



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[1] KANTATEN BWV 130 - 132

Herr Gott, dich loben alle wir / Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir / Bereitet die Wege, bereitet die Bahn

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart

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

Richard Hauck (BWV 130-132), Friedrich Mauermann (BWV 130), Heinz Jansen (BWV 131)

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 130: Januar/Februar 1974, BWV 131: Januar 1975, BWV 132: September 1976 /Januar/April 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

Traduction française: Sylvie Roy

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

© 1974/75/76/77 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

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

Johann Sebastian



BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Herr Gott, dich loben alle wir *BWV 130 (16'23)*

Lord God, we praise thee ev'ry one • Seigneur Dieu, nous te louons tous • Señor Dios, a Ti todos Te alabamos

Kathrin Graf - soprano • Gabriele Schnaut - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Tromba • Hans-Joachim Schmukalla - Timpani • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin, Thomas Schwarz, Hedda Rothweiler - Oboe • Hermann Herder - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom, Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir *BWV 131 (23'18)*

From the depth now do I call, Lord to thee • Du fond de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur •

Desde la profundidad clamo a Ti, Señor

Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Günther Passin - Oboe • Hermann Herder - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Joachim Eichhorn - Organo

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn *BWV 132 (21'02)*

Make ready the pathways, make ready the road • Préparez les chemins, préparez la voie •

Preparad los caminos, preparad el sendero

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Ingo Goritzki - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Montserrat Torrent - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 130) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 130 „Herr Gott, dich loben alle wir“		16:23
No. 1	Coro: <i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	1 3:47
No. 2	Recitativo (A): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	2 1:14
No. 3	Aria (B): <i>Tromba I-III, Timpani, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	3 4:16
No. 4	Recitativo (S, T): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	4 1:31
No. 5	Aria (T): <i>Flauto, Fagotto, Cembalo</i>	5 4:24
No. 6	Choral: <i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	6 1:11

BWV 131 „Aus der Tiefen rufe ich, Herr zu dir“		23:18
No. 1	Sinfonia e Coro: <i>Oboe, Violino, Viola I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	7 4:49
No. 2	Arioso (B) con Choral: <i>Oboe, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	8 4:09
No. 3	Coro: <i>Oboe, Violino, Viola I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	9 3:24
No. 4	Aria (T) con Choral: <i>Violoncello, Organo</i>	10 5:39
No. 5	Coro: <i>Oboe, Violino, Viola I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	11 5:17

BWV 132 „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“		21:02
No. 1	Aria (S): <i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	12 7:33
No. 2	Recitativo (T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	13 2:29
No. 3	Aria (B): <i>Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	14 3:16
No. 4	Recitativo (A): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	15 2:30
No. 5	Aria (A): <i>Violino solo, Violoncello, Cembalo</i>	16 4:14
No. 6	Choral: <i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	17 1:00

Total Time BWV 130, 131, 132 60:47

1. Coro

Herr Gott, dich loben alle wir
Und sollen billig danken dir
Für dein Geschöpf der Engel schon,
Die um dich schweben um deinen Thron.

2. Recitativo

Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt,
Wie Gott sich zu uns Menschen neigt,
Der solche Helden, solche Waffen
Vor uns geschaffen.
Sie ruhen ihm zu Ehren nicht;
Ihr ganzer Fleiß ist nur dahin gericht',
Daß sie, Herr Christe, um dich sein
Und um dein armes Häuflein:

Wie nötig ist doch diese Wacht
Bei Satans Grimm und Macht?

3. Aria

Der alte Drache brennt vor Neid
Und dichtet stets auf neues Leid,
Daß er das kleine Häuflein trennet.

Er tilgte gern, was Gottes ist,
Bald braucht er List,
Weil er nicht Rast noch Ruhe kennt.

1. Chorus

Lord God, we praise thee ev'ry one
And shall give willing thanks to thee
For this thy work, the angels, now,
Which round thee flock about thy throne.

2. Recitative

Their radiance and lofty wisdom show
How God doth to us mortals bend,
Who such defenders, such great armor
For us hath fashioned.
In praising him they take no rest;
Their whole endeavor hath but one intent,
That they, Lord Christ, round thee be
And round thy wretched company:

How needed is indeed this care
Midst Satan's rage and might?

3. Aria

The ancient serpent burns with spite,
Contriving e'er to bring new pain,
To bring our little band division.

He seeks to crush what God doth own,
And ply deceit,
For he no rest or slumber knoweth.

1

1. Chœur

Seigneur Dieu, nous te louons tous
Et nous te remercions justement
Pour les créatures que sont les anges
Qui planent dans les airs autour de ton trône.

2

2. Récitatif

Leur éclat brillant et leur grande sagesse montrent
Comment Dieu se penche vers les hommes
Lui qui créa de tels héros, de telles armes
Pour nous.
Ils ne se reposent pas pour sa gloire;
Toute leur application se concentre
Uniquement à t'entourer, toi,
Seigneur Jésus-Christ et cette poignée de pauvres
créatures:
Combien nécessaire est pourtant cette garde
Face à la fureur et à la puissance de Satan?

3

3. Air

Le vieux Dragon brûle d'envie
Et prépare constamment une nouvelle souffrance
Pour diviser ces pauvres créatures.
Il aimerait exterminer ce qui est à Dieu.
Il a recours tantôt à la ruse
Car il ne connaît ni trêve ni repos.

1. Coro

Señor Dios, a Ti todos Te alabamos
Y prontos debemos estar a darte gracias
Por haber creado a los ángeles
Que junto a Tu trono Te rodean.

2. Recitativo

Su brillante refulgir y gran sabiduría muestra
Cómo Dios hacia nosotros, los hombres, se inclina,
Que semejantes héroes, semejantes armas
Ante nosotros ha creado.
Por su Gloria no descansan;
Todos sus esfuerzos dirigidos están
A estar junto a Ti,
Señor Cristo,
Y junto a Tu pobre rebaño:
¡Cuán necesaria esta guarda es
Por causa de la furia y el poder de Satán!

3. Aria

La vieja serpiente de envidia arde
Y piensa cómo poder dañar
Separando al pequeño rebaño.
Anular quisiera cuanto Dios es,
Pronta está a emplear la sagacidad
Pues no conoce descanso ni paz.

4. Recitativo

Wohl aber uns, daß Tag und Nacht
Die Schar der Engel wacht,
Des Satans Anschlag zu zerstören!
Ein Daniel, so unter Löwen sitzt,
Erfährt, wie ihn die Hand des Engels schützt.
Wenn dort die Glut
In Babels Ofen keinen Schaden tut,
So lassen Gläubige ein Dankkied hören,
So stellt sich in Gefahr
Noch itzt der Engel Hülfe dar.

5. Aria

Laß, o Fürst der Cherubinen,
Dieser Helden hohe Schar
Immerdar
Deine Gläubigen bedienen,
Daß sie auf Elias Wagen
Sie zu dir gen Himmel tragen.

6. Choral

Darum wir billig loben dich
Und danken dir, Gott, ewiglich,

Wie auch der lieben Engel Schar
Dich preisen heut und immerdar.

Und bitten dich, wollst allezeit
Dieselben heißen sein bereit,
Zu schützen deine kleine Herd,
So hält dein göttlichs Wort in Wert.

4. Recitative

Well though for us that day and night
The host of angels watch,
That Satan's onslaught might be broken!
A Daniel who amidst the lions sits
Doth learn how him the hand of angels guards.
As once the coals
In Babel's furnace did no injury,
So let the faithful raise their thankful voices,
That still in danger's midst
E'en now the angel's help comes forth.

5. Aria

Let, O Prince of holy Cherubs,
This heroic lofty throng
Evermore
O'er thy faithful flock be tending;
That they on Elijah's chariot
Them to thee in heaven carry.

6. Chorale

For this we give thee willing praise
And give thee thanks, God, evermore,

Just as thine own dear angel host
Thee laud today and ever shall.

And ask that thou shouldst ever wish
To order them to be prepared
To shelter this thy tiny flock,
Which keeps thy sacred word intact.

4

4. Récitatif

Mais quel bienfait pour nous que jour et nuit
La légion des anges monte la garde,
Pour détruire l'offensive de Satan!
Un Daniel dans la fosse des lions
A fait l'expérience de la protection des anges.
Lorsque les flammes brûlantes
De la fournaise de Babylone ne font plus de dégâts,
Les croyants font entendre un chant d'actions de grâces,
Voilà comment dans le danger
La protection des anges se présente encore maintenant.

5

5. Air

Ô prince des Chérubins,
Laisse servir cette noble légion de héros
À jamais
Ceux qui croient en toi;
Fais qu'elle les transporte vers le ciel
Dans le char d'Élie.

6

6. Choral

C'est pourquoi, il n'est que justice que nous te louons
Que nous te rendions des actions de grâces, à toi, Dieu,
éternellement
Comme la légion aimable des anges,
Que nous te glorifions aujourd'hui et à jamais.

Et nous te prions, demande-leur
D'être en tous temps prêts
À défendre ton petit troupeau,
Ainsi ta parole divine restera pérenne.

4. Recitativo

¡Gracias que de día y de noche
El ejército de los ángeles protege
Y pronto está a destruir los ataques de Satán!
Daniel, estando con los leones,
Percibió cómo la mano del ángel lo protegía.
Y porque las ascuas
Del horno de Babilonia ningún daño hacían,
Entonan los creyentes un cántico de gratitud,
Así pues, en los momentos de peligro,
Como ahora, auxilian los ángeles.

5. Aria

Deja, oh príncipe de los querubines,
A este heroico y alto ejército
Por siempre
A tus creyentes auxiliar;
Que en el carro de Elías ellos
A los creyentes al cielo, hacia ti, conduzcan.

6. Coral

Por eso de grado Te alabamos
Y te damos gracias, Dios, eternamente,

Como también el amoroso ejército angelical
Te alaba hoy y por siempre.

Y te pedimos que en todo tiempo
Los ángeles siempre preparados estén
A proteger a tu pequeño rebaño
De modo que Tu divina palabra se cumpla.

1. Coro

*Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir.
Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren merken
auf die Stimme meines Flehens!*

2. Arioso con Choral

*So du willst, Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird
bestehen? Denn bei dir ist die Vergebung, daß man dich
fürchte.*

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

3. Coro

*Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich hoffe
auf sein Wort.*

1. Chorus

*From the depth now do I call, Lord, to thee.
Lord, hear my voice's crying, and let thine ears
consider well the voice of my complaining.*

2. Arioso and Chorale

*If thou wilt, Lord, mark what is sinful, Lord, who
will abide it? For with thee there is forgiveness,
that we might fear thee.*

Have mercy on me in such grief,
Remove it from my bosom,
Because thou hast now paid for it
On wood with pains of dying.
So that I might with grievous woe
Within my sinful state not die,
Nor give up hope forever.

3. Chorus

*I wait for the Lord, this my spirit waiteth, and I put
trust in his word.*

7

1. Chœur

*Du fond de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur.
Seigneur, entends ma voix, prête ton oreille
À mes supplications!*

8

2. Arioso avec Choral

*Selon ta volonté, Seigneur, fais le compte des péchés, Seigneur,
qui donc résisterait? Car auprès de toi, il y a le pardon afin que
l'on te craigne.*

Aie pitié de moi écrasé d'un tel fardeau
Sors-le de mon cœur
Puisque tu l'as expié
Sur la croix par tes douleurs d'agonie,
Afin que je ne meure pas
En grandes douleurs dans mes péchés
Et que je ne désespère pas éternellement encore.

9

3. Chœur

*J'attends avec impatience le Seigneur, mon âme espère en lui et
j'espère en sa parole.*

1. Coro

*Desde la profundidad clamo a Ti, Señor.
¡Señor, escucha mi voz, deja que tus oídos atiendan
a la voz de mis suplicas!*

2. Arioso con Coral

*Si quieres, Señor, tomar en cuenta las culpas,
Señor ¿quién podrá resistir? Pues junto a Ti está el perdón, para
que seas temido.*

Apíadate de mí en semejante congoja,
Quítala de mi corazón,
Pues Tú la has expiado
Con angustias mortales en el madero.
Para que, con gran aflicción,
No sucumba yo en mis pecados,
Ni me desanime eternamente.

3. Coro

*Yo espero al Señor, mi alma espera,
y yo confío en su palabra.*

4. Aria con Choral

*Meine Seele wartet auf den Herrn von einer
Morgenuache bis zu der andern.*

Und weil ich denn in meinem Sinn,
Wie ich zuvor geklaget,
Auch ein betrübter Sünder bin,
Den sein Gewissen naget,
Und wollte gern im Blute dein
Von Sünden abgewaschen sein
Wie David und Manasse.

5. Coro

*Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist
die Gnade und viel Erlösung bei ihm.
Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.*

BWV 132

1. Aria

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!
Bereitet die Wege
Und machet die Stege
Im Glauben und Leben
Dem Höchsten ganz eben,
Messias kömmt an!

4. Aria and Chorale

*This my spirit waiteth for the Lord before one
morning watch until the next watch.*

Especially that in my heart,
As I have long lamented,
I, too, an anxious sinner am,
Who is by conscience rankled,
And would so glad within thy blood
From sinfulness be washed and pure
Like David and Manasse.

5. Chorus

*Israel, trust now in the Lord; for with the Lord there
is mercy, and much redemption with him.
And shall Israel deliver from all of her transgressions.*

1. Aria

Make ready the pathways, make ready the road!
Make ready the pathways
And make ev'ry byway
In faith and in living
Now smooth for the Highest,
Messiah shall come!

10

4. Air avec choral

*Mon âme attend le Seigneur d'une veille matinale à
l'aube.*

Et puisque je sais très bien,
Comme je viens de le déplorer,
Que je suis un pécheur affligé,
Qui est rongé par sa conscience.
Je voudrais tant être lavé,
Dans ton sang, de tous mes péchés
Comme David et Manassé.

11

5. Chœur

*Israël espère en Dieu: car la grâce et le rachat sont
dans l'Éternel.
Et il rachètera Israël de tous ses péchés.*

12

1. Air

Préparez les chemins, préparez la voie!
Préparez les chemins
Et aplanissez les allées
Dans la foi et la vie
Pour le Très-Haut,
Que vienne le Messie!

4. Aria con Coral

*Mi alma aguarda al Señor como centinela
de una aurora a otra.*

Y como en lo más recóndito de mí,
tal como antes lamentara,
soy un acongojado pecador,
a quien su conciencia carcome,
y quisiera fervientemente, en Tu sangre,
ser lavado de los pecados
como David y Manasés.

5. Coro

*Israel, confía en el Señor; pues en el Señor
está la gracia y mucha redención junto a Él.
Y Él liberará a Israel de todas sus culpas.*

1. Aria

¡Preparad los caminos, preparad el sendero!
¡Preparad los caminos
Y construid las vías
En fe y vida
Al Altísimo,
El Mesías llega!

2. Recitativo

Willst du dich Gottes Kind
und Christi Bruder nennen,
So müssen Herz und Mund
den Heiland frei bekennen.
Ja, Mensch, dein ganzes Leben
Muß von dem Glauben Zeugnis geben!
Soll Christi Wort und Lehre
Auch durch dein Blut versiegelt sein,
So gib dich willig drein!
Denn dieses ist der Christen Kron und Ehre!
Indes, mein Herz, bereite
Noch heute
Dem Herrn die Glaubensbahn
Und räume weg die Hügel und die Höhen,
Die ihm entgegen stehen!
Wälz ab die schweren Sündensteine,
Nimm deinen Heiland an,
Daß er mit dir im Glauben sich vereine!

3. Aria

Wer bist du? Frage dein Gewissen,
Da wirst du sonder Heuchelei,
Ob du, o Mensch, falsch oder treu,
Dein rechtes Urteil hören müssen.
Wer bist du? Frage das Gesetze,
Das wird dir sagen, wer du bist:
Ein Kind des Zorns in Satans Netze,
Ein falsch- und heuchlerischer Christ.

2. Recitative

If thou wouldst call thyself God's child and Christ's own
brother,
Then freely thy heart and mouth the Savior must
acknowledge.
Yes, man, thy life entirely
Must by its faith give constant witness!
If Christ's own word and teaching
E'en through thy blood is to be sealed,
Thyself then willing give!
Because this is the Christian's crown and glory.
Meanwhile, my heart, make ready,
Today yet,
To God the way of faith
And clear away the high hills and the mountains
Which in the path oppose him!
Roll back the heavy stones of error,
Receive thy Savior now,
That he with thee in faith may be united!

3. Aria

Who art thou? Question thine own conscience,
Thou shalt without hypocrisy,
If thou, O man, art false to hear now.
Thy proper judgment have to hear now.
Who art thou? Question the commandment
Which will then tell thee who thou art,
A child of wrath in Satan's clutches,
A Christian false and hypocrite.

13**2. Récitatif**

Si tu veux qu'on te nomme fils de Dieu et frère
du Christ,
Ton cœur et ta bouche devront professer
librement le Sauveur.
Oui, être humain, ta vie entière
Devra porter témoignage de ta foi!
Si la parole et l'enseignement du Christ
Doivent être aussi scellés par ton sang,
Alors montre ta bonne volonté!
En effet ceci est la couronne et l'honneur d'un chrétien.
En attendant, mon cœur, prépare
Dès aujourd'hui
La voie de la foi dans le Seigneur
Et fais disparaître les collines et les sommets
Qui pourraient se dresser sur son chemin!
Fais rouler les lourdes pierres du péché,
Accepte ton Sauveur
Pour qu'il s'unisse à toi dans la foi!

14**3. Air**

Qui es-tu? Demande ta conscience,
Tu l'apprendras là sans détours hypocrites,
Que tu sois, ô être humain, faux ou fidèle,
Ton juste jugement.
Qui es-tu? Demande à la loi,
Elle te dira qui tu es,
Un enfant de la colère dans les rets de Satan,
Un faux chrétien et hypocrite.

2. Recitativo

Si quieres nombrarte hijo de Dios
y hermano de Cristo,
El corazón y la boca al Salvador
han de confesar.
¡Sí, hombre, toda tu vida
Ha de manifestar la fe!
¡Para que la Palabra y la doctrina de Cristo
También por medio de tu sangre confirmada sea,
Date a ello de fervorosamente!
Pues ésta es la corona y el honor de los cristianos.
¡Y tu, mi corazón, prepara
Hoy aún
El camino de la fe al Señor
Y allánale los collados y altozanos
Que ante El se hallen!
¡Arroja las pesadas piedras del pecado,
Acepta a tu Salvador,
Para que El contigo en la fe uno sea!

3. Aria

¿Quién eres tú? Pregunta tu conciencia,
Entonces, sin engaño,
Oh tu, oh hombre, falso o fiel,
Habrás de oír tu justo juicio,
¿Quién eres tú? Pregunta la ley,
Entonces se te dirá quién eres tú,
Un hijo de la ira en las redes de Satán,
Un falso e hipócrita cristiano.

4. Recitativo

Ich will, mein Gott, dir frei heraus bekennen,
Ich habe dich bisher nicht recht bekannt.

Ob Mund und Lippen gleich dich Herrn und Vater
nennen,

Hat sich mein Herz doch von dir abgewandt.

Ich habe dich verleugnet mit dem Leben!

Wie kannst du mir ein gutes Zeugnis geben?

Als, Jesu, mich dein Geist und Wasserbad

Gereiniget von meiner Missetat,

Hab ich dir zwar stets feste Treu versprochen;

Ach! aber ach! der Taufbund ist gebrochen.

Die Untreu reuet mich!

Ach Gott, erbarme dich,

Ach hilf, daß ich mit unverwandter Treue

Den Gnadenbund im Glauben stets erneue!

5. Aria

Christi Glieder, ach bedenket,
Was der Heiland euch geschenkt

Durch der Taufe reines Bad!

Bei der Blut- und Wasserquelle

Werden eure Kleider helle,

Die befleckt von Missetat.

Christus gab zum neuen Kleide

Roten Purpur, weiße Seide,

Diese sind der Christen Staat.

4. Recitative

I will, my God, to thee make free confession,

I have not thee till now in truth confessed.

Although my mouth and lips have named thee Lord and
Father,

My heart ne'erless hath from thee turned away.

I have thee disavowed within my living!

How canst thou then for me good witness offer?

When, Jesus, me thy Spirit's waters bathed

And made me clean of all my sinful deeds,

I did in truth swear constant faith unto thee;

Ah! Ah, alas! Baptism's bond is broken.

I rue my faithlessness!

Ah, God, be merciful,

Ah, help that I with loyalty unswerving

The bond of grace through faith renew forever!

5. Aria

Christ's own members, ah; consider

What the Savior you hath granted

Through baptism's cleansing bath!

By this spring of blood and water

Are your garments all made radiant

Which were stained by sinful deeds.

Christ then gave as your new raiment

Chrimson purple, silken whiteness,

These now are the Christians' dress.

15

4. Récitatif

Je veux, mon Dieu, te professer librement,

Je t'ai méconnu jusqu'à présent.

Bien que ma bouche et mes lèvres te nommaient
Seigneur et Père,

Mon cœur s'est pourtant éloigné de toi.

Je t'ai renié avec ma vie!

Comment pourrais-tu dire du bien de moi?

Jésus, lorsque ton esprit et le bain d'eau

Me purifieront de mes méfaits,

Je t'ai certes promis fidélité immuable;

Hélas! mais hélas! Le lien du baptême est rompu.

Je me repens de mon infidélité!

Hélas Dieu, aie pitié de moi,

Hélas, aide-moi à renouveler le lien de grâce

Dans la foi, par une fidélité à toute épreuve!

16

5. Air

Ô membres du Christ, pensez

À ce que le Sauveur vous offre

Par le bain purifiant du baptême!

Par la source de sang et d'eau,

Vos habits s'éclairciront

Ceux qui sont entachés par vos méfaits.

Christ ajouta aux nouveaux vêtements

Le pourpre rouge, la soie blanche,

Ce sont les couleurs des chrétiens.

4. Recitativo

A Tí, Dios mío, libremente confesarte quiero,

Pues hasta ahora no Te he confesado justamente.

Aunque la boca y los labios juntos Señor y Padre Te
nombren,

Mi corazón se a apartado de Tí.

¡Con la vida te he negado!

¿Cómo podrás dar buen testimonio de mí?

Cuando Jesús con Tu Espíritu y bautizo

Me libró de mis miserias

Verdaderamente Te prometí firme fidelidad por
siempre;

¡Ay, ay! La alianza del bautismo quebrada está.

¡Me arrepiento de la infidelidad!

¡Ay, Dios, ten piedad,

Ay, haz que yo con permanente fidelidad

Constantemente renueve en la fe la alianza de la Gracia!

5. Aria

¡Miembros de Cristo, ay, considerad

Lo que el Salvador os ha dado

Por medio de la pura inmersión del bautismo!

Por medio de la fuente de agua y de sangre

Vuestras vestimentas se purifican,

Vuestras vestimentas ensuciadas por el pecado.

En tanto nueva indumentaria Cristo nos dio

Roja púrpura y blanca seda,

Este es el estado de los cristianos.

6. Choral

Ertöt uns durch dein Güte,
 Erweck uns durch dein Gnad;
 Den alten Menschen kränke,
 Daß der neu leben mag
 Wohl hie auf dieser Erden,
 Den Sinn und Begehren
 Und Gdanken habn zu dir.

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.

6. Chorale

Us mortify through thy kindness,
 Arouse us through thy dear grace;
 The ancient man make weaker,
 So that the new may live
 E'en here while on earth dwelling,
 His mind and ev'ry yearning,
 His thoughts inclined to thee.

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".

17

6. Choral

Fais nous périr par ta bonté,
 Réveille-nous par ta grâce;
 Blesse le vieil homme
 Pour que le nouveau puisse vivre
 Dans le bonheur sur cette terre,
 Notre cœur et nos désirs
 Et nos pensées se dirigent vers toi.

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.

6. Coral

Mortificanos por Tu bondad,
 Despiértanos por Tu Gracia;
 Al viejo hombre le duele
 Que el nuevo hombre viva
 Aquí, en esta misma tierra,
 El tener el sentido y los anhelos
 Y los pensamientos puestos en Ti.

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.

Herr Gott, dich loben alle wir BWV 130*Entstehung:* zum 29. September 1724*Bestimmung:* zum Michaelisfest*Text:* Nach dem Lied gleichen Anfangs von Paul Eber (1554, nach „Dicimus gratias tibi“ von Philipp Melanchthon, 1539). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 11, 12 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 10 (Sätze 2 bis 5)*Gesamtausgaben:* BG 26: 233 – NBA I/30: 3

Die Kantaten zum Fest des Erzengels Michael gehören zu den wirkungsvollsten Stücken, die Bach zur Kantatenliteratur beigesteuert hat. Das mag verwundern, da dieses Fest selbst im kirchlichen Leben heute kaum eine Rolle mehr spielt. Zu Bachs Zeit war das anders. Insbesondere in Deutschland galt der Erzengel als volkstümliche Figur (daher der „deutsche Michel“); am Michaelstag wurden Steuern bezahlt, und seit dem Mittelalter wußte jedermann, der von diesem Tag sprach, daß es sich um den 29. September handelte (s. auch die Einführung zur Michaeliskantate BWV 19 „Es erhob sich ein Streit“, EDITION BACHAKADEMIE, Vol. 6).

Gelesen wurde im Gottesdienst dieses Feiertages aus der Offenbarung. Diese Schrift berichtet in Kap. 12, 7 ff., im Zeichen des Kampfes Satans gegen das Volk Gottes, vom siegreichen Kampf des Erzengels gegen den Drachen, der auch als Schlange, Teufel oder Satan bezeichnet wird und damit eine Fülle von Konkordanzen und Assoziationen auslöst, etwa in das Buch Daniel. Aus diesem Text erklärt sich unmittelbar die musikalische Faktur von Bachs Kantaten zum Michaelisfest (neben BWV 130 noch 19, 149 und 50) mit der starken Bläserbesetzung. Nicht nur läßt sich mit Pauken und Trompeten der Sieg des Gottesvolkes feiern, sondern auch das Schlachtengetümmel abbilden, wie etwa im Eingangschor der Kantate BWV 19. Bei der vorliegenden, 1724 musizierten Kantate handelt es sich

um eine Choralkantate; während der Text des langen Liedes von Paul Eber die genannten Konkordanzen und Assoziationen weidlich ausschöpft, gelingt Bach das Kunststück, die scheinbar so enge Bindung an Text und Musik des Choralis in den gewohnten Kontext zu bringen. Die Kantate beginnt in einer Art mehrhörigem Festkonzert über einen Baß, dessen Bewegung das Hin- und Herwogen des Kampfes ebenso noch ahnen läßt wie die Führung der Vokalstimmen, die den zeilenweise vom Sopran vorgetragenen Cantus firmus grundieren. Nach dem ersten Rezitativ, das die Rolle der Engel beschreibt, setzt mit einer Siegesfanfare die Baß-Arie (Nr. 3) ein. Auch in diesem Stück scheint die Besetzung beide Aspekte zu bezeichnen: Kampf und Gefahr hier, Sieg und Triumph dort; Bach hat die Trompeten bei einer späteren Aufführung durch Streicher ersetzt.

Einen maximalen Kontrast hierzu schafft Bach mit dem folgenden Rezitativ, einem streicherbegleiteten Duett, dessen Text Schutz durch die Hand des Engels verheißt – eine ähnliche Funktion erfüllte die herrliche Tenor-Arie „Bleib, ihr Engel, bleib bei mir“ mit instrumentalem Cantus firmus in Kantate BWV 19. Ebenfalls dem Tenor hat Bach die folgende Arie zugewiesen – eine Gavotte mit gelöstem Charakter, in deren Mittelteil man die Gläubigen „auf Elias Wagen“ gen Himmel fahren hört. Diesen Gestus greifen die Trompeten in den beiden Strophen des abschließenden Choralis auf, indem sie jeden Zeilenschluß mit aufwärtsweisenden Kadenzten überhöhen.

*

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir BWV 131*Entstehung:* 1707*Bestimmung:* 11. Sonntag nach Trinitatis (?)*Text:* Psalm 130. Dazu innerhalb der Sätze 2 und 4 die Strophen 2 und 5 des Liedes „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ von Bartholomäus Ringwaldt (1588).*Gesamtausgaben:* BG 28: 3 – NBA I/34: 69

Schon die äußere Form weist darauf hin, daß diese Kantate eine besondere Stellung im Kantatenschaffen Johann Sebastian Bachs einnimmt. Drei Chöre und zwei Arien wechseln sich ohne Unterbrechung ab; die Chöre sind in sich mehrfach unterteilt, während die Arien jeweils von einer gesungenen Choralmelodie kontrapunktiert werden. Tatsächlich gehört das Stück zu den frühesten erhaltenen Kantaten Bachs, genauer: es ist, nach BWV 150, 196, 106 und 4 seine fünfte Kantate.

Sie einem bestimmten Sonntag zuzuordnen ist lange Zeit schwergefallen. Das liegt zunächst am Text, einer Verschränkung des 130. Psalms mit zwei Choralstrophen, die nur ganz allgemein auf einen Bußgottesdienst hindeutet. Diesen Typ eines Textes ohne freie, d.h. nicht der Bibel oder einem Choral entnommene Worte kennt man auch aus anderen frühen Kantaten Bachs, etwa aus BWV 71 (s. Vol. 23) oder BWV 106 (s. Vol. 34). Auch hier kombiniert Bach Arien auf biblische Texte mit gesungenen Choralstrophen. Besetzt ist die Kantate mit vier Vokal- und fünf Instrumentalstimmen; die Viola ist, wie auch in anderen frühen Kantaten Bachs, geteilt, die Solo-Oboe mag den sich gerade in Mitteleuropa verbreitenden französischen Stil repräsentieren. Peter Wollny hat die Kantate (Die Welt..., Band 1, S. 43) mit norddeutschen Orgelstücken verglichen, in ihr eine ähnliche „Individualität und offenbare Traditionsarmut“ gefunden und die Echopassage im Schluß als Manualwechsel interpretiert.

Daß es sich um eine frühe Kantate handelt, weiß man aber nicht nur durch die Indizien des stilistischen Befunds, sondern

in erster Linie aus einer handschriftlichen Bemerkung auf der autographen Partitur: „Auff begehren Tit: Herrn D: Georg: Christ: Eilmars in die Music gebracht von Joh. Seb. Bach Org. Molhusion“. In Mühlhausen wirkte Bach von Juni 1707 bis Juni 1708. Hier schrieb er Kantaten nur zu besonderen Gelegenheiten – wie z.B. BWV 71 für den Ratswahl-Gottesdienst –, weil er als Organist an der Kirche „Divi Blasii“ für diese Form von regelmäßiger Gottesdienstgestaltung nicht zuständig war.

Zurück zu den fünf Abschnitten. Der Leipziger Theologe und Bachforscher Martin Petzoldt, der die 1678 erschienene „Biblische Erklärung“ von Johann Olearius für den exegetischen Schlüssel zum Bachschen Kantatenwerk hält, hat aus der Kenntnis dieser „Erklärung“ folgende These entwickelt: „Wenn man z.B. von ihm (Olearius) erfahren hat, daß die Fünffzahl der Worte des Zöllnerbekenntnisses aus Lk 18, 9-14 (Gleichnis von Pharisäer und Zöllner) „Gott sei mir Sünder gnädig“ Anlaß ist, theologische Auslegung damit zu betreiben, dann erschließen sich die Kantaten zum 11. Sonntag nach Trinitatis in ganz anderer Weise...“ (Die Welt der Bach-Kantaten, Band 3, S. 139). Das hieße umgekehrt: weil BWV 131 fünf Abschnitte umfaßt, könnte die Kantate „in dieser Zuordnung ihre Bestimmung finden“. Damit bedingten sich also, aus theologischen Gründen, Komposition und Struktur des Textes gegenseitig.

Die Anlage der Chöre folgt jener verbreiteten Form Präludium und Fuge, die dem Organisten Bach nahegelegen haben mag. Zunächst bereitet er in einer instrumentalen Sinfonia, um gleichsam mit seufzender Motivik einen Grundaffekt herzustellen, das thematische Material des folgenden Chores vor. Dann beginnt das vokale Präludium mit homophonen und imitierenden Passagen, danach, auf die zweite Texthälfte, die *vivace* bezeichnete Fuge. Daraus entwickelt sich, in Form eines geistlichen Konzerts, ein Dialog zwischen Baß und Solo-Oboe, den die Altstimme mit dem Choral flankiert (Nr. 2). Auch der

zweite Chor teilt sich in ein von zwei rezitativischen Wendungen gegliedertes Präludium („Ich harre“ – bezeichnenderweise ein *Adagio*) sowie eine Fuge von lamentoartigem Charakter. Darauf folgt eine Arie über eine ostinate, von einem Oktavsprung abwärts geprägte Baßfigur. In der nach oben weisenden Gestik der Vokalpartie und den langgehaltenen Tönen zum Wort „wartet“ mag man den Text („Meine Seele wartet auf den Herrn“) abgebildet finden.

Der abschließende Abschnitt gliedert sich noch einmal in fünf Teile. Drei homophone Rufe „Israel“ leiten ihn ein; „hoffe auf den Herrn“ enthält die bereits erwähnten Echowirkungen; das *Adagio* „denn bei dem Herrn ist die Gnade“ wird durch ein expressives Oboen-Solo umspielt. Nach einem kurzen Intermezzo („und viel Erlösung bei ihm“) beginnt die Schlußfuge. In ihr weist Bach jedem Textpartikel eigenes thematisches Material zu und führt die Motive in dichter Polyphonie durch. Insbesondere das chromatisch aufsteigende „Erlösungs“-Thema formuliert eine deutliche Aussage und hilft, den Gedanken an die Sünde im finalen Dur-Akkord zu überwinden.

*

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn BWV 132

Entstehung: zum 22. Dezember 1715

Bestimmung: 4. Advent

Text: Salomo Franck 1715. Satz 6: Strophe 5 des Liedes „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“ von Elisabeth Creutziger (1524).
Gesamtausgaben: BG 28: 35 – NBA I/1: 101

Die Stadt Mühlhausen verließ Bach im Juni 1708, um in den Dienst der Weimarer Herzöge zu treten. Am hiesigen, auch späterhin so kunst sinnigen Hof schrieb er viele seiner Orgelwerke und entdeckte, als „Kammermusiker“, vor allem die moderne Form des Konzerts für sich. 1714, mit seiner Ernennung zum Konzertmeister, übernahm er zusätzlich die Verpflichtung, im monatlichen Turnus Kirchenkantaten zu komponieren. Damit rückte Bachs Ziel, mit dem er in der von einer Brandkatastrophe heimgesuchten Reichsstadt Mühlhausen nicht reüssieren konnte, nämlich eine „regulierte Kirchenmusik“ zu installieren, wieder näher. Sicher hat die Möglichkeit, in Weimar mit dem Hofpoeten Salomo Franck zusammenzuarbeiten, Bach in seiner Arbeit beflügelt; jedenfalls stammen die Texte zu den meisten Weimarer Kantaten von diesem Dichter.

Danach wechselte Bach nach Köthen. Hier, am reformierten anhaltinischen Hof, hatte Bach, der Hofkapellmeister, nur zweimal im Jahr Gelegenheit, Kirchenkantaten aufzuführen, nämlich zum Geburtstag des Fürsten am 10. Dezember und zum Neujahrsfest. Bach benötigte, wie Martin Petzoldt es ausgedrückt hat, ein „eigenes konfessionelles Umfeld“ (Die Welt..., Band 1, S. 137), das er wohl in der lutherischen Agnuskirche fand. Hier hat Bach vermutlich einige seiner Weimarer Kantaten wiederaufgeführt, darunter die, nach Ausweis der autographen Partitur, im Jahre 1715 entstandene Adventskantate „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“. Für solche Stücke hatte Bach später, bei seiner letzten Station in Leipzig, keine

Verwendung mehr, weil hier zur Adventszeit keine Figuralmusik im Gottesdienst erklang. Deutschland – schon damals ein kleinteiliges Land mit vielen unterschiedlichen Sitten und Gebräuchen auf engstem Raum nebeneinander!

Der Text lehnt sich deutlich an die Lesungen des Tages an. Der Eingangssatz paraphrasiert die Verheißung des Erlösers nach Jesaja 40, 3 – 4; Bach findet dazu einen gelösten, konzertanten Charakter für das Duett Sopran / Solo-Oboe; Koloraturen und aufwärtsweisende Gestik legen den Text ebenso aus wie die signalartige Deklamation „Messias kommt an!“ ihn betont. Das folgende Rezitativ wechselt mehrfach über in *arioso*-Passagen; mit ihrer Hilfe hebt Bach die jeweils vertonten Texte hervor. Gegen Ende verwendet er besondere Sorgfalt auf die Abbildung von Worten wie „Höhen“, „entgegen“ und „schwere Sündensteine“; daß der Heiland sich mit dem angesprochenen Christen „im Glauben sich vereine“, markiert der Kanon des Continuo mit der Singstimme in schöner Deutlichkeit.

Der Sänger der folgenden Arie scheint Christus zu sein – oder der Täufer Johannes, von dem im Evangelium die Rede war? Jedenfalls spricht er den Hörer direkt an und konfrontiert ihn mit seiner heuchlerischen Haltung. Eine insistierende „Suspirans“-Figur des Continuo (drei auf- und abwärtsspringende Sechzehntel plus über eine Oktave abfallende Achtel), die Bach und andere Komponisten besonders in der Orgelmusik immer wieder verwenden, unterstreichen die Eindringlichkeit dieser existenziellen Frage. Gelegentlich erhebt sich aus dieser Figur das solistisch geführte Violoncello, gerät die Gesangsstimme zwischen dieses Instrument und den Continuo-Baß oder läßt sich von ihr noch intensiver unterstützen.

Es folgen ein streicherbegleitetes, damit bedeutungsvoll unterstrichenes Rezitativ sowie eine konzertante Arie. In der Partie der Solo-Violine wird höfisches Musizieren und damit eine Assoziation an das Bild „roten Purpur, weiße Seide“ hervorgeru-

fen, während die Altstimme den eher nachdenklichen Teil des Textes zu interpretieren scheint. Aus diesem reizvollen Kontrast gewinnt das Stück große Spannung in der intimen Atmosphäre einer kleinen Besetzung.

Der Schlußchoral ist nur im Text Salomo Francks überliefert. Daß Bach verzichtet hat, ihn singen zu lassen, ist wenig wahrscheinlich. Alfred Dürr vermutet eher, daß „ein ‚Choral in simple stylo‘ folgen sollte, der nur auf einem losen Zettel notiert worden war – die 3 Bogen der Partitur waren eben voll – und daß dieser Zettel ebenso wie die Stimmen der Kantate verlorengegangen ist.“ (Die Kantaten, S. 116). In dieser Aufnahme wird der zum gleichen Lied gehörige Satz aus Kantate BWV 164 „Die, die ihr euch von Christo nennt“ gesungen.



Helmuth Rilling

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

Die Namen der an dieser Gesamtaufnahme beteiligten Musiker spiegeln eine halbe Generation europäischer Oratorientradition. Dies gilt vor allem für die Vokal- und Instrumentalsolisten. Um Tradition, Wandel und die unvermindert anhaltende Aktualität dieser Musik zu dokumentieren, wurde die Gesamtaufnahme des Bachschen Kantatenwerks unter Helmuth Rillings Leitung, ein Meilenstein der Schallplattengeschichte, 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.

Lord God, we praise thee ev'ry one BWV 130*Composed for:* 29 September 1724*Performed on:* St. Michael

Text: After the hymn with the same opening line by Paul Eber (1554, after *Dicimus gratias tibi* by Philipp Melancthon, 1539). Identical wording: verses 1, 11, 12 (movements 1 and 6); reworded (unknown poet): verses 2 to 10 (movements 2 to 5)

Complete editions: BG 26: 233 – NBA I/30: 3

Cantatas for the feast of St. Michael are among the most effective compositions Bach contributed to cantata literature. This may come as a surprise, as this holiday has become rather insignificant in today's ecclesiastical life. In Bach's day this was different. In Germany in particular the archangel was a popular figure (hence "German Michel"); St. Michael's was pay-day for taxes, and since the Middle Ages everyone knew that it fell on 29 September (s. introduction to St. Michael's cantata BWV 19 *There arose a great strife*, EDITION BACHAKADEMIE, vol. 6).

The reading of this day was from the Revelation. Chapter 12, 7ff with its focus on Satan's war against Christendom, tells us of the archangel's victory over the dragon, also described as a serpent, devil or Satan, which generates a wealth of concordances and associations, for example in the book of Daniel. This text offers an immediate explanation of the musical structure of Bach's St. Michael's cantatas (BWV 130 19, 149 and 50) with their powerful cast of trumpets. Drums and trumpets are not only ideal celebration instruments for the victory of Christendom but can also portray turbulent battle scenes, like in the opening chorus of cantata BWV 19. First performed in 1724, this is a chorale cantata; while the lyrics of the long hymn by Paul Eber abound with the mentioned concordances and associations, Bach manages to put the seemingly close connection between lyrics and music of the chorale into the familiar con-

text. The cantata starts with a kind of multichoral festive concert over a bass movement that alludes to the to and fro of the battle and voice leading in the vocals as a background to the cantus firmus in the soprano. After the first recitative that describes the role of the angels, bass aria (no. 3) sets in with a victory fanfare. In this piece the cast also seems to portray both sides of the coin: battle and danger here, victory and triumph there; Bach replaced the trumpets by strings for a later performance. He creates a maximum contrast with the following recitative, a strings-accompanied duet, with a text promising protection by the hand of the angel. The magnificent tenor aria *Stay, ye angels, stay by me!* with its instrumental cantus firmus had a similar function in cantata BWV 19. Bach also assigns the following aria to the tenor – a laid-back gavotte, in the course of which we hear of the faithful flock riding to heaven "on Elijah's chariot". The trumpets in the two verses of the final chorale evoke the same mood, superelevating the end of each line with soaring cadences.

*

From the depth now do I call, Lord, to thee BWV 131*Composed:* 1707*Performed on:* 11th Sunday after Trinity (?)

Text: Psalm 130. And within movements 2 and 4 verses 2 and 5 of *Herr Jesu, Christ, du höchstes Gut* by Bartholomäus Ringwaldt (1588).

Complete editions: BG 28: 3 – NBA I/34: 69

Its structure alone makes this an important composition within the cantata works of Johann Sebastian Bach. Three chorale movements and two arias alternate without interruption; the chorale movements are in turn divided within themselves, while the arias are accompanied by a sung chorale backdrop in counter-

point. In fact, this is one of the earliest surviving cantatas of Bach, to be more precise: it is his fifth cantata after BWV 150, 196, 106 and 4.

For a long time, it was difficult to allocate it to a specific Sunday. First of all, this was due to the text – psalm 130 interspersed with two chorale verses, which is only a very general allusion to a penitential service. We also find this lack of free lyrics, i.e. text not sourced from the Gospel or a chorale, in other early cantatas by Bach, for example BWV 71 (s. vol. 23) or BWV 106 (s. vol.34). Here Bach also combines arias on Bible texts with sung chorale verses. The cantata features a cast of four vocal and five instrumental voices; the viola is divided, like in other early Bach cantatas, the solo oboe may represent the French style, which was then gradually becoming popular in central Germany. Peter Wollny compared the cantata (*Die Welt...*, vol. 1, p. 43) to north German organ compositions and discovered a similar "individuality and obvious lack of tradition" and interpreted the echo passage at the end as a change of manual.

Not just the findings of a stylistic assessment tell us that this is an early cantata but even more so a hand-written note on the autograph score: "Composed at the request of: Mr. D: Georg: Christ: Eilmars by Joh. Seb. Bach Org. Molhusion". Bach worked in Mühlhausen from June 1707 to June 1708. He only wrote cantatas for special occasions there – such as BWV 71 for the council election service – because, as an organist of Divi Blasii church, he was not responsible for regular liturgical contributions of this kind.

Back to the five movements. Leipzig-based theologian and Bach expert Martin Petzoldt, who believes that Johann Olearius' *Biblische Erklärung*, published in 1678, is the exegetic key to Bach's cantatas, has formulated the following hypothesis based on his knowledge of the *Biblische Erklärung*: "For example, if

one has been told by him (Olearius) that the five words of the publican's confession in Luke 18, 9-14 (parable of the Pharisee and the publican) "God have mercy on me" is a topic of theological interpretation, the cantatas for the 11th Sunday after Trinity appear in a completely different light..." (*Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, p. 139). Conversely, this would mean that, since BWV 131 has five movements, the cantata "could find its definition in this allocation". Hence, for theological reasons, composition and structure of the text are mutually conditional.

The structure of the choral movements follows the widespread form of prelude and fugue, which may have been obvious to Bach as an organist. First he anticipates the thematic material of the following chorus in an instrumental sinfonia, as if to create a basic *affekt* with sigh motifs. Then the vocal prelude begins with homophonic and imitating passages, followed by the *vivace* fugue on the second half of the lyrics. This develops, in the form of a sacred concerto, into a dialogue between the bass and solo oboe with a chorale accompaniment in the alto voice (no. 2). The second chorus also splits up into a prelude structured by two recitative-like phrases ("I wait" – interestingly an *adagio*) and the lamenting fugue. This is followed by an aria over an ostinato bassline, marked by a downward leap of an eighth. The rising movement of the vocal part and the long notes on the word "waits" may represent the text ("This my spirit waiteth for the Lord"). The final movement is again divided into five parts. It starts with three homophonic calls of "Israel"; "trust now in the Lord" already features the mentioned echo effects; the *adagio* "for with the Lord there is mercy" is accompanied by an expressive oboe solo. The final fugue starts after a short intermezzo ("and much redemption with him"). Here Bach provides every text particle with a theme of its own and develops the motifs in dense polyphony. The chromatically soaring "redemption" theme, in particular, offers a clear message and helps overcome thoughts of sin in the final major chord.

Make ready the pathways, make ready the road BWV 132

Composed for: 22 December 1715

Performed on: 4th Sunday in Advent

Text: Salomo Franck 1715. Movement 6: verse 5 of *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* by Elisabeth Creutziger (1524).

Complete editions: BG 28: 35 – NBA I/1: 101

Bach left the town of Mühlhausen in June 1708, to enter into the service of the Duke of Weimar. At the local court, which was always partial to the arts, he composed many of his organ works and discovered, as a “chamber musician”, the modern form of the concerto for himself. In 1714, when he was appointed concert master, he took on the additional duty of composing church cantatas every month. This brought Bach closer to his goal of installing a “regular church music”, which he had not succeeded with in fire-stricken Mühlhausen. The opportunity to work with court poet Salomo Franck in Weimar must have inspired Bach; in any case the lyrics of most of his Weimar cantatas were written by this poet.

Then Bach moved to Köthen. Here at the reformed court of Anhalt, Bach, as musical director only had the opportunity to perform church cantatas twice a year, on the prince’s birthday on 10 December and on New Year’s Day. As Martin Petzoldt said, Bach needed a “religious environment of his own” (*Die Welt...*, vol. 1, p. 137), which he probably found in the Lutheran Agnus Church. Here Bach must have performed some of his Weimar cantatas again, including the Advent cantata *Make ready the pathways, make ready the road*, which, as the autograph score tells us, was composed in 1715. Bach didn’t need such compositions in his last position at Leipzig, because figural music was not played in service during Advent. Germany – was already a country with lots of different customs and mentalities even within such a small region!

The text is obviously closely connected to the Gospel readings of the day. The opening movement paraphrases the promise of the redeemer after Isaiah 40, 3 – 4; for this Bach composed a relaxed, concerto-like duet between soprano and solo oboe; coloraturas and soaring movements interpret the text, while the signal-like declamation on “Messiah shall come!” emphasises it. The following recitative shifts several times into *arioso* passages; with their help Bach highlights the individual texts set to music. In the end he takes particular care to represent words like “high hills”, “oppose him” and “heavy stones of error”; and the continuo’s canon with the singing voice is an obvious image of the Saviour uniting with the addressed Christians “in faith”.

The singer of the following aria seems to be Christ – or John the Baptist, as featured in the Gospel? In any case he addresses the listener directly and confronts him with his own hypocritical attitude. An insistent *suspirans* figure in the continuo (three semi-quavers leaping up and down plus quavers descending over an eighth), which Bach and other composers used particularly in organ music time and again, emphasises the intensity of this existential question. Occasionally the solo cello rises over this figure, and the singing voice blends with the instrument and the basso continuo or uses it for more intensive accompaniment.

This is followed by a string-accompanied and thus meaningfully emphasised recitative and a concerto-like aria. The part of the solo violin evokes court music and thus an association with the image of “crimson purple, silken whiteness”, while the alto voice seems to interpret the rather contemplative part of the text. This attractive contrast gives the composition great suspense in the intimate atmosphere of a small cast.

Only the text of the final chorale by Salomo Franck has survived. It is highly improbable that Bach simply did without the

movement. Alfred Dürr rather assumes that “this was to be followed by a ‘chorale in simplice stylo’, only noted down on a loose leaf – as the three sheets of the score were already full – and that this leaf was lost just like the parts of the cantata.” (*Die Kantaten*, p. 116). In this recording the text is set to the music used for the same lyrics in cantata BWV 164 *Ye who the name of Christ have taken*.

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.

Seigneur Dieu, nous te louons tous BWV 130

Création: le 29 septembre 1724

Destination: pour la Saint-Michel

Texte: L'incipit est le même que celui du lied de Paul Eber (1554, selon «Dicimus gratias tibi» de Philipp Melancton, 1539). Conservées mot pour mot: strophes 1, 11, 12 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 10 (Mouvements 2 à 5)

Éditions complètes: BG 26: 233 – NBA 1/30: 3

Les cantates écrites pour la fête de l'archange Michel font partie des pages les plus fortes de la littérature de cantates que Bach sut ainsi enrichir. Ceci étonnera sans doute, car cette fête ne joue presque plus aucun rôle dans la vie religieuse actuelle. Mais à l'époque de Bach, ceci fut différent. L'archange est considéré comme personnage populaire surtout en Allemagne (c'est de là que vient le symbole du «Michel allemand»); le jour de la Saint-Michel, on payait des impôts, et depuis le Moyen Âge, tout un chacun qui parlait de ce jour, savait qu'il s'agissait du 29 septembre (voir aussi l'introduction sur la cantate de la Saint-Michel BWV 19 «Es erhub sich ein Streit») (Un conflit s'enflamma), EDITION BACHAKADEMIE, Vol. 6.

La lecture de ce jour de fête était tirée de l'Apocalypse. Ces écritures rapportent au chapitre 12, 7 et suivants par analogie à la lutte de Satan contre le peuple de Dieu, la lutte victorieuse de l'archange contre le dragon qui est également qualifié de serpent, de diable ou de Satan, ce qui est une image qui fait naître une multitude de concordances et d'associations, avec le livre de Daniel par exemple. La facture musicale des cantates de Bach écrites pour la fête de la Saint-Michel (au-delà de la BWV 130, il y a aussi 19, 149 et 50) qui contient un effectif important en instruments à vent, s'explique directement à partir de ce texte. On peut fêter non seulement la victoire du peuple de Dieu avec des trombones et des trompettes mais aussi on peut

très bien illustrer ainsi la mêlée de la bataille, comme dans le chœur d'ouverture de la cantate BWV 19. La cantate ci-présente est une cantate-choral exécutée en 1724; alors que le texte du long lied de Paul Eber épuise amplement les concordances et associations déjà citées, Bach réussit un tour de force en remettant le lien semble-t-il si étroit entre le texte et la musique du choral dans le contexte habituel. La cantate commence comme une sorte de concert de fête à plusieurs chœurs au-dessus d'une basse dont le mouvement laisse deviner les allées et venues du combat ainsi que la conduite des registres vocaux qui forment la base du cantus firmus chanté vers après vers par le soprano. Après le premier récitatif qui décrit le rôle de l'ange, l'air de basse (n° 3) attaque par une fanfare victorieuse. L'effectif semble dans cette section aussi caractériser les deux aspects présentés: la lutte et le danger d'une part, la victoire et le triomphe d'autre part; Bach a remplacé les trompettes par des cordes lors d'une reprise ultérieure. Bach crée ainsi un contraste extrême avec le récitatif suivant, un duo accompagné des cordes dans le texte sur le quel plane la promesse de protection des anges – le merveilleux air de ténor, «Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir», de la cantate BWV 19 accompagné du cantus firmus instrumental remplissait une fonction semblable. Bach a également confié l'air suivant au ténor – une gavotte au caractère joyeux au centre de laquelle on entend les fidèles monter au ciel «auf Elias Wagen» (dans le char d'Élie). Les trompettes reprennent ce mouvement dans les deux strophes du choral final en relevant chaque fin de vers par des cadences ascendantes.

*

Du fond de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur BWV 131

Création: 1707

Destination: le onzième dimanche après la Trinité (?)

Texte: Psaume 130. De plus au sein des mouvements 2 et 4, les strophes 2 et 5 du lied «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut» (Seigneur Jésus-Christ, ô bien suprême) de Bartholomäus Ringwaldt (1588).

Éditions complètes: BG 28: 3 – NBA I/34: 69

La forme extérieure de cette cantate nous indique qu'elle prend une place particulière dans le corpus des cantates de Johann Sebastian Bach. Trois chœurs et deux airs s'alternent incessamment; les chœurs eux sont divisés en plusieurs parties alors qu'une mélodie chorale s'oppose en contrepoint à chaque air. En réalité, le morceau appartient au corpus des premières cantates de Bach qui nous sont parvenues, plus précisément: elle est sa cinquantième cantate après BWV 150, 196, 106 et 4.

Il a été très longtemps difficile d'attribuer sa destination à un dimanche précis. Ceci est dû au texte, une combinaison du Psaume 130 et de deux strophes chorales qui ne permet que très vaguement de croire à une exécution lors d'un service religieux de pénitence. On a déjà rencontré ce type de livret sans texte libre, c'est à dire composé de paroles qui n'ont pas été tirées de la Bible ou d'un choral, dans d'autres cantates précoces de Bach, comme dans la BWV 71 (cf. Vol. 23) ou la BWV 106 (cf. Vol. 34). Bach combine là aussi des airs composés sur des textes bibliques à des strophes chorales. L'effectif de la cantate est de quatre registres vocaux et de cinq registres instrumentaux; le registre de la viole est partagé comme dans d'autres cantates précoces de Bach, le hautbois soliste se doit de représenter le style à la française qui était en train de se répandre en Allemagne centrale. Peter Wollny a comparé la cantate (Le Monde..., Volume 1, page 43) à des morceaux pour orgue d'Allemagne du nord et

il y a trouvé une «individualité et un manque sensible de tradition» et pense que le passage en échos en fin de cantate était en fait un changement de clavier.

Non seulement les indices concernant le style mais en premier lieu la remarque manuscrite trouvée sur la partition autographe nous indiquent qu'il s'agit d'une cantate précoce: «À la demande de: Monsieur D: Georg: Christ: Eilmars, musique écrite par Joh. Seb. Bach pour orgue Molhusion». Bach remplit ses fonctions à Mühlhausen de juin 1707 à juin 1708. Il y écrit des cantates pour des occasions particulières – comme la BWV 71 pour le service religieux accompagnant l'élection du Conseil de la ville – parce qu'il n'était pas responsable en tant qu'organiste de l'Église «Divi Blasii» (Saint Blaise) de l'arrangement régulier des services religieux.

Retournons aux cinq sections. Le théologien de Leipzig et spécialiste de Bach, Martin Petzoldt, qui considère l'«Explication biblique» de Johann Olearius paru en 1678 comme clé de l'exégèse des cantates de Bach, a développé la thèse suivante en s'appuyant sur les informations que l'«Explication» lui avait livrées: «Lorsque l'on a appris par exemple par lui (Olearius) que les paroles de la confession du publicain au nombre de cinq, tirées de Luc 18, 9-14 (parabole du pharisien et du publicain), Gott sei mir Sünder gnädig' (Ô Dieu, sois apaisé envers moi) est l'occasion de pratiquer une exégèse théologique là-dessus, les cantates exécutées pour le onzième dimanche après la Trinité se montrent sous une tout autre aspect...» (Le Monde des Cantates de Bach, Volume 3, page 139). Ceci voudrait dire en sens inverse: puisque la BWV 131 comprend cinq sections, la cantate pourrait «trouver sa destination du fait de cette attribution». Ainsi la composition et la structure du texte se conditionnent mutuellement pour des raisons théologiques.

La structure des chœurs suit cette forme largement répandue du prélude et de la fugue que Bach en tant qu'organiste con-

naissait très bien. Il prépara tout d'abord le matériel thématique du chœur suivant par une sinfonie instrumentale afin d'élaborer pour ainsi dire une émotion de base aux motifs gémissants. Ensuite le prélude vocal débute en passages homophones et d'imitation, suivi d'une fugue désignée *vivace* sur la deuxième moitié du texte. À partir de cela, un dialogue entre la basse et le hautbois soliste, flanqué de la voix d'alto et du choral (n° 2) se développe sous la forme d'un concert spirituel. Le deuxième chœur également se divise en un prélude structuré en deux revirements récitatifs («J'attends» – un *adagio* typique) ainsi qu'en une fugue au caractère lamento. Un air suit alors sur une basse contrainte, marquée par un saut d'octave vers le bas. On semble retrouver le texte imagé dans la gestique aspirant vers les hauteurs de la partie vocale et des tons longtempus tenus sur le mot «wartet» («Mon âme attend le Seigneur»). La section finale se divise encore une fois en cinq parties. Elle est introduite par trois appels homophones «Israël»; «hoffe auf den Herrn» (espère en Dieu) contient les effets d'écho déjà mentionnés; l'*Adagio* «denn bei dem Herrn ist die Gnade» (car la grâce et le rachat sont dans l'Éternel) est interprété par un hautbois soliste expressif. Après un court intermezzo «und viel Erlösung bei ihm», la fugue finale débute. Bach attribue là à chaque partie de texte son propre matériel thématique et exécute les motifs dans une polyphonie dense. Le thème du «rachat» aux ascendances chromatiques est formulé en déclaration franche et aide à surmonter l'idée des péchés dans l'accord final en tonalité majeure.

Préparez les chemins, préparez la voie BWV 132

Création: le 22 décembre 1715

Destination: le 4ème dimanche de l'Avent

Texte: Salomo Franck 1715. Mouvement 6: strophe 5 du lied «Herr Christ, der einig Gotts Sohn» de Elisabeth Creutziger (1524).

Éditions complètes: BG 28: 35 – NBA I/1: 101

Bach quitta la ville de Mühlhausen en juin 1708 pour entrer au service des ducs de Weimar. Il écrivit de nombreuses œuvres pour orgue alors qu'il était en fonction pour cette cour qui fit preuve plus tard d'un goût artistique particulier et y découvrit surtout, en tant que «musicien de chambre», la forme moderne de concerto. En 1714, lors de sa nomination en tant que maître de concert, il ajouta à ses tâches normales l'obligation de composer des cantates d'église à un rythme mensuel. C'est ainsi que l'objectif que Bach poursuivait depuis longtemps et qui était d'installer une «musique d'église régulière», projet qu'il n'a d'ailleurs pas réussi à accomplir dans la ville impériale de Mühlhausen qui avait été sinistrée par un grave incendie, devenait de plus en plus réalisable. Bien sûr la possibilité de travailler à Weimar en coopération avec le poète de cour Salomo Franck stimula Bach dans son travail; en tout cas les textes de la plupart des cantates de Weimar sont issus de la plume de ce librettiste.

Ensuite Bach se rendit à Köthen. Bach, maître de chapelle de la cour, n'avait ici, à la cour réformée de Anhalt, que deux fois par an l'occasion d'exécuter des cantates d'église, à savoir à l'occasion de l'anniversaire du prince, le 10 décembre et à la fête du Nouvel An. Bach avait besoin, selon Martin Petzoldt, d'un «environnement confessionnel» (Le Monde..., Volume 1, page 137), ce qu'il trouva à l'église luthérienne Agnus. C'est là que Bach a probablement exécuté une nouvelle fois certaines de ses cantates de Weimar, parmi lesquelles la cantate de l'Avent, à en croire la partition autographe, créée en 1715, «Bereitet die We-

ge, bereitet die Bahn». Bach ne trouva plus d'emploi pour de tels morceaux plus tard lors de sa dernière station à Leipzig parce que dans ce lieu on entendait pas de musique figurée au cours des services religieux durant la période de l'Avent. C'était l'Allemagne – un pays divisé déjà à cette époque en petites parties qui présentaient de nombreuses différences de traditions et d'usages l'une à côté de l'autre et cela sur un espace restreint!

Le texte s'inspire nettement des lectures de ce jour. Le mouvement d'ouverture paraphrase la promesse du Sauveur selon Isaïe 40, 3 – 4; Bach sous-tend ce texte d'un duo concertant soprano / hautbois soliste, lui donnant un caractère détendu; les vocalises et la gestique aspirant vers les hauteurs illustrent le texte et mettent l'accent sur la déclamation en forme de signal «Messias kömmt an!» (Que vienne le Messie!). Le récitatif suivant alterne à plusieurs reprises en passages *arioso*; Bach met ainsi en relief à chaque fois les textes mis en musique. Vers la fin, il prend un soin particulier à illustrer les mots comme «Höhen», «entgegen» et «schwere Sündensteine»; le canon de la basse continue et des registres vocaux exprime avec une belle clarté le fait que le Sauveur s'unit au chrétien dont il est question dans la foi («im Glauben sich vereine»).

Le chanteur de l'air suivant semble être le Christ lui-même – ou s'agissait-il de Jean Baptiste dont il était question dans l'Évangile? En tout cas, il s'adresse directement à l'auditeur et le confronte à son comportement hypocrite. Une figuration insistant en «suspirans» de la basse continue (trois doubles croches sautant vers le haut et vers le bas plus une croche tombant d'un octave), artifice que Bach et d'autres compositeurs utilisaient souvent dans la musique pour orgue, souligne l'insistance de cette question existentielle. Le violoncelle joué en soliste prend tantôt entre cet instrument et la basse continue tantôt obtient un soutien encore plus intense.

Puis suivent un récitatif accompagné de cordes, qui en soulignent l'importance ainsi qu'un air concertant. Dans la partie du violon soliste, on fait appel à l'image de musique de cour, car on est tenté de faire l'association avec l'image de «roten Purpur, weiße Seide» (la pourpre rouge, la soie blanche) alors que la voix d'alto semble interpréter la partie du texte plutôt méditative. Grâce à ce contraste plein d'attrait, le morceau gagne en suspension tout en restant confiner dans l'ambiance intime d'un petit effectif.

Le choral final ne nous est parvenu que dans le texte de Salomo Franck. Il est peu vraisemblable que Bach ait renoncé au chant dans ce cas. Alfred Dürr suppose qu'un Choral in simple stylo' devait suivre, choral qui n'avait été écrit que sur une feuille détachée – les 3 feuilles de la partition étaient déjà remplies – et que cette feuille ainsi que les voix de la cantate ont disparu.» (Les Cantates, page 116). Dans l'enregistrement présent, l'interprète chante le mouvement appartenant au même lied de la cantate BWV 164 «Die, die ihr euch von Christo nennt» (Vous qui portez le nom du Christ).

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

L'enregistrement global des cantates religieuses de Bach reflète également la mutation des habitudes d'exécution. Cette mutation est le résultat des recherches faites à ce sujet et de la pratique. Rilling ne s'est néanmoins pas engagé sur la voie des instruments «historiques» pour des raisons évidentes. Il est, certes, indispensable de connaître la «pratique d'exécution historique» pour savoir faire parler la musique. Cependant la reconstruction d'aspects isolés de cette œuvre n'est d'aucun profit, selon Rilling, quand il s'agit de retransmettre le sens de cette musique à l'auditeur moderne qui est, à tous égards, marqué différemment. Cet objectif perdra 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.

Señor Dios, a Ti todos Te alabamos BWV 130

Génesis: para el 29 de septiembre de 1724

Destino: para la fiesta de San Miguel

Texto: inspirada en el cántico de igual inicio de Paul Eber (1554, según “Dicimus gratias tibi” de Philipp Melancthon, 1539). Reproducción literal: estrofas 1, 11, 12 (1ª y 6ª movimientos); reescritas (autor desconocido): estrofas 2 y 10 (2ª a 5ª movimientos)

Ediciones completas: BG 26: 233 – NBA I/30: 3

Las cantatas consagradas a la fiesta del Arcángel Miguel figuran entre las obras más impresionantes que Bach haya aportado a la literatura del género. Por eso puede llamar a asombro que dicha fiesta haya caído prácticamente en el olvido hasta en el acontecer eclesial. La situación era muy distinta en los tiempos de Bach. El arcángel era una figura popular, especialmente en Alemania (de ahí la expresión de “San Miguel el alemán”); el día de San Miguel se cobraban los tributos y desde la Edad Media todo el mundo los asociaba con el 29 de septiembre (v. también la introducción a la cantata de San Miguel BWV 19 “Tuvo lugar una lucha”, EDITION BACHAKADEMIE, vol. 6).

En ese día festivo se daba lectura a la Revelación en el servicio divino. Signada por la lucha de Satanás contra el pueblo elegido por Dios, esta escritura narra en el capítulo 12, págs. 7 y ss. cómo el Arcángel llega a vencer al dragón, identificado también como serpiente, demonio o Satán, despertando una serie de concordancias y asociaciones, por ejemplo en el Libro de Daniel. A partir de este texto es fácil explicar la factura musical de las cantatas de Bach para la fiesta de San Miguel (aparte de la BWV 130 las 19, 149-50) con la abundancia de instrumentos de viento. Las trompetas y timbales resultan la combinación ideal para celebrar la victoria del pueblo elegido por Dios y tratar el fragor de la batalla, como ocurre en el coro introduc-

torio de la Cantata BWV 19. La presente cantata, cuya primera audición data de 1724, es una cantata de coral; mientras que la letra de la larga canción de Paul Eber llega a agotar las citadas concordancias y asociaciones, Bach, con mano maestra, consigue trasladar al contexto habitual el vínculo tan estrecho en apariencia con la letra y la música del coral. La cantata se inicia con una especie de concierto festivo policoral por encima de un bajo cuyo movimiento deja adivinar el vaivén de la batalla como lo hace también la línea vocal que sirve de fundamento al Cantus firmus entonado verso a verso por la soprano. Concluido el primer recitativo que describe el papel de los ángeles, irrumpe al aria para bajo (Nº 3) con una fanfarria triunfal. La instrumentación parece reflejar también aquí los dos aspectos: lucha y peligro por un lado y triunfo y victoria por el otro; Bach optaría por sustituir las trompetas por las cuerdas en una audición posterior. El compositor logra el máximo contraste posible con el recitativo siguiente, un dueto con acompañamiento de cuerdas cuya letra nos habla del ángel y su mano protectora; similar a ésta es la función que desempeña el aria sublime titulada “Permaneced ángeles, permaneced junto a mí” con Cantus firmus instrumental en la Cantata BWV 19. Bach destinó también al tenor el aria siguiente, una alada gavota cuyo pasaje intermedio representa “el carro de Elías” conduciendo a los creyentes al Cielo. Este matiz emocional es recogido por las trompetas que realzan con cadencias ascendentes el final de cada verso de las dos estrofas del coral conclusivo.

*

Desde la profundidad damo a Ti, Señor BWV 131

Génesis: 1707

Destino: 11º Domingo después de la Trinidad (?)

Texto: Salmo 130. Además, en el 2º y 4º movimientos, las estrofas 2 y 5 del cántico “Jesucristo, bien supremo” de Bartholomäus Ringwaldt (1588).

Ediciones completas: BG 28: 3 – NBA I/34: 69

Esta cantata delata ya por su aspecto exterior el lugar tan selecto que ocupa entre todas las que compuso Johann Sebastian Bach. Tres coros y dos arias se suceden sin interrupción; los coros presentan varias subdivisiones mientras que cada una de las arias tiene como contrapunto una melodía cantada de coral. Se trata en realidad de una de las primeras cantatas de Bach, concretamente la quinta después de las BWV 150, 196, 106 y 4.

Costó largo tiempo averiguar para qué domingo estuvo destinada. La dificultad estriba primero en la letra, surgida de combinar el Salmo 130 con dos estrofas de coral que mencionan en términos muy generales un servicio divino consagrado a la penitencia. Este tipo de texto sin palabras de inspiración libre, vale decir, no sacadas de la Biblia o de un coral fue utilizado por Bach en otras cantatas anteriores, como en la BWV 71 (v. vol. 23) o BWV 106 (v. vol.34). También aquí combina Bach arias alusivas a pasajes bíblicos con estrofas cantadas de coral. La cantata está orquestada con cuatro voces cantantes y cinco instrumentales; las violas asumen varias voces distintas como ocurre en varias cantatas bachianas anteriores; el oboe solista representa quizá el estilo francés que venía divulgándose por entonces en la región central de Alemania. Peter Wollny ha comparado la cantata (Die Welt..., tomo 1, p. 43) con piezas para órgano de estilo usual en el norte de Alemania, descubriendo en ella una dosis similar de “individualidad y franco desapego de la tradición” e interpretando el eco del pa-

saje final como un cambio de manual del citado instrumento.

Ahora bien, la antigüedad de la cantata se deduce no sólo de los indicios estilísticos sino ante todo de una nota manuscrita hallada en la partitura autógrafa: “Por encargo del señor D: Georg: Christ: Eilmars. Musicalizado por Joh. Seb. Bach Org. Molhusion”. Bach se desempeñó en Mühlhausen desde junio de 1707 hasta junio de 1708. Allí escribió cantatas reservadas sólo a ocasiones especiales, como la BWV 71 para el servicio divino consagrado a la elección del Consejo, puesto que como organista de la iglesia “Divi Blasii” no estaba facultado para acompañar regularmente de ese modo los oficios religiosos.

Volvamos a los cinco movimientos de la cantata. Martín Petzoldt, un teólogo y estudioso bachiano de Leipzig para quien la clave exegética de las cantatas de Bach radica en la “Explicación bíblica” escrita en 1678 por Johann Olearius, ha desarrollado las siguientes tesis deducidas de dicha obra: “Cuando leemos por ejemplo la obra de Olearius, y nos enteramos de que las cinco palabras: “*Gott sei mir Sünder gnädig*” (“Dios, sé propicio a mí, pecador”) que pronuncia el publicano en San Lucas 18, 9-14 (Parábola del fariseo y el publicano), dan pie a interpretaciones teológicas, las cantatas dedicadas al 11º domingo después de la Trinidad se nos presentan bajo un aspecto muy distinto...” (Die Welt der Bach-Kantaten, tomo 3, p. 139). Invirtiendo los términos: como la BWV 131 comprende cinco movimientos, es posible que la cantata “pudiese delatar su destino en esta correlación”. Resulta, pues, que la composición y la estructura del texto se condicionan mutuamente por razones teológicas.

Los coros se ciñen al difundido molde formal de los preludios y fugas que debió ser del gusto de un organista como Bach. El compositor empieza por preparar el material temático del coro siguiente con una sinfonía instrumental cuyos motivos suspi-

rantes parecen definir el carácter fundamental del mismo. Se inicia seguidamente el preludio vocal con pasajes homófonos y, en la segunda mitad, la fuga *vivace*. De allí se va desenvolviendo, a la manera de un concierto de iglesia, un diálogo entre el bajo y el oboe solista que tiene por marco la voz de contralto a cargo del coral (Nº 2). También el segundo coro se divide en un preludio desglosado por dos giros en recitativo (“Ni me desanime eternamente” en un *adagio* muy significativo) así como una fuga con carácter de lamento. Se ejecuta a continuación un aria superpuesta a un bajo ostinato que va descendiendo a partir de la octava inferior. Cabe suponer que el texto (“Yo espero al Señor, mi alma espera”) se refleja en la tendencia ascendente de la parte vocal y de las notas prolongadas que articulan la palabra “espera”. La última parte se divide a su vez en cinco y es inaugurada por la triple exclamación homófona de “Israel”; “confía en el Señor” contiene los ya citados ecos; el adagio “pues en el Señor está la gracia” es interpretado por un expresivo solo de oboe. Tras un breve intermezzo (“y mucha redención junto a Él”) se inicia la fuga final en la que Bach asigna un material temático propio a cada partícula del texto, describiendo los motivos con una densa polifonía. Ante todo el tema de la Redención formula un claro mensaje, ayudando a superar la idea del pecado en el acorde final en Re mayor.

*

Preparad los caminos, preparad el sendero BWV 132

Génesis: para el 22 de diciembre de 1715

Destino: 4º domingo de Adviento

Texto: Salomo Franck 1715. 6º movimiento: estrofa 5 del cántico “Jesucristo, único hijo de Dios” por Elisabeth Creutziger (1524).

Ediciones completas: BG 28: 35 – NBA I/1: 101

Bach abandonó la ciudad de Mühlhausen en junio de 1708 para ponerse a las órdenes de los duques de Weimar. En esa corte tan propicia a las artes escribió muchas de sus obras para órgano y en su condición de “músico de cámara” descubrió para sí el moderno molde formal del concierto. En 1714, al ser nombrado Maestro de Conciertos, asumió el compromiso adicional de componer una cantata de iglesia por mes, lo que volvió a acercar a Bach a su objetivo de instaurar una “música litúrgica regularizada”, propósito que había fracasado en la ciudad de Mühlhausen, consumida por un devastador incendio. La oportunidad de colaborar en Weimar con Salomo Franck, el poeta de la corte, fue ciertamente un incentivo para Bach; en cualquier caso, los libretos de la mayoría de las cantatas bachianas escritas en Weimar proceden de este poeta.

Bach se trasladó seguidamente a Cöthen. Allí, en la reformada corte anhaltina, el Maestro de Capilla, tenía apenas dos ocasiones al año de presentar sus cantatas de iglesia: el 10 de diciembre -cumpleaños del príncipe- y la día de año nuevo. Como lo formulara Martin Petzoldt, Bach necesitaba “un entorno confesional propio” (*Die Welt...*, Band 1, S. 137) y halló por lo visto en la Iglesia luterana Agnus. Fue allí probablemente donde volvió a presentar sus cantatas de Weimar, entre ellas las cantatas de Adviento “Preparad los caminos, preparad el sendero”, fechada en 1715 según consta en la partitura autógrafa. Años más tarde, en su etapa postera de Leipzig, Bach no hallaría más aplicación para composiciones como ésta, ya que en esa ciudad

no se solía ejecutar ese género de música en los servicios divinos de los domingos de Adviento. Alemania era ya por entonces un país fraccionado en un sinfín de minúsculos principados, cada cual con sus usos y costumbres.

El libreto se ciñe evidentemente a las lecturas del día. El movimiento inicial parafrasea la promesa del Redentor según Isaías 40, 3 – 4; Bach confirió un carácter ligero y concertante al dueto soprano / oboe solista; las coloraturas y el carácter ascendente reproducen el texto que es enfatizado a modo de señal por la exclamación “¡El Mesías llega!”. El recitativo siguiente se alterna varias veces con pasajes *ariosi* que ponen de relieve los textos que musicalizan. Bach pone al final un esmero extraordinario en reproducir palabras como “altozanos”, “que ante ti se hallen” y “las pesadas piedras del pecado”; el canon del bajo continuo junto con la voz cantante ilustran con inefable claridad la frase “para que Él contigo en la fe uno sea” haciendo alusión al cristiano.

El que entona el aria siguiente bien podría ser Jesucristo, ¿o será el Juan Bautista de quien habla del Evangelio? Sea quien fuere se dirige sin rodeos al oyente y lo confronta con su actitud farisea. Subrayan la urgencia de esta cuestión existencial la figura “suspirante” del continuo (tres semicorcheas que suben y bajan más una corchea que descende una octava) que Bach y otros compositores solían emplear sobre todo en la música para órgano. Esporádicamente asoma desde esa figura el violonchelo solista y la voz cantante se interpone entre este instrumento y el bajo continuo o se deja apoyar por aquella con intensidad aún mayor.

Los movimientos que siguen consisten en un recitativo, cuyo acompañamiento de cuerdas le confiere un aire de gravedad, y en un aria concertante. La parte del violín solista trae reminiscencias de la música cortesana, despertando asociaciones con la imagen de “Roja púrpura y blanca seda” mientras que el contralto parece interpretar más bien el pasaje meditativo del li-

breto. Este sugestivo contraste otorga a la pieza una gran tensión en la intimidad de una formación instrumental poco numerosa.

El coral conclusivo no ha llegado a la posteridad sino en el libreto de Salomo Franck. Que Bach hubiese renunciado a vocalizarlo parece improbable. Alfred Dürr supone más bien que este movimiento debió ser “un ‘Choral in simplice stylo’ que Bach anotó en una hoja suelta ya que los pliegos de la partitura estaban repletos, y que esa hoja se perdió junto con las voces de la cantata.” (*Die Kantaten*, p. 116). En esta grabación se ha optado por interpretar el movimiento de la cantata BWV 164 “Vosotros, que os decís de Cristo” que pertenece al mismo cántico.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

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

