme du récitatif; l'accompagnement des cordes enveloppe la certitude du persécuté en lui indiquant en même temps le chemin vers celui qui lui apportera le réconfort. Le numéro suivant (n° 4) est un duo dansant («unverzag und frisch», donnant fraîcheur et courage) qui se libère en motifs insistant et en vocalises exultant de joie. Cependant on découvre la mélodie qui se cache derrière la thématique des registres vocaux, si l'on retire quelques tons de remplissage et de liaison. Dans le choral final, le deuxième cor s'orne d'une voix propre en accentuant ainsi le caractère solennelle de la cantate.

*

Seigneur Jésus-Christ, bien suprême BWV 113

Création: le 20 août 1724

Destination: pour le 11^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Selon le lied qui a le même début de Bartholomäus Ringwaldt (1588). Conservées mot pour mot: strophes 1, 2 et 8 (Mouvements 1, 2 et 8) et 4 (au sein du mouvement 4); remaniées voire élargies (auteur inconnu): strophes 3 à 7.

Éditions complètes: BG 24: 51 – NBA I/20: 81

Dans le texte d'introduction à la cantate BWV 100 «Was Gott tut, das ist wohlgetan» (Ce que Dieu fait est bien fait) (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 32), nous avons fait remarquer le rôle éminent du choral dans les cantates d'église de Bach. Le choral est une sorte de liaison entre la musique de la paroisse et la musique artistique figurative et avait, comme l'exprime Martin Petzholdt, une «fonction catéchétique»: «Les auditeurs sont attirés et ont envie de reconnaître le matériel théologique moins connu de tout le texte de la cantate grâce au choix judicieux d'une strophe qu'ils connaissent» (Le monde des Cantates de Bach, Vol. 3, Stuttgart 1999, page 138 et suivante). Lors du choix des textes, Bach attachait beaucoup d'importance sur deux points, fait sur lequel Petzholdt met l'accent au même endroit -: il fallait que le texte soit très proche de la Bible de Luther et que son interprétation soit celle qui était connue et appréciée dans le compendium en cinq volumes «Bibel-Erklärung» (Explication de la Bible) de Johannes Olearius, prédicateur de la cour princière de Saxe, œuvre qui se trouvait dans la bibliothèque de Bach.

En ce qui concerne la cantate-choral ci présente, il existe une relation particulière et étroite, ayant ainsi une fonction d'exemple, entre l'Évangile, le choral et le texte de la cantate. Le 11^{ème} dimanche après la Trinité, on lisait la parabole connue du pharisien et du publicain (Luc 18, 9-14) au temple où l'un convoitait sa prière en tant que justification de sa propre

personne et l'autre en tant que simple demande de grâce. Jésus demande lequel d'entre les deux devrait être considéré comme le plus juste. Le choral, un lied de pénitence datant de la fin du XXVI^{ème} siècle, a été choisi là car le texte prend bien sûr parti pour le pénitent – celui qui s'abaisse. En même temps la communauté des auditeurs demande grâce et miséricorde dans une deuxième strophe de choral qui suit aussitôt. Bach attribue ici l'interprétation du choral à la voix d'alto et complète le mouvement en trio que l'on pourrait également se représenter sous forme de choral d'orgue, en réunissant les violons à l'unisson qui jouent des motifs montrant toujours vers les profondeurs («In meinen Sünden untergeh» (Que je ne périsse pas dans mes péchés).

C'est peut-être parce que la prière du publicain ne contenait que cinq mots («Gott, sei mir Sünder gnädig» = Ô Dieu, sois apaisé envers moi) que Bach a fait suivre ce mouvement de cinq mouvements au texte de madrigal. Le rapport entre le péché et la grâce est traité en détails. Le lien avec le choral reste cependant constant. Ainsi le texte des mouvements 3 et 4 commence par un vers choral; au numéro 4, la basse solo doit même chanter la mélodie choral avant de se plonger dans des méditations sur la crainte et le réconfort alors sous forme d'un récitatif. Dans le cinquième mouvement, un air joyeux, tout à fait soulagé accompagné d'un solo virtuose de la flûte, le ténor chante – après avoir dispensé la paix de l'âme («Seelenruh») en un ton longtemps tenu – également un vers de la mélodie choral, néanmoins sur un texte n'existant pas dans ce choral : «Dein Sünd ist dir vergeben» (Ton péché t'a été pardonné) – est-ce la réponse à la demande du publicain composée également de cinq mots?

L'air n° 7 enfin contient également des citations choral: tout d'abord le texte et la mélodie (ornementée) du premier vers, plus tard la mélodie seule mais à nouveau sur un texte libre. Dans le style d'un *Kleines Geistliches Konzert* (*Petit Concert d'Église*), la voix du soprano sous-tend celle de l'alto en de vifs

mouvements quant il s'agit d'avouer avoir susciter le courroux de Dieu. Mais ce n'est pas tout: quelques moments auparavant, dans le récitatif n° 6, le texte de cantate avait cité à partir de l'Évangile la demande du publicain en la conservant mot pour mot. Bach entoura ce mouvement d'un chœur de cordes solennel qui intervient dès que le ténor a annoncé l'acceptation du pécheur par le Sauveur. Bach peut élever pour ainsi dire le morceau, conforté de la sorte, dans d'autres sphères. Et il se sert d'outils supplémentaires pour illustrer les passages particulièrement importants du texte en usant de la technique de l'harmonisation et de la direction des voix: assombrissement chromatique sur «Mühselig und beladen» (accablés et ployés sous le fardeau), direction des voix vers l'avant sur «will ich zu dir treten» (je veux m'avancer vers toi), répétitions de tons en palpitation sur l'aveu de repentance.

Dans le chœur d'entrée, il y avait déjà eu des moments gestiques semblables, moins dans la partie vocale homophone tenue vers après vers par le choral, que dans le mouvement instrumental. Certes le motif des hautbois d'amour imite le premier vers du choral – mais ne devrait-on pas percevoir dans les motifs de gémissement, se pliant constamment vers le bas, et dans l'agitation continuelle des violons, le comportement du pécheur qui prie Dieu de lui accorder sa grâce?

*

Ah, chers chrétiens soyez sans crainte BWV 114

Création: le 1^{er} octobre 1724

Destination: pour le 17^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Selon le lied qui a le même début de Johann Gigas (1651; strophe 1 déjà chez David Spaiser, 1621). Conservées mot pour mot: strophes 1, 3 et 6 (Mouvements 1, 4 et 7); remaniées (auteur inconnu): strophes 2, 4 et 5 (Mouvements 2, 3, 5 et 6).

Éditions complètes: BG 24: 83 – NBA I/23: 289

D'autant plus dense et impératif était l'imbrication entre l'Évangile, le choral et le texte dans la cantate considérée plus haut, d'autant plus grande semble être la difficulté d'établir de telles conclusions dans le cas présent. Cette cantate n'a été créée que six semaines après la BWV 113, elle fait également partie du cycle de cantates-chorals et exige la virtuosité d'un flûtiste expérimenté – ce qui est une caractéristique supplémentaire que les deux cantates ont en commun bien qu'uniquement d'aspect extérieur, comme ce fut le cas dans les cantates jouées lors de ces semaines (voir Introduction à la BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 30). On peut conclure de la note d'instruction «chorus tace» apposée dans le registre de la flûte que ce musicien avait probablement aussi joué le registre du cor soutenant la partie soprano dans les mouvements extrêmes.

Le lied de Johann Gigas était chanté sur la mélodie du cantique «Wo Gott der Herr nicht bei uns hält». Le premier vers de ce choral se compose d'une série d'intervalles de tierce et d'intervalles de quinte, pris doubles. Bach développe à partir de cela les motifs destinés à la basse (avec un rythme insistant composé de doubles croches continues) ainsi que ceux du premier registre de violon / hautbois. Le chœur chante le choral sur le mouvement instrumental qui se développe à partir de là; Bach met l'accent sur les termes prédominants des différents vers en les traitant d'une manière musicale différente (tons tenus, mouvement, répétition): «Getrost» (sans crainte), «Verzagen» (découragez), «von Herzen» (du fond du cœur). L'air suivant serait un joyau musical même sans le texte spirituel – une alternance entre une sensibilité exacerbée, rappelant le «Benedictus» de la Messe en si mineur, et un mouvement concertant virtuose. Ce contraste correspond bien à la teneur du texte: ici la vallée des larmes, là-bas la perspective des mains paternelles de Jésus en ravissements joyeux, disparaissant certes

à nouveau en da capo. Dans le récitatif suivant, le texte se réfère à l'Évangile du dimanche et aborde le thème de l'hydropisie du péché («Sünden-Wassersucht»). Dans l'Évangile (Luc 14, 1-11), Jésus avait guéri un homme hydropique et avait exhorté à la modestie – Bach fait s'élever la voix de basse contre la grande pompe («schwülstigen Gebärden») en la faisant descendre en gammes illustrant ainsi le mot «erniedrigt» (abaissé).

La strophe choral qui suit alors, interprétée dans une simplicité soutenue par le continuo, marque un tournant, comme cela est souvent le cas dans les mouvements centraux des cantates de Bach. Il s'agit ici du chemin par lequel le corps, constitué de poussière et de cendre, retrouve le Père. Il est donc presque inévitable qu'un air chanté en un ton libéré et renforcé par le battement de la basse suive alors. Un récitatif expressif mène au choral final. Bach déploie tout son art de la technique de composition pour assombrir le mot de «Satan» par un chromatisme approprié et pour glisser sur le texte «Durch Adam auf uns kömmt der Tod» (La mort est venue sur nous à cause d'Adam) une ligne de basse menant sur un immense intervalle portant le nom de onzième (onze tons!). Ce mouvement ascendant est objectif et conséquence, c'est ce que le texte avait d'ailleurs exprimé au centre de la cantate: la mort est le passage de la poussière et de la cendre pour parvenir à la gloire de Dieu.

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 perduira 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, subissent 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.

Mi Señor es mi buen pastor BWV 112

Génesis: para el 8 de abril de 1731

Destino: domingo Misericordias Domini

Texto: Wolfgang Meuslin (? - 1531), según el salmo 23

Ediciones completas: BG 24: 31 – NBA I/11.1: 181

El domingo “Misericordias Domini” (véase la introducción a la cantata BWV 85, EDITION BACHAKADEMIE vol. 27) se leía en Leipzig el Evangelio del buen Pastor (Juan 10, 12-16). En los prolegómenos del discurso que comienza con las palabras “Yo soy el buen Pastor” Jesús devuelve la visión a un ciego de nacimiento. Pero como esto sucedió en sábado, se desencadenó una vehemente disputa con los fariseos, al término de la cual Jesús recurre a las más diversas comparaciones acerca de su persona y su misión en el mundo. Para ello utiliza las figuras del pastor y de las ovejas, tan habitual en Israel aunque también en las sociedades burguesas del siglo XVIII, aplicándolas a la relación asistencial y de confianza que vincula a los subordinados con su señor. Sin duda, el evangelista conocía también el salmo (nº 23) en el que aparece ya esta comparación.

Las tres cantatas que escribió Bach para este domingo con la intención de facilitar un soporte musical al Evangelio, se sirven de esta imagen: una imagen que incluso se impone, ya que en el arte barroco era muy habitual el tópic del paisaje idílico del que formaban también parte integrante los rebaños y los pastores como alegoría de la vida ideal, pura y exenta de preocupaciones.

En contraposición a las cantatas del año precedente (BWV 104: 1724, 85: 1725), esta vez recurre Bach a un coral que a su vez se apoya en el texto del salmo. Bach puso dió música a las cinco estrofas ateniéndose literalmente al texto, sin añadidos, circunloquios ni paráfrasis, como ocurre en un total de diez

ocasiones en toda su obra de cantatas. Porque la cantata pertenece también a ese tipo de pieza con las que Bach completó su curso de cantatas corales interrumpido en Pascua de 1725. Se cantó el texto coral en el estilo del cántico “Allein Gott in der Höh sei Ehr” (“Sólo a Dios gloria en las alturas”) que es el “Gloria en Alemán” cuya melodía ya era conocida y habitual desde 1539.

El coro de entrada se rodea de una pieza concertante para trompetas, oboes d’amore e instrumentos de arco. Se advierten las alusiones musicales al coral en el movimiento instrumental, únicamente para el antecompás de la parte de trompeta y continuo. El cantus firmus es interpretado verso a verso por la voz del soprano y se somete a las demás voces con una temática libre. El aria siguiente (nº 2) evoca la figura del pastor que toca la dulzaina (Oboe d’amore) y que conduce amorosamente al alma (voz del contralto) a las aguas puras. El tercer movimiento está dividido en dos partes. En primer lugar nos encontramos con el bajo y el continuo figurativamente representados en camino hacia el valle tenebroso. A continuación avanza Bach en estilo recitativo. El acompañamiento de instrumentos de arco imprime esplendor a la certeza del perseguido, al tiempo que remite simultáneamente a aquel que trae la salvación. Un dueto coreográfico (“fresco y despreocupado”) con un insistente cuadro de motivos y joviales pigmentaciones es la secuencia (nº 4) en la que tras la temática de las voces cantoras se destacan algunos tonos de relleno y de enlace que se ocultan en la melodía coral. En el coral de cierre la segunda trompeta recibe una voz propia, con lo cual se acentúa el carácter festivo de la cantata.

*

Señor Jesucristo, supremo bien BWV 113

Génesis: para el 20 de agosto de 1724

Destino: domingo XI después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: Según el cántico de igual comienzo, obra de Bartholomäus Ringwaldt (1588). Literalmente conservadas: estrofas 1, 2 y 8 (movimientos 1, 2 y 8) y 4 (dentro del movimiento 4); retocado o ampliado el texto por autor desconocido: estrofas 3 a 7.

Ediciones completas: BG 24: 51 – NBA I/20: 81

En el texto de introducción a la cantata BWV 100 “Cuanto Dios hace bien hecho está” (EDITION BACHAKADEMIE vol. 32) hicimos referencia al destacado papel que corresponde al coral en las cantatas religiosas de Bach. El coral representa una especie de conexión entre la música de la comunidad y la música de arte figurativo, al tiempo que – como indicar Martin Petzoldt – ejerce una, “función catequética”: “los oyentes son atraídos y seducidos por la hábil selección de una estrofa que ya les es conocida, para ser puestos en contacto con un material teológico menos conocido del texto general de la cantata” (El mundo de las cantatas de Bach, vol. 3, Stuttgart 1999, pág. 138 y s.). Como enfatiza Petzoldt en ese mismo pasaje, en el momento de seleccionar los textos Bach atribuye gran valor a la cercanía que tengan respecto a la Biblia de Lutero y a su interpretación, tal como había sido divulgada en el compendio de cinco volúmenes titulado “Ilustración de la Biblia” de Juan Oleario, predicador de la corte suprema del príncipe de Sajonia, y tal como se hallaba también en la biblioteca de Bach.

En el caso de la presente cantata coral, se produce una relación extraordinaria y por consiguiente ejemplar entre el Evangelio, el coral y el texto de la cantata. El XI domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad, se daba lectura a la conocida

parábola del fariseo y el publicano (Lucas 18, 9-14) en el templo, sagrado lugar donde el primero pronunciaba su oración como justificación de sí mismo, y el segundo como simple petición de gracia. Jesús pregunta cuál de los dos actuó más rectamente. El coral, que por su parte es un cántico penitencial del tardío siglo XVI, se ha elegido de tal modo que su texto tome lógicamente partido por el humilde, por aquel que se allana. Por otro lado, la comunidad de los oyentes suplica la gracia y en una segunda estrofa coral inmediatamente añadida, implora misericordia. Bach remite aquí a la ejecución del coral por parte de la voz del contralto, y completa el movimiento de trío que es posible imaginar como coral para órgano, con un conjunto de motivos siempre orientado hacia el suelo (“sondea mis pecados”) en los violines conducidos al unísono.

Quizá porque la oración del publicano contiene sólo cinco palabras (“Dios, apiádate de mí, pecador”), lo que sigue a continuación son otros cinco movimientos con texto de madrigal. Se da un tratamiento detallado a la relación entre el pecado y la gracia. Sin embargo, persiste la relación con el coral. Así, el texto de los movimientos 3 y 4 vuelve a comenzar nuevamente con un verso del coral. En el número 4, el solista de bajo tiene que cantar la melodía coral incluso antes de que ya en forma recitativa reflexione sobre el miedo y el consuelo. En el quinto movimiento, que es un aria llena de dinamismo y alegría hasta la ligereza, con un solo para flauta de virtuoso, canta el tenor igualmente un verso de la melodía coral después de haber expresado el “sosiego del alma” con un tono largamente mantenido, si bien lo hace sobre un texto que no aparece en este coral: “Tus pecados te son perdonados”, que es la respuesta dada a la súplica del publicano y que también consta de cinco palabras (?)

Finalmente, también el aria nº 7 contiene pasajes entrecuillados del coral: primeramente el texto y la melodía (engalanada) del primer verso, y después únicamente la

melodía pero nuevamente sobre textos libres. Dentro del estilo de un *pequeño concierto religioso* la voz del soprano viene a apoyar al contralto en un movimiento vigoroso con el reconocimiento de haber provocado la ira de Dios. Pero eso no basta: anteriormente, en el recitativo nº 6 el texto de la cantata había citado incluso literalmente la súplica del publicano que aparece en el Evangelio. Este movimiento quedó envuelto por Bach en un coro solemne de instrumentos de arco que pone en acción tan pronto como el tenor ha proclamado la aceptación de los pecadores por parte del Salvador. Con semejante fortaleza puede Bach elevar inmediatamente la pieza a otra esfera. Y así recaba medios adicionales para interpretar unos pasajes especialmente importantes del texto con ayuda de la armonización y de la conducción de las voces: oscurecimiento cromático para la expresión “afanoso y agobiado”, conducción ascendente de la voz para “quiero entrar en tu casa”, insistentes repeticiones tonales para la confesión del arrepentimiento.

Parecidos momentos gestuales se habían producido ya en el coro de entrada y menos en la parte vocal que llama la atención por su mantenimiento homofónico y que interpreta verso a verso el coral, pero sobre todo en el movimiento instrumental. Ciertamente el motivo de los oboes d’amore del primer verso del coral es una copia, pero ¿no habría que descubrir en los motivos anhelantes siempre inclinados hacia la tierra y en la desesperada urgencia de los violines la actitud vital del pecador que implora la gracia de Dios?

*

Ay, amados cristianos, consuelo BWV 114

Génesis: para el 1 de octubre de 1724

Destino: domingo XVII después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: Según el cántico de igual comienzo de Johann Gigas (1651; estrofa 1 ya existente en David Spaiser, 1621). Literalmente conservadas: estrofas 1, 3 y 6 (movimientos 1, 4 y 7); retocadas por autor desconocido: estrofas 2, 4 y 5 (movimientos 2, 3, 5 y 6).

Ediciones completas: BG 24: 83 – NBA I/23: 289

Así como en la cantata que acabamos de comentar se entretejen densa y sólidamente el Evangelio, el coral y el texto, en el presente caso resulta tanto más difícil crear semejantes relaciones. Esta cantata surgió tan solo al cabo de seis semanas de la BWV 113, y por lo tanto se inscribe igualmente en el curso de cantatas corales, exigiendo – lo que representa otra característica tan común como extraordinaria – un flautista versado igual que en varias de las cantatas compuestas durante estas semanas (véase la introducción a BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE vol. 30). Que este músico tocase también la voz de trompeta que sirve de apoyo a la parte del soprano en los movimientos extremos, es algo que se puede deducir de la anotación “Chorus tacet” indicada en la voz de flauta que se conserva.

El cántico de Johann Gigas se cantó sobre la melodía “Lo que no mantiene el Señor Dios entre nosotros”. El primer verso de este coral consta de una secuencia de intervalos de tercia y de quinta duplicados. Bach desarrolla a partir de ellos los motivos para el bajo (con un ritmo insistente transido de notas semicorcheas) así como para la voz de primer violín / oboe. Añadiéndose al movimiento instrumental que ahí tiene su origen, el coro canta verso a verso su coral; Bach enfatiza, mediante un tratamiento musical diferente (notas mantenidas, movimientos y repeticiones), los conceptos clave de cada uno

de los versos: “consolado”, “dubitativo”, “de corazón”. El aria que sigue sería incluso sin texto religioso una alhaja musical, una alternancia entre la máxima sensibilidad que nos recuerda el “Benedictus” de la misa en si-menor y un movimiento de concierto de virtuosos. Este contraste es el trasunto del texto. Aquí el valle de lágrimas y allá la contemplación gozosamente extasiada (e indudablemente vibrante de nuevo en el Da Capo) de las manos paternales de Jesús. En el siguiente recitativo, el texto hace referencia al Evangelio del domingo y alude a la “hidropesía – pecado”. En el pasaje evangélico Lucas 14, 1-11 Jesús había curado a un hidrópico exhortando a la humildad, por lo que Bach hace que la voz del bajo adopte una actitud recatada absteniéndose de “pomposos gestos” para ilustrar a modo de directiva musical la palabra “humillado”.

La estrofa coral que sigue a continuación y que es interpretada en la sencillez que se sustenta en el continuo, marca un punto de intersección tal como ocurre frecuentemente en los movimientos centrales de las cantatas de Bach. Se hace alusión al recorrido que lleva al cuerpo desde el polvo y la ceniza hasta el Padre. El hecho de que ahora siga un aria en el tono indudablemente liberado y consolidado en la insistencia del bajo, es una deducción casi necesaria de esa premisa. Un recitativo lleno de expresividad nos conduce al último coral. Bach nos brinda todo su arte de técnica de movimientos para oscurecer la palabra “Satán” aplicando el correspondiente cromatismo y para trazar al pie del pasaje “por Adán nos vino la muerte” una línea conductora de bajo que cubre un inmenso intervalo de undécima (once tonos). Este movimiento ascendente es la meta y la consecuencia a la que ya se había referido el texto en la parte central de la cantata: la muerte es el tránsito desde el polvo y la ceniza hasta la magnificencia de Dios.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

La grabación completa es también por lo que concierne a los músicos ejecutantes – sobre todo por lo que concierne a los solistas vocales e instrumentales – la viva imagen de media generación europea dedicada a la tradición de los oratorios. A fin de documentar la tradición, la transformación y la permanente actualidad de esta música, en la EDICIÓN de la BACH-AKADEMIE se retoma sin modificaciones la grabación completa de las cantatas de Bach dirigidas por Helmuth Rilling – toda 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.