



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[2] KANTATEN BWV 193, 194
Ihr Tore zu Zion / Höchsterwünschtes Freudenfest

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 193), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 194)

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 193: Juni/Juli/Oktobre 1983; BWV 194: Januar 1977

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

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

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Julián Aguirre

© 1977/83 by Hänssler Verlag, Germany

© 2000 by Hänssler Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

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



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ihr Tore zu Zion BWV 193 (20'47)

Ye gateways to Zion • Portes de Sion • Puertas de Sión

Arleen Augér – soprano • Julia Hamari – alto • Hannes, Bernhard & Wolfgang Läubin – Tromba • Norbert Schmitt – Timpani
Günther Passin – Oboe, Oboe d'amore • Diethelm Jonas – Oboe • Rainer Schottstedt – Fagotto • Susanne Müller-Hornbach –
Violoncello • Harro Bertz – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo • Michael Behringer – Cembalo

Höchsterwünschtes Freudenfest BWV 194 (47'12)

O most lovely feast of joy • Fête de joie ardemment souhaitée • Deseadísima fiesta de la alegría

Judith Beckmann – soprano • Adalbert Kraus – tenore • Walter Heldwein – basso • Hansjörg Schellenberger, Hedda Rothweiler –
Oboe • Günther Pfitzenmaier – Fagotto • Albert Boesen – Violino • Jürgen Wolf – Violoncello • Harro Bertz – Contrabbasso
Montserrat Torrent – Organo • Martha Schuster – Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 193 „Ihr Tore zu Zion“				20:47
No. 1.	Coro:	Ihr Tore zu Zion	1	4:56
	<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2.	Recitativo (S):	Der Hüter Israel entschläft noch schlummert nicht	2	0:41
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3.	Aria (S):	Gott, wir danken deiner Güte	3	6:17
	<i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4.	Recitativo (A):	O Leipziger Jerusalem	4	0:58
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5.	Aria (A):	Sende, Herr, den Segen ein	5	3:27
	<i>Oboe d'amore, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 6.	Coro:	Ihr Tore zu Zion	6	4:28
	<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 194 „Höchstewünschtes Freudenfest“				47:12
No. 1.	Coro:	Höchstewünschtes Freudenfest	7	6:55
	<i>Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2.	Recitativo (B):	Unendlich großer Gott	8	1:30
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3.	Aria (B):	Was des Höchsten Glanz erfüllt	9	4:43
	<i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4.	Recitativo (S):	Wie könnte dir, du höchstes Angesicht	10	1:47
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5.	Aria (S):	Hilf, Gott, daß es uns gelingt	11	6:51
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6.	Choral:	Heiliger Geist ins Himmels Throne	12	2:08
	<i>Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

Post concionem

No. 7.	Recitativo (T):	Ihr Heiligen, erfreuet euch	13	1:37
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 8.	Aria (T):	Des Höchsten Gegenwart allein	14	5:39
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 9.	Recitativo Duetto (S, B):	Kann wohl ein Mensch	15	2:46
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 10.	Aria (Duetto S, B):	O wie wohl ist uns geschehn	16	10:59
	<i>Oboe I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 11.	Recitativo (B):	Wohlan demnach	17	0:59
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 12.	Choral:	Sprich Ja zu meinen Taten	18	1:18
	<i>Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

Total Time BWV 193-194	68:03
------------------------	-------

1. Coro

Ihr Tore (Pforten) zu Zion, ihr Wohnungen Jakobs, freuet euch!

Gott ist unsers Herzens Freude,
Wir sind Völker seiner Weide,
Ewig ist sein Königreich.

2. Recitativo

Der Hüter Israel entschläft noch schlummert nicht;
Es ist annoch sein Angesicht
Der Schatten unsrer rechten Hand;
Und das gesamte Land
Hat sein Gewächs im Überfluß gegeben.
Wer kann dich, Herr, genug davor erheben?

3. Aria

Gott, wir danken deiner Güte,
Denn dein väterlich Gemüte
Währet ewig für und für.
Du vergibst das Übertreten,
Du erhörst, wenn wir beten,
Drum kömmt alles Fleisch zu dir.

1. Chorus

Ye gateways to Zion, ye dwellings of Jacob, be ye glad!

God is now our heart's true pleasure,
We're the people of his pasture,
Ever shall his kingdom be.

2. Recitative

The guard of Israel doth sleep and slumber not;
For thus far is his countenance
The shadow over our right hand;
And therefore all the land
Hath given forth its harvest with abundance.
Who can, O Lord, enough for this exalt thee?

3. Aria

God, we thank thee for thy kindness,
For thy fatherly devotion
Shall endure for evermore.
Thus forgivest our transgressions,
Thou attendest our petitions,
Thus shall come all flesh to thee.

1

1. Chœur

Portes de Sion, demeures de Jacob, réjouissez-vous!

Dieu est la joie de notre cœur,
Nous sommes les peuples de ses pâturages,
Éternel est son royaume.

2

2. Récitatif

Le protecteur d'Israël ne s'endort ni ne sommeille;
Sa face est encore si loin de vous
L'ombre de notre main droite;
Et au pays entier
Il a donné une végétation à foison.
Qui saura, ô Seigneur, t'en glorifier à juste mesure?

3

3. Air

Dieu, nous te remercions pour ta bonté,
Car ton cœur paternel
Persiste pour l'éternité.
Tu pardones les transgressions,
Tu exauces nos prières,
Ainsi toute chair vient vers toi.

1. Coro

¡Puertas de Sión, moradas de Jacob, alegraos!

Dios es la alegría de nuestro corazón,
Pueblos de sus vegas somos,
Eterno es su reino.

2. Recitativo

El guardián de Israel ni descansa ni dormita,
Sigue siendo su rostro
La sombra de nuestra mano diestra;
Y a la tierra toda
A dado sus plantas en abundancia.
¿Quién, Señor, podría en justa medida alabarte?

3. Aria

Dios Te damos gracias por Tu bondad.
Pues Tu paternal afecto
Por siempre perdurará.
Perdonas las transgresiones,
Nos escuchas cuando Te oramos,
Por eso toda carne a ti va.

4. Recitativo

O Leipziger Jerusalem, vergnüge dich an
deinem Feste!
Der Fried ist noch in deinen Mauern,
Es stehn annoch die Stühle zum Gericht,
Und die Gerechtigkeit bewohnt die Paläste.
Ach bitte, daß dein Ruhm und Licht
Also beständig möge dauern!

5. Aria

Sende, Herr, den Segen ein,
Laß die wachsen und erhalten,
Die vor dich das Recht verwalten
Und ein Schutz der Armen sein!
Sende, Herr, den Segen ein!

6. Coro

Ihr Tore (Pforten) zu Zion, ihr Wohnungen Jakobs,
freuet euch!
Gott ist unsers Herzens Freude,
Wir sind Völker seiner Weide,
Ewig ist sein Königreich.

4. Recitative

O Leipzig, New Jerusalem, content be thou in
this thy feastday!
For peace is still within thy towers,
Secure stand yet for judgment here the seats,
And in the palaces hath justice found a dwelling.
Ah, grant that thy great fame and light
Be thus steadfast and last forever!

5. Aria

Send down, Lord, thy blessing here,
Let them increase and find favor
Who for thee now justice steward
And who guard thy humbly folk!
Send down, Lord, thy blessing here!

6. Chorus

Ye gateways to Zion, ye dwellings of Jacob, be glad!

God is now our hearts' true pleasure,
We're the people of his pasture,
Ever shall his kingdom be.

4**4. Récitatif**

Ô Jérusalem leipzicoise, réjouis-toi
de ta fête!
La Paix se trouve encore dans tes murs,
Cependant les chaises du jugement sont prêtes
Et la justice habite dans les palais.
Ah, nous te prions que ta renommée et ta lumière
Durent donc longtemps!

5**5. Air**

Envoie, Seigneur, ta bénédiction,
Laisse croître et rester
Ceux qui gèrent le droit pour toi
Et qui sont un refuge pour les pauvres!
Envoie, Seigneur, ta bénédiction!

6**6. Chœur**

Portes de Sion, demeures de Jacob, réjouissez-vous!

Dieu est la joie de notre cœur,
Nous sommes les peuples de ses pâturages,
Éternel est son royaume.

4. Recitativo

¡Oh Leipzig cual Jerusalén, alégrate en
esta fiesta!
La paz dentro de tus muros se halla,
El estrado para el tribunal preparado está,
Y la justicia los palacios habita.
¡Ay reza porque tu gloria y tu luz
Firmemente perduren!

5. Aria

¡Envía, Señor Tu bendición,
Preserva y haz que medren
Quienes ante Ti la justicia administran
Y que sean un amparo para el pobre!
¡Envía, Señor Tu bendición!

6. Coro

¡Puertas de Sión, moradas de Jacob, alegraos!

Dios es la alegría de nuestro corazón
Pueblos de sus vegas somos,
Eterno es su reino.

1. Coro

Höchstewünschtes Freudenfest,
 Das der Herr zu seinem Ruhme
 Im erbauten Heiligtume
 Uns vergnügt begehen läßt.
 Höchstewünschtes Freudenfest!

2. Recitativo

Unendlich großer Gott,
 Ach wende dich
 Zu uns, zu dem erwählten Geschlechte,
 Und zum Gebete deiner Knechte!
 Ach, laß vor dich
 Durch ein inbrünstig Singen
 Der Lippen Opfer bringen!
 Wir weihen unsre Brust dir offenbar
 Zum Dankaltar.
 Du, den kein Haus, kein Tempel faßt,
 Da du kein Ziel noch Grenzen hast,
 Laß dir dies Haus gefällig sein,
 Es sei dein Angesicht
 Ein wahrer Gnadenstuhl, ein Freudenlicht.

3. Aria

Was des Höchsten Glanz erfüllt,
 Wird in keine Nacht verhüllt.
 Was des Höchsten heiliges Wesen

1. Chorus

O most lovely feast of joy.
 Which the Lord for his great glory
 In constructed sanctuaries
 Lets us gleady celebrate.
 O most lovely feast of joy!

2. Recitative

Unending mighty God,
 Ah turn thyself
 To us, to thine, to thy people,
 And to the prayers of thy servants!
 Ah, let us thee
 Through our most fervent singing
 Our lips' oblation offer!
 We dedicate our sincere hearts to thee,
 Our altar's thanks.
 Thou, whom no house, no temple keeps,
 For thou no end or limit hast,
 May thou this house thy favor give,
 And make thy countenance
 A faithful throne of grace, a light of joy.

3. Aria

What the Highest light hath filled
 Never shall in night be veiled.
 What the Highest's holy nature

7**1. Chœur**

Fête de joie ardemment souhaitée
 Que le Seigneur pour sa gloire
 Nous laisse célébrer dans la joie
 Dans ce sanctuaire nouvellement bâti.
 Fête de joie ardemment souhaitée!

8**2. Récitatif**

Dieu infiniment grand,
 Tourne-toi
 Vers nous, vers la race des élus
 Et vers la prière de ton serviteur!
 Ah, laisse-nous
 En chants ardents
 Te faire l'offrande de nos lèvres!
 Nous te vouons notre cœur
 Sur l'autel des dons de grâces.
 Toi que nulle maison, nul temple ne saurait contenir,
 Car tu n'as ni fins ni limites,
 Prends plaisir à cette demeure,
 Que ta face soit
 Une véritable table d'or de grâce, une lumière de joie.

9**3. Aria**

Ce que remplit l'éclat du Très-Haut
 Ne sera jamais voilé dans les ténèbres.
 Ce que l'être saint et suprême

1. Coro

Deseadísima fiesta de la alegría
 Que el Señor para Su Gloria
 En santuarios construidos
 Nos deja celebrar con gozo.
 ¡Oh deseadísima fiesta de la alegría!

2. Recitativo

¡Inmenso gran Dios,
 Ay vuélvete
 A nosotros, a la stirpe elegida,
 A las oraciones de tus siervos!
 ¡Oh permíte que ante Ti
 Con todo fervor cantando
 Los labios ofrendas te hagan!
 Consagramos nuestro corazón
 Como altar de gracias.
 Tú, quien por ninguna casa ni templo abarcado puedes ser,
 Puesto que ni límites ni fronteras tienes,
 Complácete en esta morada,
 Que Tu rostro sea
 Una verdadera cátedra de la Gracia, luz de la alegría.

3. Aria

Aquello que más altamente brilla
 No será velado por noche alguna.
 Aquello que el Altísimo y Santísimo

Sich zur Wohnung auserlesen,
Wird in keine Nacht verhüllt,
Was des Höchsten Glanz erfüllt.

4. Recitativo

Wie könnte dir, du höchstes Angesicht,
Da dein unendlich helles Licht
Bis in verborgne Gründe siehet,
Ein Haus gefällig sein?
Es schleicht sich Eitelkeit allhie an allen Enden ein.
Wo deine Herrlichkeit einziehet,
Da muß die Wohnung rein
Und dieses Gastes würdig sein.
Hier wirkt nichts Menschenkraft,
Drum laß dein Auge offenstehen
Und gnädig auf uns gehen;
So legen wir in heilger Freude dir
Die Farren und die Opfer unsrer Lieder
Vor deinem Throne nieder
Und tragen dir den Wunsch in Andacht für.

5. Aria

Hilf, Gott, daß es uns gelingt,
Und dein Feuer in uns dringt,
Daß es auch in dieser Stunde
Wie in Esaiae Munde
Seine Wirkung Kraft erhält
Und uns heilig vor dich stellt.

For his dwelling shall have chosen
Never shall in night be veiled,
What the Highest's light hath filled.

4. Recitative

How could from thee, thou highest countenance,
When thine unending brilliant light
Into the dark foundations seeth,
A house thy favor find?
For creeping vanity doth here from ev'ry side come in.
Where'er thy majesty doth enter,
There must the house be pure
And of this guest be worthy found.
Here human skill is vain,
So let thine eye stand ever open
And fall with grace upon us;
And we will then with holy joy to thee
Our bullocks and our sacrifice of singing,
Before thy throne be laying
And lift to thee our hopes devotedly.

5. Aria

Help, God, that we this achieve,
And thy fire into us come,
That it also at this moment,
As in Isaiah's mouth then,
Its effective pow'r receive
And us hallowed to thee bring.

10

A choisi pour demeure,
Ne sera jamais voilé dans les ténèbres,
Ce que remplir l'éclat du Très-Haut.

4. Récitatif

Être suprême,
Toi qui vois jusque dans les coins les plus dérobés
Grâce à ta lumière infiniment claire,
Comment une demeure pourrait-elle te plaire?
La vanité s'introduit furtivement de toutes parts.
Là où ta majesté vient habiter,
La demeure doit être pure
Et digne de cet hôte.
Ici la force de l'homme est impuissante,
Aussi laisse ton œil veiller
Et se poser sur nous avec bienveillance;
Nous déposerons ainsi remplis d'une joie sainte
Les jeunes taureaux et l'offrande de nos chants
Devant ton trône
Et te présenterons nos vœux dans le recueillement.

5. Air

Aide-nous, ô Dieu, dans cette entreprise
Et que ton feu nous pénètre,
Qu'il conserve aussi à cette heure
Comme dans la bouche d'Isaïe,
La force de ses effets
Et nous rende saints devant toi.

Cual morada ha elegido
No será velado por noche alguna,
Aquello que más altamente brilla.

4. Recitativo

¿Cómo tú, Altísimo,
Pues que Tú luz infinitamente clara
Hasta en lo más recóndito ve,
Habrás de complacerte en una morada?
La vanidad se extiende por aquí y por doquier,
Mas el lugar en que tu majestad se instala
Debe encontrarse puro
Y digno ser de semejante huésped.
Nada aquí la fuerza del hombre puede,
Por eso vuelve tus ojos a nosotros
Y séenos benevolente.
Así en santo gozo ponemos
Los sacrificios y ofrendas de nuestras canciones
Ante Tu Trono
Nuestro anhelo manifestándote.

5. Aria

Ayuda, Dios, a que sea para bien,
Y que Tu fuego en nosotros penetre,
Que también en esta hora
Como en boca de Isaías
A su acción fuerza confiera
Y ante Ti nos santifique.

6. Choral

Heilger Geist ins Himmels Throne,
Gleicher Gott von Ewigkeit
Mit dem Vater und dem Sohne,
Der Betrübten Trost und Freud!
Allen Glauben, den ich find,
Hast du in mir angezündt,
Über mir in Gnaden walte,
Ferner deine Gab erhalte.

Deine Hülfe zu mir sende,
O du edler Herzensgast!
Und das gute Werk vollende,
Das du angefangen hast.
Blas in mir das Füinklein auf,
Bis daß nach vollbrachtem Lauf
Ich den Auserwählten gleiche
Und des Glaubens Ziel erreiche.

Nach der Predigt

7. Recitativo

Ihr Heiligen, erfreuet euch,
Eilt, eilet, euren Gott zu loben:
Das Herze sei erhoben
Zu Gottes Ehrenreich,
Von dannen er auf dich,
Du heilige Wohnung, siehet
Und ein gereinigt Herz zu sich
Von dieser eitlen Erde ziehet.
Ein Stand, so billig selig heißt:
Man schaut hier Vater, Sohn und Geist.
Wohlan, ihr gotterfüllte Seelen!

6. Chorale

Holy Ghost enthroned in heaven,
Equal God eternally
With the Father and the Son both,
Of the troubled hope and joy!
All the faith which I possess
Hast thou in me set aflame;
Over me with mercy govern,
Never let thy mercy falter.

Send thy help now down upon me,
O thou noble bosom guest!
And the good work bring completion
Where thou its beginning hast.
Blow in me the spark alive
Till, when once my course is run,
I the chosen may resemble
And the goal of faith accomplish.

After the sermon

7. Recitative

Ye holy ones, be joyful now,
Haste, hasten, this your God to honor:
Your hearts be now exalted
To God's own glorious realm,
From where he now o'er thee
Thou holy dwelling, watcheth
And to himself the heart made pure
From this earth's vanity he draweth.
A rank which truly blest is named
Beholds the Father, Son and Ghost.
Come forth, ye souls which God inspireth!

12

6. Choral

Esprit Saint sur le trône céleste,
Dieu éternel,
Égal au Père et au Fils,
Le consolateur et ami des affligés!
Toute foi que je trouve en moi,
C'est toi qui l'anime,
Règne sur moi avec bonté,
Préserve-moi ta don.

Ton aide, envoie-moi,
Ô noble hôte de mon cœur!
Et accomplis la bonne œuvre
Que tu as commencée.
Insufflé-moi l'étincelle
Jusqu'à ce que, ma course accomplie,
Tels les élus,
J'atteigne le but de ma foi.

Après le sermon

7. Récitatif

Vous les saints, réjouissez-vous,
Accourez, accourez pour louer votre Dieu:
Élevez les cœurs
À la gloire de Dieu,
D'où il porte son regard sur toi,
Ô demeure sainte,
Et attire un cœur purifié vers lui
Loin des vanités de cette terre.
Un endroit, qui est si bienheureux,
Duquel on regarde le Père, le Fils et l'Esprit.
Allons, âmes habitées de Dieu!

6. Coral

¡Espíritu Santo en el celestial Trono
Dios eternamente
Con el Padre y el Hijo,
Consuelo y alegría de los afligidos!
Toda fe que en mí hallo
Tú en mí has encendido
Guárdame por Tu Gracia
Y que Tu don reciba.

¡Envíame Tu ayuda,
Oh nobilísimo huésped del alma!
Y la buena obra
Que comenzaste concluye.
Insúflame el aliento
Para que al concluir la carrera
Cual los elegidos sea
Y la meta de la fe consiga.

Después del sermón

7. Recitativo

Vosotros santos, alegraros,
Corred, corred a alabar a vuestro Dios:
Elevad vuestros corazones
Al glorioso reino de Dios
Desde donde El a ti,
Santa morada, contempla
Y a un puro corazón de este vano mundo
A vivir se llega.
¡Un estado tan santo
Pues se contempla aquí al Padre, al Hijo y al Espíritu!
¡Bienaventuradas de vosotras, almas de Dios plenas!

Ihr werdet nun das beste Teil erwählen;
Die Welt kann euch kein Labsal geben,
Ihr könnt in Gott allein vergnügt und selig leben.

8. Aria

Des Höchsten Gegenwart allein
Kann unsrer Freuden Ursprung sein.
Vergehe, Welt, mit deiner Pracht,
In Gott ist, was uns glücklich macht!

9. Recitativo (Duetto)

Baß
Kann wohl ein Mensch zu Gott in Himmel steigen?
Sopran
Der Glaube kann den Schöpfer zu ihm neigen.
Baß
Er ist oft ein zu schwaches Band.
Sopran
Gott führt selbst und stärkt des Glaubens Hand,
Den Fürsatz zu erreichen.
Baß
Wie aber, wenn des Fleisches Schwachheit wollte
weichen?
Sopran
Des Höchsten Kraft wird mächtig in den Schwachen.

Baß
Die Welt wird sie verachten.
Sopran
Wer Gottes Huld besitzt, verachtet solchen Spott.

Ye will now choose the finest portion;
The world can give no refreshment,
Ye can in God alone live blest and in contentment.

8. Aria

The Highest's presence here alone
Can of our joy the fountain be.
Now vanish, world and all thy pomp,
In God is our contentment found!

9. Recitative (duet)

Bass
In truth can man to God ascend in heaven?
Soprano
One's faith can the creator's ear draw to him.
Bass
It often is to weak a bond.
Soprano
God leads himself and firms the hand of faith,
Its purpose to accomplish.
Bass
But how, then, when the flesh's weakness would lose
courage?
Soprano
The Highest's pow'r proves mighty in the feeble.
Bass
The world will surely scorn them.
Soprano
Who doth God's grace possess despiseth all such scorn.

14

Vous choisirez à présent la meilleure partie ;
Le monde ne peut vous apporter délectation,
Seuls en Dieu vous trouverez la joie et le bonheur.

8. Air

Seule la présence du Très-Haut
Sera à l'origine de notre joie.
Passe monde, avec tes splendeurs.
En Dieu est ce qui nous rend heureux!

15

9. Récitatif (duo)

Basse
Un homme peut-il monter jusqu'à Dieu au ciel?
Soprano
La foi peut faire pencher le créateur vers lui.
Basse
Elle est souvent un lien bien trop faible.
Soprano
Dieu guide lui-même et fortifie la main de la foi
Lui permettant ainsi d'atteindre son but.
Basse
Mais que se passe-t-il, si la chair vient à céder?
Soprano
La puissance du Très-Haut renforcera les faibles.
Basse
Le monde se moquera d'eux.
Soprano
Celui qui possède la faveur divine méprise ces railleries.

La mejor parte habéis elegido;
El mundo no os puede confortar,
Sólo en Dios contentas y bienaventuradas vivir podéis.

8. Aria

Solamente la altísima presencia
La fuente de nuestra alegría puede ser.
Perece mundo con tu magnificencia,
En Dios está cuanto felices nos hace.

9. Recitativo (dueto)

Bajo
¿Acaso una persona al cielo, a Dios ascender puede?
Soprano
La fe puede inclinar al Creador a él.
Bajo
Mas frecuentemente es demasiado débil.
Soprano
Dios mismo guía y fortalece las acciones de la fe
Para conseguir su propósito.
Bajo
¿Qué pasa, pues, si la debilidad de la carne cede?
Soprano
La fuerza del altísimo se manifiesta poderosa en los débiles.
Bajo
El mundo de ellos se reirá.
Soprano
Quien la benevolencia de Dios tiene, semejantes burlas
desprecia.

Baß
Was wird ihr außer diesen fehlen!
Sopran
Ihr einziger Wunsch, ihr alles ist in Gott.
Baß
Gott ist unsichtbar und entfernt:
Sopran
Wohl uns, daß unser Glaube lernet,
Im Geiste seinen Gott zu schauen.

Baß
Ihr Leib hält sie gefangen.
Sopran
Des Höchsten Huld befördert ihr Verlangen,
Denn er erbaut den Ort, da man ihn herrlich schaut.

Beide
Da er den Glauben nun belohnt
Und bei uns wohnt,
Bei uns als seinen Kindern,
So kann die Welt und Sterblichkeit die Freude nicht
vermindern.

10. Aria (Duetto)

O wie wohl ist uns geschehn,
Daß sich Gott ein Haus ersehnt!
Schmeckt und sehet doch zugleich,
Gott sei freundlich gegen euch.
Schüttet eure Herzen aus
Hier vor Gottes Thron und Haus!

Bass
Besides this what could they be lacking!
Soprano
Their only wish, their all is found in God.
Bass
God is invisible and distant:
Soprano
'Tis good that this our faith doth teach us
To see one's God within the spirit.

Bass
Their flesh doth hold them captive.
Soprano
The Highest's grace increaseth all their longing,
For he doth build the place where they his glory see.

Both
Because he faith doth now reward
And with us dwell,
With us his very children,
Thus shall the world and mortal state our
gladness not diminish.

10. Aria (Duet)

Oh, how good for us it is
That now God a house hath chos'n!
Taste and witness now as well,
God is gracious unto you,
Pour out all your hearts to him,
Here before God's throne and house!

Basse
Que vous manquera-t-il en-dehors de cela!
Soprano
Votre unique désir, votre tout est en Dieu.
Basse
Dieu est invisible et lointain:
Soprano
Bienheureux que nous sommes, nous à qui notre foi
enseigne
De regarder Dieu par les pensées.
Basse
Votre chair vous tient prisonnier.
Soprano
La grâce de Dieu exauce votre désir,
Car il construit l'endroit où l'on peut le contempler
dans sa gloire.
Les deux
Puisqu'il récompense à présent la foi
Et habite chez nous,
Chez nous, ses enfants,
Le monde et la mort ne sauraient amoindrir notre joie.

10. Air (duo)

Ô quel bienfait nous est fait,
Que Dieu se soit choisi une demeure!
Goûtez et voyez donc en même temps,
Dieu est aimable envers vous.
Épanchez vos cœurs
Ici devant le trône et la maison divine!

Bajo
¿Mas qué no tendrán sino eso?
Soprano
Su único deseo, su todo en Dios está.
Bajo
Invisible es y lejano está Dios.
Soprano
Bienaventurados de nosotros que nuestra
fe aprende
En espíritu a su Dios contemplar.
Bajo
Su cuerpo cautiva la tiene.
Soprano
La benevolencia del Altísimo exige su anhelo,
Pues que El el lugar construye donde majestuosamente
se lo contempla.
Ambos
Puesto que El la fe entonces recompensa
Y en nosotros mora
En nosotros en tanto sus hijos,
Ni el mundo ni la muerte nuestra alegría mermar
pueden.

10. Aria (dueto)

¡Oh cuán bien nos ha acontecido,
Que Dios una morada anhele!
Gustad y contemplar a una
Que Dios benevolente os es.
¡Avivad vuestros corazones
Aquí ante el trono y la morada de Dios!

11. Recitativo

Wohlan demnach, du heilige Gemeinde,
Bereite dich zur heiligen Lust!
Gott wohnt nicht nur in einer jeden Brust,

Er baut sich hier ein Haus.
Wohlan, so rüstet euch mit Geist und Gaben aus,
Daß ihm sowohl dein Herz
als auch dies Haus gefälle!

12. Choral

Sprich Ja zu meinen Taten,
Hilf selbst das Beste raten;
Den Anfang, Mitl und Ende,
Ach, Herr, zum besten wende!

Mit Segen mich beschützte,
Mein Herz sei deine Hütte,
Dein Wort sei meine Speise,
Bis ich gen Himmel reise!

11. Recitative

And so come forth, thou holy congregation,
Prepare thyself for holy joy!
God dwells not only in each human breast,

He buildeth here his house.
Come forth and arm yourselves with spirit and with gifts,
That he in both thine heart and in this house take
pleasure!

12. Chorale

Say "yes" to my endeavors,
And help me best to counsel;
To outset, midst and finish,
Ah Lord, dispense thy favor!

Thy blessing pour upon me,
My heart be now thy shelter,
Thy word be now my portion,
Till I to heaven journey!

17

11. Récitatif

Allons, sainte communauté,
Prépare-toi à la sainte joie!
Dieu vit non seulement dans le cœur de chacun
d'entre nous
Mais il s'est construit ici une maison.
Allons, munissez-vous d'esprit et d'offrandes
Pour que lui plaisent aussi bien ton cœur que cette
maison!

18

12. Choral

Approuve mes actes,
Aide-moi à deviner moi-même la bonne voie;
Ah, Seigneur, fais que tournent bien pour moi
Le commencement, le milieu et la fin!

Prodigue-moi ta bénédiction,
Que mon cœur soit ton logis,
Que ta parole soit ma nourriture
Jusqu'à ce que je parte pour le ciel!

11. Recitativo

¡Bienaventurada según eso, santa comunidad,
Prepárate para el santo gozo!
Dios mora aquí en cada pecho,

Aquí una morada se construye.
¡Así pues armaos de espíritu y dones
Para que a El el corazón y morada complazca!

12. Coral

Di sí a mis actos,
Ayuda con el mejor consejo,
Al principio, en el medio y al final,
Ay corazón, haz que todo para bien sea.

Abundantes bendiciones concédeme,
Que mi corazón tu morada sea,
Tu Palabra mi alimento,
Hasta que yo al cielo vaya.

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen.

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

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

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

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

Ihr Tore zu Zion BWV 193

Entstehung: zum 25. August 1727 (?)

Bestimmung: Ratswahl

Text: Dichter unbekannt

Gesamtausgaben: BG 41: 93 – NBA I/32.1: 203

Entstehung und Geschichte dieser Kantate sind einigermaßen verwirrend. Ihre Überlieferung ist unvollständig. Zugleich ist die Kantate aber ein Beispiel für den virtuosen Umgang Bachs mit seiner eigenen Musik und ein Paradeplatz für den Scharfsinn der quellenkritischen Bachforschung.

Als Aufführungsanlaß gilt gemeinhin der Gottesdienst zum Ratswechsel im Jahre 1727. Dieser bürgerlich-städtische Repräsentationsakt fand alljährlich am Montag nach dem Bartholomäustag (24. August) statt; Bach hatte, gegen Zusatzhonorar, für die Musik zu sorgen (s. dazu die Einführungstexte zu BWV 29, 69, 119 und 120 [EDITION BACHAKADEMIE Vol. 9, 22 und 38]). Alfred Dürr weist jedoch darauf hin, daß es für das Aufführungsjahr 1727 keinen Beleg gibt (Die Kantaten..., 1995, S. 814); möglicherweise wurde hier auch die (verschollene) Kantate BWV Anh. I 4 („Wünschet Jerusalem Glück“) auf einen Text von Picander aufgeführt.

Ebenfalls von Picander stammt ein mit den Versen „Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichte“ beginnendes Huldigungsgedicht zum Namenstag des Kurfürsten August II. am 3. August 1727. Dieses Fest wurde offenbar mit der Aufführung eines vom städtischen Musikdirektor Johann Sebastian Bach komponierten Stücks unter freiem Leipziger Himmel begangen. Auch später kamen zu solchen Huldigungsanlässen Bachsche Kantaten oder besser: „Dramme per musica“ zur Aufführung (etwa BWV 205a, 206, 207a, 213, 214, 215, s. Vol. 64, 67 und 68). Anders als Picanders später gedruckter Text ist Bachs mit Sicherheit aufgeführte Musik nicht mehr er-

halten. Man glaubt jedoch, drei ihrer Sätze (Nr. 1, 7 und 9) im Eingangschor sowie den Arien Nr. 3 und Nr. 5 der Kantate BWV 193 wiederzuerkennen; daher hat die kurfürstliche Huldigungsmusik die BWV-Nummer 193a bekommen. Ein kurioses Zusammentreffen! Bach hätte auf diese Weise nämlich im Abstand von nur drei Wochen mit der gleichen Musik hier dem Landesherren, dort der städtischen Obrigkeit gehuldigt. Ein Vergehen gegen die Etikette? Oder geschickte Ausnutzung derselben?

Die Reihenfolge der beiden Stücke (aus BWV 193a wird BWV 193) läßt sich nicht nur durch die Aufführungsdaten erschließen, sondern auch aus dem Manuskript. Der Schreiber von BWV 193 hat zunächst den neuen Text auf die Notenblätter geschrieben, um den Platzbedarf abschätzen zu können. Danach setzte er die Noten von BWV 193a hinzu. Nach Fertigstellung des Eingangschores schrieb er die Noten des folgenden Rezitativs aus der Huldigungskantate ab; Rezitative jedoch pflegte Bach in allen seinen Parodien jeweils neu zu schreiben. „Wir dürfen annehmen, daß Bach darüber zu kam, als der Schreiberling, wahrscheinlich ein Schüler, gerade diesen Unfug zu Papier brachte, daß der Herr Kantor darauf die Mißgeburt ausricht, später aber den Satz an anderer Stelle der Stimme nachtrug...“ imaginierte Friedrich Smend (Bach in Köthen, Berlin 1951, S. 51 ff.) diesen Fauxpas.

Smend war es auch, der beide Stücke als Parodie einer bereits in Köthen entstandenen Huldigungskantate für den Fürsten Leopold, Bachs vormaligen Arbeitgeber betrachtete. Für diese Ansicht führt er verschiedene stilistische Merkmale und Analogien bei Text und Musik ins Feld (eine Auflistung der Festmusiken für den Anhalt-Köthenschen Hof findet sich in „Die Welt der Bach-Kantaten“ Bd. 2, Stuttgart 1997, S. 20).

Erhalten sind von der Kantate BWV 193 neben dem Text des nicht mehr bekannten Dichters nur neun Stimmen: zweimal

die für beide Violinen, für Viola, beide Oboen, Sopran und Alt je einmal. Natürlich werden auch Tenor und Baß besetzt gewesen sein, ein Continuo sowie, dem Anlaß angemessen, Trompeten und Pauken. Reinhold Kubik hat diese Stimmen für die vorliegende Aufnahme rekonstruiert, „ein Vorschlag, bei dem versucht wurde, aus dem Erhaltenen mit Behutsamkeit und mit Blick auf musikalisch ähnliche Sätze in anderen Kantaten Bachs aufs Verlorne zu schließen“. Satz 6, ein Rezitativ für Tenor oder Baß oder beide, ist gänzlich verloren; der Eingangschor sollte, wie ein Vermerk in den Stimmen angibt, zum Abschluß wiederholt werden.

Die Textbezogenheit der Musik läßt sich aus dem erhaltenen Material nur bruchstückhaft erkennen und hat ihren Ursprung naturgemäß auch im Text der Vorlage. Evident ist der festliche Charakter des Rahmensatzes. Während das Danklied des Soprans (Nr. 3) einem gelösten Tanzsatz gleicht, mag man in der Alt-Arie (Nr. 5) am ehesten das koloraturenreiche Spiel der Oboe d'amore mit den Worten „wachsen und erhalten“ in Verbindung bringen – in der Vorlage war jedoch von einem ähnlich duftig-bewegten Charakter die Rede: dem lieblich brennenden Weihrauch, der die Sachsen aufforderte, zum Opferherd zu kommen. Der mit Wohlgeruch besänftigte Höchste konnte drei Wochen später auf die wichtigste Stadt des Kurfürstentums, das sich stolz mit Jerusalem, dem Mittelpunkt der Welt vergleichende Leipzig, getrost seinen Segen herabsenden.

Höchsterwünschtes Freudenfest BWV 194

Entstehung: zum 2. November 1723

Bestimmung: Kirch- und Orgelweihe

Text: Dichter unbekannt. Satz 6: Strophen 6 und 7 des Liedes „Treuer Gott, ich muß dir klagen“ von Johannes Heermann (1630). Satz 12: Strophen 9 und 10 des Liedes „Wach auf, mein Herz, und singe“ von Paul Gerhardt (1647/1653).

Gesamtausgaben: BG 29: 101 – NBA I/31: 147

Auch diese Leipziger Kantate geht auf ein weltliches Urbild der Köthener Zeit Bachs zurück. Erhalten sind lediglich drei Oboen- und die Streicherstimmen, jedoch kein Text und sonstige Besetzung, sodaß das Köthener Stück als verloren gelten muß. Allerdings hat diese Herkunft deutliche Spuren in der singulären Struktur der Leipziger Kantate hinterlassen.

Zunächst aber zum Anlaß der Komposition. Es ist bekannt, daß Bachs Ruf sich nicht nur auf der Komposition, sondern vor allem auf seiner Virtuosität als Spieler von Tasteninstrumenten und seine Sachkenntnis im Orgelbau gründete. „Daß unser Bach der stärkste Orgel- und Clavierspieler gewesen sey, den man jemals gehabt hat“ rühmte der Nekrolog. Und weiter: „Er kannte auch den Bau der Orgeln aus dem Grunde... Niemand konnte besser, als er, Dispositionen zu neuen Orgeln angeben, und beurtheilen“. Johann Nikolaus Forkel ergänzte in seiner Biographie: „Das erste, was er bey einer Orgeluntersuchung that, war, daß er alle klingenden Stimmen anzog, und das volle Werk sodann so vollstimmig als möglich spielte. Hierbey pflegte er im Scherze zu sagen: er müsse vor allen Dingen wissen, ob das Werk eine gute Lunge habe...“ Solche Orgelprüfungen sind u.a. für Halle (1716), Gera (1724), Kassel (1732) Mühlhausen (1735), Altenburg (1739) und Naumburg (1746) belegt. In der Naumburger Wenzelskirche begutachtete Bach das wohl bedeutendste und größte Instrument (3 Manuale, 53 Register) des Orgelbauers Zacharias Hildebrandt (1688 – 1757), einem

Freiberger Schüler Gottfried Silbermanns. Bach muß mit Hildbrandt befreundet gewesen sein. Er prüfte und lobte nicht nur dessen erstes Instrument, sondern führte auch, zur Einweihung dieser Orgel, die vorliegende Kantate auf. Es handelt sich um die kleine, einmanualige Orgel in der Kirche von Störnthäl, einem etwa zehn km südöstlich von Leipzig, heute am Rande des Tagebaus gelegenen Dorfes. Das noch heute spielbare Instrument entstand zugleich mit dem Neubau der Kirche, die seit 1722 auf den Resten und unter Einbeziehung einer romanischen Anlage erbaut wurde. Der doppelt festliche Anlaß mag erklären, daß die Orgel nicht in konzertanter Form in die Musik der Kantate einbezogen wurde. Vielmehr ist in dem Text eines nicht mehr bekannten Autors immer wieder vom Haus Gottes die Rede.

Das weltliche Urbild gibt sich am deutlichsten in der musikalischen Form zu erkennen. Eingangschor und vier Arien entpuppen sich als Umsetzung der höfischen, instrumentalen Suite mit vokalen Mitteln. Zu Beginn erklingt eine französische Ouvertüre mit punktiertem Rhythmus. In sie hinein baut Bach den kontrapunktischen Chorsatz; das Freudenfest manifestiert sich in ausgiebigen Koloraturen. Eines ähnlichen Verfahrens bediente sich Bach in der Weihnachtskantate BWV 110 (Vol. 35), zu deren Beginn die Ouvertüre aus BWV 1069 erklingt, in die der Chorsatz eingebaut ist. In der vorliegenden Kantate wird die Reprise der Orchestereinleitung durch die homophone Deklamation des ersten Textverses abgerundet.

Den nächsten Suitensatz bildet die Arie Nr. 3 im pastoralen Charakter. Bach verlangt dem Sänger enorme Höhen ab; das mag von „des Höchsten Glanz erfüllt“ sein, wie der Text meint; bei der Leipziger Wiederaufführung zum Abschluß des ersten Kantatenjahrgangs (Trinitatis 1724) musizierte Bach das Stück denn auch im tieferen Kammerton, „entschärfte“ die Baß-Rezitative. Die Sopran-Arie Nr. 5 ist im Gavotten-Charakter gehalten und in den Gesangsteilen durch die Solo-Violine

kammermusikalisch aufgelockert. Ein zweistrophiger Choral leitet über zur Predigt. Danach („Post concionem“) fordert ein Rezitativ auf, „in Gott allein vergnügt und selig“ zu leben – Auftakt für eine Tenor-Arie im Stil einer Gigue (Nr. 8). Das folgende Duett personifiziert, wieder im Stile des „Dramma per Musica“, Zweifel (Baß) und Bestätigung (Sopran), bevor eine Passepied-Arie die verkappte Suite und ein weiterer zweistrophiger Choral die nicht durch ihr äußeres Gewand, sondern im intimen Habitus festliche Kantate zu Ende bringen.

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

Die Namen der an dieser Gesamtaufnahme beteiligten Musiker spiegeln eine halbe Generation europäischer Oratorientradition. Dies gilt vor allem für die Vokal- und 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.

Ye gateways to Zion BWV 193

Composed for: August 25, 1727

Performed: Town Council Inauguration

Text: Author unknown

Complete editions: BG 41: 93 – NBA I/32.1: 203

The origins and history of this cantata are rather confusing. It has not survived intact. At the same time, however, this cantata is an example of Bach's virtuoso treatment of his own music and a parade ground for the perspicuity of critical research into Bach's sources.

It is generally assumed to have been composed for the church service at the Town Council Inauguration in 1727. This occasion for the burghers to demonstrate their dignified standing occurred each year on the Monday after St. Bartholomew's Day (August 24); Bach was responsible for providing the music, for an additional fee (see the notes to BWV 29, 69, and 119, 120 [EDITION BACHAKADEMIE vols. 9, 22 and 38]). Alfred Dürr, however, points out that there is no proof that it was performed in the year 1727 (*Die Kantaten...*, 1995, p. 814); it may well be that the (lost) cantata BWV Anh. I 4 ("Wünschet Jerusalem Glück" – "Wish Jerusalem luck") with words by Picander was performed on that day.

A poem of homage for the name day of Elector August the Second on August 3, 1727, beginning with the verse "Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter" ("Ye houses of Heaven, ye radiant lights"), is likewise by Picander. This festival was apparently celebrated outdoors in Leipzig to music composed by Johann Sebastian Bach, the city's music director. Cantatas of this nature, or better, "dramme per musica", were also performed later on such occasions (for instance, BWV 205a, 206, 207a, 213, 214, 215; see vols. 64, 67 and 68). Although Bach's music is certain to have been performed, it has not survived, in

contrast to Picander's text, which was printed at a later time. It is believed, however, that three of its movements (nos. 1, 7 and 9) are the same as the opening chorus and arias no. 3 and 5 of the cantata BWV 193; hence the electoral music of homage received the number 193a in the BWV. A curious coincidence! This would imply that Bach used the self-same music to honor the Sovereign one day and the municipal authorities only three weeks later. Was this a breach of etiquette? Or a skillful exploitation of the same?

The order of the two pieces (BWV 193a becomes BWV 193) can be determined not only from the dates of performance, but also from the manuscript. The hand that copied BWV 193 first wrote the new text on the music paper in order to estimate the amount of space that would be needed. Then he added the music to BWV 193a. After finishing the opening chorus, he copied the music to the following recitative from the homage cantata; Bach was in the habit of writing new recitatives for all his parodies. "We may assume that Bach arrived just as the pen-pusher, probably a pupil, had just committed this nonsense to paper, upon which the Director of Music crossed out the abortive lines, but later added the setting at another place in the part ..." is how this *faux pas* is imagined by Friedrich Smend (Bach in Köthen, Berlin 1951, p. 51ff).

Smend was also the one who considered the two pieces to be a parody of an homage cantata already composed in Köthen for Prince Leopold, Bach's former employer. In support of this view, he advances various stylistic characteristics and analogies in text and music (a list of the festival music performed at the Anhalt-Köthen court can be found in "Die Welt der Bach-Kantaten" vol. 2, Stuttgart 1997, p. 20). Apart from the text by the unknown author, only nine parts to the cantata BWV 193 have survived: for the viola, the two oboes, soprano and alto, and two each for the two violins. Of course, there will also have been a tenor and a bass, a continuo

and, as befits the occasion, timpani and trumpets. Reinhold Kubik has reconstructed these parts for this recording, "a proposal which attempts to draw cautious conclusions from what has survived, and along the lines of similar music in other of Bach's cantatas". Movement 6, a recitative for tenor or bass or both, is irrevocably lost; the opening chorus is to be repeated at the end, as indicated by a note written in the parts.

The material which has been preserved gives only scattered hints concerning the relation of music to text, which quite naturally also has its origin in the text of the original. The opening and concluding chorus was evidently of a festive nature. While the soprano's song of thanksgiving (no. 3) resembles a relaxed dance movement, the richly ornamented oboe d'amore part in the alto aria (no. 5) can most readily be associated with the words "wachsen und erhalten" ("increase and find favor") – the subject matter of the original, however, also had a similarly fragrant, lively character: the sweetly burning incense which called the Saxons to the sacrificial fire. The most exalted Sovereign, who three weeks earlier had been assuaged with sweet aromas, could now send down his blessing upon the most important city in the entire realm, Leipzig, which is now comparing itself to Jerusalem, the center of the world.

*

O most lovely feast of joy BWV 194

Composed for: November 2, 1723

Performed: church and organ dedication

Text: Author unknown. Movements 6: verses 6 and 7 of the hymn "Treuer Gott, ich muß dir klagen" ("Faithful God, I must complain to you") by Johannes Heermann (1630). Movement 12: verses 9 and 10 of the hymn "Wach auf, mein Herz, und singe" ("Awake, my heart, and sing out") by Paul Gerhardt (1647/1653)

Complete editions: BG 29: 101 – NBA I/31: 147

This Leipzig cantata is also based on a secular original from Bach's Köthen period. Only three oboe and string parts have survived from the earlier cantata, while the text and the remainder are missing, so that this piece must be considered lost. However, the original distinctly left its mark on the Leipzig version.

First, however, the occasion for the composition. It is well known that Bach's reputation was founded not only on his skill as a composer, but also as a virtuoso on keyboard instruments and an expert on organ building. His obituary acclaims "that our Bach was the most competent player of organ and clavier that we ever had". And further: "He also understood organ building from the ground up... No one was better than he at indicating and evaluating the specifications of new organs". In his biography of Bach, Johann Nikolaus Forkel adds to this: "The first thing he did at an organ inspection was to pull the stops of all the sounding voices and then to play the full organ with as many voices as possible. In doing so, he used to say in jest: that he must above all discover whether the organ had good lungs...". There is also evidence showing that Bach conducted organ inspections in Halle (1716), Gera (1724), Kassel (1732), Mühlhausen (1735), Altenburg (1739) and Naumburg (1746), among others.

At the Church of Wenceslas in Naumburg, Bach inspected the most significant and largest instrument (3 manuals, 53 stops) of the organ maker Zacharias Hildebrandt (1688 - 1757) of Freiberg, a pupil of Gottfried Silbermann. Bach must have been a friend of Hildebrandt, since he not only inspected and praised his first instrument, but also performed this cantata at its dedication. This was the small single-manual organ in the church of Störmthal, a village situated about ten kilometers south of Leipzig, today on the edge of a strip mine. This instrument, which is still playable, was constructed at the same time as the church was being rebuilt, which had been under construction on the site, of a Romanesque structure since 1722, whose ruins were utilized. The doubly festive occasion may explain why the organ was not used in a concertante manner in the music of the cantata. Instead, the text by the now unknown author speaks again and again of the House of God.

The secular original can most readily be identified in the form of the music. The opening chorus and four arias turn out to be a vocal rendering of the courtly instrumental suite. A French overture with dotted rhythms is heard at the beginning. Into it, Bach inserts the contrapuntal chorus; the feast of joy reveals itself in abundant coloraturas. Bach made use of a similar technique in the Christmas cantata BWV 110 (vol. 35), at whose beginning the overture from BWV 1069 is heard, into which the chorus is inserted. In the cantata recorded here, the reprise of the orchestral introduction is followed off by a homophonic declamation of the first verse of text.

The next suite movement is the aria no. 3, with its pastoral character. Bach requires the singer to reach enormous heights, which may be a consequence of "What the Highest's light hath filled", as the text affirms; at a later performance in Leipzig to conclude the first annual cycle of cantatas (Trinity 1724), Bach performed the piece at a lower concert pitch, thus "defusing" the bass recitatives. The soprano aria no. 5 maintains the cha-

acter of a gavotte and its vocal part is interspersed with passages played by the solo violin in the manner of chamber music. A two-verse chorale provides the transition to the sermon. Afterward ("post concionem") a recitative reminds us that we "can in God alone live blest and in contentment" – the signal for a tenor aria in the style of a gigue (no. 8). The following duet, again in the style of a "dramma per musica", personifies doubt (bass) and confirmation (soprano), before a passepied aria brings the disguised suite to an end, as does another two-verse chorale the cantata itself, which is festive not only in its superficial aspects, but also in its inmost being.

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.

Portes de Sion BWV 193

Création: le 25 août 1727 (?)

Destination: Élection du Conseil

Texte: Poète inconnu

Éditions complètes: BG 41: 93 – NBA I/32.1: 203

La création et l'histoire de cette cantate sont relativement déconcertantes. Elle nous est parvenue incomplète. Mais cette cantate est en même temps un exemple de la virtuosité de Bach dans le maniement de sa propre musique et elle est une démonstration de la subtilité dont doit faire preuve la recherche critique des sources sur Bach.

Le service religieux à l'occasion des élections du Conseil en 1727 est considéré comme motif d'exécution de cette cantate. Cet acte représentatif de la bourgeoisie citadine avait lieu chaque année, le lundi après la Saint Barthélemy (24 août) ; pour cette occasion, Bach devait fournir la musique contre des honoraires supplémentaires (cf. à ce propos les textes d'introduction aux cantates BWV 29, 69 et 119 et 120 [ÉDITION BACH-AKADEMIE Vol. 9, 22 et 38]). Alfred Dürr attire néanmoins l'attention sur le fait que nous ne possédons aucun témoignage confirmant l'année d'exécution 1727 (Les Cantates..., 1995, p. 814) ; la Cantate (disparue) BWV Annexe I 4 («Wünschet Jerusalem Glück» (Souhaitez le bonheur à Jérusalem) fut aussi probablement exécutée sur un texte de Picander.

Également issu de la plume de Picander, un poème d'hommage commençant par les vers «Maisons du ciel, lumières brillantes» fut écrit pour le jour de fête du Prince électeur Auguste II le 3 août 1727. Cette fête eut, semble-t-il, lieu en plein air à Leipzig et un morceau composé par le directeur de musique de la ville Johann Sebastian Bach y fut exécuté. Plus tard encore, des cantates de Bach ou mieux des «dramme per musica» furent exécutés (par ex. BWV 205a, 206, 207a,

213, 214, 215, cf. Vol. 64, 67 et 68) à de telles occasions dites d'hommage. Certes la musique exécutée par Bach n'existe plus, ce qui n'est pas le cas des textes de Picander, imprimés plus tard. Cependant l'on croit reconnaître trois de ses mouvements (n° 1, 7 et 9) dans le chœur d'introduction ainsi que dans les airs n° 3 et n° 5 de la Cantate BWV 193 ; c'est la raison pour laquelle la musique d'hommage au prince a reçu le numéro BWV 193a. Une curieuse coïncidence ! Bach aurait ainsi dans l'intervalle de trois semaines seulement, rendu hommage avec la même musique d'une part au souverain et d'autre part aux représentants de la ville. Un manquement vis-à-vis de l'étiquette ? Ou bien l'exploitation adroite de la même musique ?

Il est permis de reconstruire l'ordre chronologique des deux morceaux (à partir de BWV 193a, on arrive à BWV 193) non seulement en raison des dates d'exécution mais aussi du manuscrit. Le copiste de la BWV 193 écrivit tout d'abord le nouveau texte sur des feuilles de notes afin d'évaluer la place nécessaire. Ensuite il ajouta les notes de BWV 193a. Après la finition du chœur d'introduction, il copia les notes du récitatif suivant, issues de la cantate d'hommage ; Bach avait l'habitude d'écrire un nouveau récitatif dans toutes ses parodies. «Il est permis de supposer que Bach constata alors que le copiste, probablement un élève, était en train de mettre cette bêtise sur papier, que Monsieur le cantor raya ensuite la monstruosité mais rapporta plus tard le mouvement à un autre endroit de la voix ...», c'est ainsi que Friedrich Smend (Bach à Köthen, Berlin 1951, p. 51 et suivantes) expliqua cet impair.

Ce fut également Smend qui considéra que les deux morceaux étaient des parodies d'une cantate d'hommage déjà créée à Köthen pour le Prince Léopold, l'ancien employeur de Bach. Pour appuyer son opinion, il avança différentes caractéristiques d'ordre stylistique et des analogies au niveau du texte et de la musique (vous trouverez une liste des musiques de fête composées pour la Cour d'Anhalt-Köthen dans «Le monde des Cantates de Bach» Vol. 2, Stuttgart 1997, p. 20).

Seules neuf voix de la Cantate BWV 193 nous sont parvenues en plus du texte du poète inconnu : deux voix pour les deux violons, une voix pour la viole, les deux hautbois, le soprano et l'alto chacun. Bien sûr, le ténor et la basse, un continuo participaient également, ainsi que, conformément à l'occasion, des trompettes et des trombones. Reinhold Kubik a reconstitué ces registres pour l'enregistrement ci-présent, «une suggestion qui essaie de retrouver ce qui a disparu en consultant ce qui a été conservé avec circonspection et en comparant avec des mouvements de teneur musicale semblable dans d'autres cantates de Bach». Le mouvement 6, un récitatif pour ténor ou basse ou pour les deux, est entièrement perdu ; le chœur d'introduction devait être répété en fin de cantate, comme l'indique une remarque dans les registres.

On ne retrouve le rapport entre le texte et la musique que par fragments que l'on a tiré du matériel conservé et ce rapport se retrouve naturellement dans le texte du modèle. Le caractère solennel du mouvement extrême est évident. Alors que la louange du soprano (n° 3) ressemble à un mouvement léger de danse, le jeu riche en vocalises des hautbois d'amour dans l'air d'alto (n° 5) doit plutôt être mis en rapport avec les paroles «croître et rester» – cependant dans le modèle, il était question d'un caractère animé aux odeurs semblables : l'encens suave qui invitait les Saxons à se réunir autour du foyer de l'offrande. Le Très-Haut apaisé par le parfum de l'encens pouvait trois semaines plus tard envoyer sa bénédiction sur la ville la plus importante de l'électorat, la ville de Leipzig qui aimait à se comparer avec le centre du monde, Jérusalem.

*

Fête de joie ardemment souhaitée BWV 194

Création: le 2 novembre 1723

Destination: pour l'inauguration de l'orgue

Texte: Poète inconnu. Mouvement 6: strophes 6 et 7 du lied «Treuer Gott, ich muß dir klagen» (Dieu fidèle, je dois adresser mes plaintes) de Johannes Heermann (1630). Mouvement 12: strophes 9 et 10 du lied «Wach auf, mein Herz, und singe» (Réveille-toi, mon cœur, et chante) de Paul Gerhardt (1647/1653).

Éditions complètes: BG 29: 101 – NBA I/31: 147

Cette cantate de Leipzig renvoie également à une source originale profane de l'époque de Bach à Köthen. Seules trois registres de hautbois et de cordes nous sont parvenues, pas de texte ni d'autre effectif de sorte que ce morceau doit être considéré comme disparu. Néanmoins cette source a laissé des traces indiscutables dans la structure singulière de la cantate de Leipzig.

Parlons tout d'abord de l'occasion qui fut à l'origine de la composition. Chacun sait que la réputation de Bach reposait non seulement sur son art de la composition mais surtout sur sa virtuosité en tant que joueur sur instruments à clavier et sur ses connaissances dans le domaine de la construction d'orgue. «Que notre Bach avait été le prince des virtuoses de l'univers sur le clavecin et l'orgue» vanta son nécrologue. Et plus loin : «Cette science dans l'emploi des registres était une conséquence de la connaissance approfondie qu'il avait de la construction de l'orgue en général... Personne ne savait mieux que lui donner les dispositions pour les nouveaux orgues, et en juger». Johann Nikolaus Forkel compléta dans sa biographie : «Pour essayer un orgue, la première chose qu'il faisait, était de tirer de tous les jeux et de jouer le grand orgue avec tous ses accouplements. Il avait l'habitude de dire en forme de plaisanterie qu'il désirait avant tout savoir si l'instrument avait de bons poutmons...» De tels essais d'orgue ont été retenus entre autres

pour Halle (1716), Gera (1724), Kassel (1732) Mühlhausen (1735), Altenburg (1739) et Naumburg (1746).

Dans l'Église Wenzel de Naumburg, Bach expertisa le plus grand et le plus important instrument (3 claviers, 53 registres) du facteur d'orgue Zacharias Hildebrandt (1688 – 1757), un élève de Gottfried Silbermann à Freiberg. Bach et Hildebrandt étaient probablement liés d'amitié. Il testa et loua non seulement son premier instrument mais exécuta également la cantate ci-présente à l'occasion de l'inauguration de cet orgue. Il s'agit là du petit orgue, à un clavier, de l'église de Störmtal, un village situé à dix kilomètres au sud-est de Leipzig, aujourd'hui au bord de la mine à ciel ouvert. L'instrument sur lequel on peut encore jouer aujourd'hui, fut créé en même temps que l'église qui avait été érigée depuis 1722 sur les ruines d'un site romain, fut reconstruite. L'occasion qui était donc solennelle pour deux raisons, peut expliquer que l'orgue ne fut pas intégré sous forme concertante dans la musique de la cantate. Au contraire, il est toujours question de la maison de Dieu dans le texte d'un auteur dont on ne connaît plus l'identité aujourd'hui.

Le modèle profane se profile très nettement dans la forme musicale. Le chœur d'introduction et les quatre airs se révèlent être une transposition de la suite courtoise, instrumentale avec des effectifs vocaux. Une ouverture française engage la cantate dans un rythme pointé. Bach y intègre le mouvement de chœur contrapuntique; l'ambiance de fête se manifeste dans de larges vocalises. Bach employa un procédé semblable dans la Cantate de Noël BWV 110 (Vol. 35) dont le début est marqué de l'Ouverture tirée de BWV 1069 dans laquelle le mouvement de chœur est intégré. Dans la cantate ci-présente, la déclamation homophone des premiers vers de texte complète la reprise de l'introduction orchestrale.

L'air n° 3 au caractère de pastorale forme le mouvement de suite suivant. Bach oblige le chanteur à atteindre des tons très éle-

vés; ceci semble être «rempli de l'éclat du Très-Haut», comme le dit le texte; lors de la reprise à Leipzig, à la fin du premier cycle de cantates (Trinité 1724), Bach joua le morceau aussi dans la hauteur du ton-étalon plus bas et «atténua» le récitatif de basse. L'air de soprano n° 5 a le caractère d'une gavotte et s'assouplit dans les parties de chant grâce aux violons solistes prenant ainsi les traits d'une musique de chambre. Un choral à deux strophes fait la transition avec le sermon. Ensuite («post concionem»), un récitatif demande aux chrétiens de vivre selon le principe que «Seuls en Dieu vous trouverez la joie et le bonheur» – départ d'un air de ténor dans le style d'une gigue (n° 8). Le duo suivant personnifie, à nouveau dans le style du «dramma per musica», le doute (basse) et la confirmation (soprano) avant qu'un air en passe-pied, la suite déguisée et un autre choral à deux strophes n'achèvent la cantate en la revêtant de solennité non de par son habit extérieur mais de par son intimité.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

Aujourd'hui Rilling considère cette rencontre et l'acquis de ce cosmos musical comme le processus le plus important de sa carrière musicale. „Seul celui qui connaît les cantates de Bach, peut prétendre connaître vraiment Bach“. En même temps, le fondateur de l'Académie Internationale de Bach à Stuttgart releva l'importance du lieu d'exécution historique de cette musique : „Les cantates religieuses de Bach ... étaient une partie des offices religieux de son époque dont le déroulement était à sa charge. Le pasteur s'exprimait en paroles et Bach parlait avec sa musique et prenait ainsi position sur les textes dominicaux dont le choix était fixé à l'avance...“. C'est ainsi qu'au-delà des enregistrements sur disques, les exécutions en public des cantates de Bach au cours de services religieux et en concert ainsi que l'invitation aux musiciens du monde entier à se consacrer à l'étude de cette musique restent jusqu'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 perdue 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'ÉDITION BACHAKADEMIE. Il existe plusieurs formes de classements judicieux pour les cantates sur disques compacts. Dans le souci de faciliter la tâche de l'auditeur dans sa recherche des différentes cantates, l'ÉDITION BACHAKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmieder.

Puertas de Sión BWV 193

Génesis: para el 25 de agosto de 1727 (?)

Destino: elecciones municipales

Texto: poeta desconocido

Ediciones completas: BG 41: 93 – NBA I/32.1: 203

El origen y la historia de esta cantata son de algún modo motivo de confusión. Su transmisión es incompleta. Pero al mismo tiempo, esta cantata es un ejemplo del virtuoso dominio que Bach ejerce sobre su propia música y un campo de maniobra para la agudeza exigida a la investigación crítica de las fuentes de Bach.

En todo caso se considera que dio pie a su interpretación la función religiosa celebrada con motivo del cambio de Consistorio en el año 1727. Este acto de representación cívico-municipal tenía lugar todos los años el lunes siguiente a la fiesta de San Bartolomé (24 de agosto); Bach tenía que ocuparse de la música recibiendo por ello unos honorarios adicionales (véase al respecto el texto introductorio de BWV 29, 69, 119 y 120 [EDITION BACHAKADEMIE vol. 9, 22 y 38]). Alfred Dürr hace referencia en todo caso al hecho de que no exista prueba alguna para documentar que el año en que se interpretó esta cantata fuera 1727 (Las cantatas..., 1995, pág. 814); posiblemente se interpretó también aquí la (desaparecida) cantata BWV Anexo 14 ("Desead suerte a Jerusalén") sobre un texto de Picander.

También procede de Picander un poema de homenaje que empieza por los versos "Moradas del cielo, brillantes luces" y que tiene su motivo en la homonímica del Príncipe Elector Augusto II el 3 de agosto de 1727. Esta fiesta se celebró al parecer bajo el cielo despejado de Leipzig con la interpretación de una pieza compuesta por el director de música del municipio que era Johann Sebastian Bach. También se interpretaron con tales mo-

tivos de homenaje otras cantatas bachianas o mejor dicho otros "Dramas per musica" (como por ejemplo BWV 205a, 206, 207a, 213, 214, 215, véase vol. 64, 67 y 68). En contra de lo sucedido al texto posteriormente impreso de Picander, no se ha conservado la música de Bach con que toda seguridad se interpretó. No obstante, se estima reconocer tres de sus movimientos (los números 1, 7 y 9) en el coro de entrada y en las arias número 3 y número 5 de la cantata BWV 193; de ahí que a la música de homenaje al Príncipe Elector se asignara el número BWV 193a, lo que no deja de ser una curiosa coincidencia. Porque de este modo habría homenajeado Bach con la misma música en un intervalo de solo tres semanas al Soberano del país por un lado y a la Autoridad municipal por otro. ¿Infracción de la debida cortesía, o hábil aprovechamiento de la misma?

La serie sucesiva de ambas piezas (de BWV 193a sale BWV 193) es algo que puede deducirse no solo de los datos de su interpretación, sino también del manuscrito. El copista consignó inicialmente el texto nuevo sobre las partituras a fin de poder tantear el espacio necesario. A continuación añadió las notas de BWV 193a. Después de acabar el coro de entrada, escribió las notas del recitativo subsiguiente tomándolas de la cantata de homenaje; Bach solía volver a escribir los recitativos en todas sus parodias. "Podemos suponer que Bach se sorprendió cuando el copista, probablemente un discípulo suyo, puso esta incongruencia sobre el papel y también podemos suponer que el señor Cantor suprimió este engendro, pero que más tarde rescató este movimiento en otro pasaje de la voz...", así imaginaba Friedrich Smend (Bach en Köthen, Berlín 1951, pags. 51 ss.) este paso en falso.

Smend era el mismo que consideraba ambas piezas como parodia de una cantata escrita ya en Köthen como homenaje al Príncipe Leopoldo, que fue en otro tiempo patrono de Bach. Para probar esta opinión aduce diversas características y analogías estilísticas en el texto y la música (un listado de músicas

festivas para la corte de Anhalt-Köthen se encuentra en el vol. 2 de "El mundo de las cantatas de Bach", Stuttgart 1997, pág. 20).

De la cantata BWV 193 se han conservado, además del texto del ya irreconocible poeta, únicamente nueve voces: las de ambos violines por duplicado, la de la viola, la de ambos oboes, la del soprano y la del contralto. Evidentemente tendrían también cobertura la del tenor y la del bajo, un continuo y trompetas y timbales según conviniera. Reinhold Kubik ha reconstruido estas voces para la presente grabación, lo que supone "una propuesta con la que se intentó llegar al conocimiento de lo perdido partiendo de lo conservado, con toda precaución y con la vista puesta en movimientos musicales semejantes en otras cantatas de Bach". El sexto movimiento, un recitativo para tenor o para bajo (o para ambos) se ha perdido por completo; el coro de entrada debía repetirse al final según indica una anotación en las voces.

La vinculación de la música con el texto se puede deducir tan solo fragmentariamente partiendo del material conservado, y tiene naturalmente también su origen en el texto del antecedente. Salta a la vista el carácter festivo del movimiento extremo. Mientras el cántico de acción de gracias del soprano (número 3) se asemeja a un movimiento de danza, se puede establecer en el aria de contralto (número 5) la estrecha vinculación de la interpretación, tan rica en matizaciones, del oboe d'amore con las palabras "preserva y haz que medren"... mientras que en el antecedente se hablaba de un carácter movido con semejante primor: el incienso que ardía amablemente y que incitaba a los sajones a acudir al altar del sacrificio. El Altísimo, aplacado con ese aroma, podría derramar satisfecho su bendición tres semanas después sobre la importantísima ciudad del Principado Electoral que, de este modo, se paragonaba ufana- mente con el centro del mundo que era Jerusalén.

Deseadísima fiesta de la alegría BWV 194

Génesis: para el 2 de noviembre de 1723

Destino: consagración de la iglesia y del órgano

Texto: poeta desconocido. Sexto movimiento: estrofas 6 y 7 del cántico "Dios leal, ante ti he de desahogarme" de Johannes Heermann (1630). Duodécimo movimiento: estrofas 9 y 10 del cántico "Despierta, corazón, y canta" de Paul Gerhardt (1647/1653).

Ediciones completas: BG 29: 101 – NBA I/31: 147

También esta cantata de Leipzig se remonta a un paradigma profano de los tiempos de Bach en Köthen; solo se han conservado tres voces de oboe y las de los instrumentos de cuerda, pero ningún texto, como tampoco la restante cobertura, motivo por el que ha de considerarse esta pieza como si se hubiera perdido. En todo caso, este origen ha dejado claros vestigios de la singular estructura de la cantata de Leipzig.

Pero volvamos al motivo de la composición. Es conocido que la fama de Bach no solo se fundaba en la composición, sino ante todo en su virtuosismo como intérprete de instrumentos de teclado y en su experto conocimiento de la estructura del órgano. "Que nuestro Bach fuera el más poderoso intérprete de órgano y piano que jamás haya existido", proclamaba su biógrafo. Y en otro pasaje: "Conocía tan a fondo la estructura del órgano desde las bases... que nadie podía indicar ni valorar mejor que él las disposiciones referidas a los órganos nuevos". Johann Nikolaus Forkel completaba esta idea en su biografía: "Lo primero que hacía al explorar un órgano era pulsar todas las voces sonoras y de este modo sonaba el instrumento con la mayor plenitud posible de voces. A este respecto solía decir en broma que ante todo había que saber si el instrumento tenía buen pulmón...". Estas pruebas de órgano quedan documentadas entre otros lugares en Halle (1716), Gera (1724), Kassel (1732) Mühlhausen (1735), Altenburg (1739) y Naumburg (1746).

En la iglesia de san Wenceslao de Naumburg certificó Bach el que quizá sería el instrumento de mayor tamaño e importancia (3 manuales y 53 registros) del fabricante de órganos Zacarías Hildebrandt (1688 – 1757), un alumno de Gottfried Silbermann oriundo de Freiberg. Bach debió tener relación de amistad con Hildebrandt. No solo examinó y ensalzó su primer instrumento, sino que además interpretó esta cantata con motivo de la consagración de ese órgano. Se trata del pequeño y extraordinario órgano instalado en la iglesia de Störmthal, una aldea situada a unos diez kilómetros al sur de Leipzig, actualmente a punto de ser derrumbada. Este instrumento que todavía puede tocarse en la actualidad, tuvo su origen al mismo tiempo que la reconstrucción de la iglesia, la cual fue construida a partir de 1722 sobre los restos de un asentamiento romano que contenía. La ocasión doblemente solemne puede explicar que el órgano no se aplicó en forma concertante a la música de la cantata. Por el contrario, de lo que se habla constantemente en el texto de un autor que ya no podremos conocer, es sobre la casa de Dios. La forma más clara de captar el paradigma profano es la forma musical. Un coro de entrada y cuatro arias se despliegan como realización de la suite instrumental cortesana con medios vocales. Al comienzo suena una obertura francesa con ritmo punteado. Dentro de ella construye Bach el movimiento coral contrapuntual; la fiesta de la alegría se pone de relieve en las generosas matizaciones aportadas. Bach aplicó un procedimiento semejante en la cantata de Navidad BWV 110 (vol. 35) a cuyo comienzo suena la obertura de BWV 1069 en la que se incorpora el movimiento coral. En la presente cantata se redondea la reiteración de la introducción orquestal mediante la declamación homófona del primer verso del texto.

El siguiente movimiento de suite se forma en el aria número 3 con carácter pastoral. Bach exige del cantor unas alturas enormes; esto puede estar “aquello que más altamente brilla”, como indica el texto; en la nueva interpretación de Leipzig, al final

del primer curso de cantatas (fiesta de la Santísima Trinidad de 1724) interpretó Bach esta pieza también en el tono profundo de cámara y “quitó agudeza” a los recitativos de bajo. El aria de soprano número 5 se mantiene con el carácter de gavota y en los pasajes de cántico se anima con música de cámara mediante los solos de violín. Un coral de dos estrofas nos lleva a la homilía. A continuación (“post concionem”) el recitativo exhorta a vivir “contentas y bienaventuras rodadas solamente en Dios”: antecompás para un aria de tenor al estilo de una giga (número 8). El dueto siguiente personifica, de nuevo en el estilo del “Drama per Musica”, la duda (bajo) y la confirmación (soprano) antes de que un aria de pasapí, la suite disfrazada y otro coral de dos estrofas pongan punto final a esta festiva cantata, que lo es no solo por su envoltorio exterior sino también por su íntima configuración.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

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



Helmuth Rilling