



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[2] KANTATEN BWV 68-70

Also hat Gott die Welt geliebt / Lobe den Herrn, meine Seele / Wachtet! betet! betet! wachtet!

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 68), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 69, 70)

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

Richard Hauck (BWV 68-70), Wolfram Wehnert (BWV 69, 70)

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart, Germany

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

BWV 68: Dezember 1980/März, April 1981

BWV 69: März-Mai 1983/Februar 1982 (Satz 1), Juli 1983 (Satz 3)

BWV 70: 1970/Februar (Sätze 5, 8), Oktober (Satz 6), Dezember (Satz 4) 1982

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

Photo (Helmuth Rilling):

A.T. Schaefer

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Julian Aguirre Muñoz de Morales, Raúl Neumann, Juan La Moglie

© 1970/80/81/82/83 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Johann Sebastian

Johann Sebastian
BACH
Bach
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Also hat Gott die Welt geliebt *BWV 68 (1706)*

In truth hath God the world so loved • Ainsi Dieu a aimé le monde • Entonces Dios ha amado al mundo

Arleen Augér - soprano • Philippe Huttenlocher - basso • Bernhard Schmid - Corno • Hans Wolf - Tromba • Gerhard Cichos, Hans Kuhner, Hans Rückert - Trombone • Ingo Goritzki, Fumiaki Miyamoto, Klaus Kärcher - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Lobe den Herrn, meine Seele *BWV 69 (22'14)*

Praise Thou the Lord, o my spirit • Loue le Seigneur, mon âme • Alaba al Señor, alma mía

Helen Donath - soprano • Julia Hamari - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Bernhard Schmid, Roland Burckhardt - Tromba • Norbert Schmitt - Timpani • Günther Passin - Oboe, Oboe d'amore • Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Martin Ostertag, Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster, Hans-Joachim Erhard (No. 1 & 3) - Organo, Cembalo

Wachet! betet! betet! wachet! *BWV 70 (24'45)*

Watch ye, pray ye, pray ye, watch ye • Veillez! priez! priez! veillez! • Velad, orad, orad, velad!

Arleen Augér - soprano • Verena Gohl - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Siegmund Nimsgern - basso • Hermann Sauter - Tromba • Otto Winter, Günther Passin (No. 8) - Oboe • Hans Mantels - Fagotto • Peter Simek, Ansgar Schneider (No. 4 - 6, 8) - Violoncello • Ulrich Lau, Harro Bertz (No. 4 - 6, 8) - Contrabbasso • Martha Schuster, Hans-Joachim Erhard (No. 4 - 6, 8) - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 68 „Also hat Gott die Welt geliebt“

No. 1	Choral:	Also hat Gott die Welt geliebt	1	4:38
		<i>Corno, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (S) + Ritornello:	Mein gläubiges Herze	2	3:34
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo (+ Violino I solo, Oboe da caccia)</i>		
No. 3	Recitativo (B):	Ich bin mit Petro nicht vermessen	3	0:51
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (B):	Du bist geboren mir zugute	4	4:31
		<i>Oboe I-III, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Coro:	Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet	5	3:32
		<i>Tromba, Trombone I-III; Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 68				17:06

BWV 69 „Lobe den Herrn, meine Seele“

No. 1	Coro:	Lobe den Herrn, meine Seele	6	6:26
		<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (S):	Wie groß ist Gottes Güte doch!	7	1:35
		<i>Violoncello, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (A):	Meine Seele, auf! erzähle	8	6:17
		<i>Oboe I, Violino I solo, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (T):	Der Herr hat große Ding an uns getan	9	2:19
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (B):	Mein Erlöser und Erhalter	10	4:10
		<i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Choral:	Es danke, Gott, und lobe dich	11	1:27
		<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 69				22:14

BWV 70 „Wachet! betet! betet! wachet!“

<i>I. Teil</i>				
No. 1	Coro:	Wachet! betet! betet! wachet!	12	4:14
		<i>Tromba, Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (B):	Erschrecket, ihr verstockten Sünder	13	1:33
		<i>Tromba, Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (A):	Wenn kömmt der Tag	14	4:18
		<i>Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (T):	Auch bei dem himmlischen Verlangen	15	0:49
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria:	Laßt der Spötter Zungen schmähen	16	2:37
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Recitativo (T):	Jedoch bei dem unartigen Geschlechte	17	0:38
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 7	Choral:	Freu dich sehr, o meine Seele	18	1:22
		<i>Tromba, Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
<i>II. Teil</i>				
No. 8	Aria (T):	Hebt euer Haupt empor	19	3:17
		<i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 9	Recitativo (B):	Ach, soll nicht dieser große Tag	20	2:20
		<i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 10	Aria (B):	Seligster Erquickungstag	21	2:34
		<i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 11	Choral:	Nicht nach Welt, nach Himmel nicht	22	1:03
		<i>Tromba, Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 70				24:45

BWV 68

1. Choral

Also hat Gott die Welt geliebt,
 Daß er uns seinen Sohn gegeben.
 Wer sich im Glauben ihm ergibt,
 Der soll dort ewig bei ihm leben.
 Wer glaubt, daß Jesus ihm geboren,
 Der bleibet ewig unverloren,
 Und ist kein Leid, das den betrübt,
 Den Gott und auch sein Jesus liebt.

2. Aria

Mein gläubiges Herze,
 Frohlocke, sing, scherze,
 Dein Jesus ist da!
 Weg Jammer, weg Klagen,
 Ich will euch nur sagen:
 Mein Jesus ist nah.

3. Recitativo

Ich bin mit Petro nicht vermessen,
 Was mich getrost und freudig macht,
 Daß mich mein Jesus nicht vergessen.
 Er kam nicht nur, die Welt zu richten,
 Nein, nein, er wollte Sünd und Schuld
 Als Mittler zwischen Gott und Mensch
 vor diesmal schlichten.

1. Chorale

In truth hath God the world so loved
 That he to us his Son hath given.
 Who gives in faith himself to him
 With him shall always live in heaven.
 Who trusts that Jesus is born for him
 Shall be forever unforsaken,
 And there's no grief to make him sad,
 Whom God, his very Jesus, loves.

2. Aria

My heart ever faithful,
 Exulting, sing gladly,
 Thy Jesus is here!
 Hence, sorrow! hence, grieving!
 I will simply tell you:
 My Jesus is near.

3. Recitativo

I am like Peter not mistaken,
 I am consoled and filled with joy,
 That I'm by Jesus not forgotten.
 He came not in the world to judge it,
 No, no, he wanted sin and guilt,
 As arbiter 'twixt God and man, here now to straighten.

1

1. Choral

Ainsi Dieu a aimé le monde
 En nous donnant son Fils.
 Celui qui se donne à lui par sa foi
 Vivra auprès de lui éternellement.
 Celui qui croit que Jésus est né pour lui
 Ne sera jamais perdu,
 Et il n'existe aucune souffrance qui puisse affliger
 Celui qui aime Dieu et aussi son Jésus.

2

2. Aria

Ô toi, mon cœur fidèle,
 Exulte de bonheur, chante, plaisante,
 Ton Jésus est là!
 Disparaît détresse, disparaissez plaintes,
 Je ne peux que vous dire:
 Mon Jésus est proche.

3

3. Récitatif

Je suis comme Pierre sans présomption;
 Ce qui me console et me rend joyeux:
 C'est que mon Jésus ne m'a pas oublié!
 Il est venu non seulement pour juger le monde,
 Non, non, il voulait régler les péchés et la faute,
 Être le conciliateur entre Dieu et l'homme.

1. Coral

Entonces Dios ha amado al mundo
 Tanto que su Hijo nos envió.
 Quién a Él en la fe se encomiende
 En ella eternamente junto a él morará.
 Quién crea que Jesús a él ha nacido
 Eternamente no será perdido
 Y no hay cosa que aflija
 A quien a Dios y a su Jesús ame.

2. Aria

¡Mi fiel corazón,
 Alégrate, canta y alborózate,
 Que Jesús ha llegado!
 Retroceded lamentos, llantos,
 Sólo deciros quiero:
 Mi Jesús cercano está.

3. Recitativo

Como Pedro temerario no soy,
 Aquello que me alegra y consuela
 Es que Jesús de mí no se olvide.
 No sólo vino Él a juzgar al mundo,
 Antes bien la culpa y la penitencia
 Cual árbitro entre Dios y hombre dirimir.

4. Aria

Du bist geboren mir zugute,
Das glaub ich, mir ist wohl zumute,
Weil du vor mich genung getan.

Das Rund der Erden mag gleich brechen,
Will mir der Satan widersprechen,
So bet ich dich, mein Heiland, an.

5. Coro

Wer an ihm gläubet, der wird nicht gerichtet; wer aber nicht gläubet, der ist schon gerichtet; denn er gläubet nicht an den Namen des eingebornen Sohnes Gottes.

BWV 69

1. Coro

Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Gutes getan hat!

2. Recitativo

Wie groß ist Gottes Güte doch!
Er bracht uns an das Licht,
Und er erhält uns noch!
Wo findet man nur eine Kreatur,
Der es an Unterhalt gebricht?
Betrachte doch, mein Geist,
Der Allmacht unverdeckte Spur,
Die auch im kleinen sich recht groß erweist.

4. Aria

Thou art born man to my advantage,
This is my faith, I am contented,
Since thou for me hath done enough.

The ball of earth may soon be shattered,
And Satan arm himself against,
But I'll to thee, my Savior, pray.

5. Chorus

Who in him trusteth will not be judged guilty; but who doth not trust is already judged guilty; for he trusteth not in the name of the one-born Son of God the Father.

1. Chorus

Praise thou the Lord, o my spirit, and forget not the goodness that he hath shown thee.

2. Recitativo

How great is God's dear kindness though!
He brought us to the light,
And he sustains us yet!
Where can one find a single creature now
Which doth for sustenance yet lack?
Consider though, my soul,
Almighty God's unhidden trace
Which e'en in small things proves to be so great.

4

4. Air

Tu es né pour mon bonheur,
Telle est ma foi, ceci me rend heureux,
Parce que tu m'as comblé de bienfaits.

Même si la sphère terrestre venait à rompre,
Et que Satan me contredise,
C'est à toi que j'adresse ma prière, mon Sauveur.

5

5. Chœur

Celui qui croit en lui ne sera point jugé, mais celui qui ne croit pas en lui est déjà jugé, car il n'a pas cru au nom du Fils unique de Dieu.

6

1. Chœur

Loue le Seigneur, mon âme, et n'oublie pas ses bienfaits.

7

2. Récitatif

Que la bonté de Dieu est grande!
Il nous a fait connaître la lumière
Et il nous la conserve encore!
Où trouve-t-on une créature
Qui aurait besoin de subsistance?
Contemple donc, mon esprit
La trace non masquée de sa toute-puissance
Qui se manifeste généreusement jusque dans les petites choses.

4. Aria

Por mi bien has nacido,
Así lo creo y a ello me atengo,
Pues ante mí bastante has hecho.

La tierra se conmueva
Antes que dejarme corromper por Satán,
Por eso oro a Ti, mi Salvador.

5. Coro

Quien en mí crea no será juzgado; mas quien en mí no crea ya está juzgado, pues entonces no cree en el nombre del unigénito Hijo de Dios.

1. Coro

¡Alaba al Señor, alma mía, y no olvides todo el bien que te ha hecho!

2. Recitativo

¡Oh, cuán grande es la bondad de Dios!
Nos trajo Él la Luz del mundo,
Y aún nos la mantiene.
¿Dónde se encuentra acaso una sola criatura
Que gracias a Él no viva?
Contempla, pues, mi mente
Las huellas visibles de la omnipotencia,
Que hasta en lo humilde grandes se revelan.

Ach! möcht es mir, o Höchster, doch gelingen,
Ein würdig Danklied dir zu bringen!
Doch, sollt es mir hierbei an Kräften fehlen,
So will ich doch, Herr, deinen Ruhm erzählen.

3. Aria

Meine Seele,
Auf! erzähle,
Was dir Gott erwiesen hat!
Rühme seine Wundertat,
Laß, dem Höchsten zu gefallen,
Ihm ein frohes Danklied schallen!

4. Recitativo

Der Herr hat große Ding an uns getan.
Denn er versorget und erhält,
Beschützt und regiert die Welt.
Er tut mehr, als man sagen kann.
Jedoch, nur eines zu gedenken:
Was könnt uns Gott wohl Befres schenken,
Als daß er unsrer Obrigkeit
Den Geist der Weisheit gibet,
Die denn zu jeder Zeit
Das Böse straft, das Gute liebet?
Ja, die bei Tag und Nacht
Vor unsrer Wohlfahrt wacht?
Laßt uns dafür den Höchsten preisen;
Auf! ruft ihn an,
Daß er sich auch noch fernerhin
So gnädig woll erweisen.
Was unserm Lande schaden kann,
Wirst du, o Höchster, von uns wenden

Ah, would that I, Most High God, had the power
A worthy song of thanks to bring thee!
But, should in me for this the strength be lacking,
I will e'en still, Lord, thy great fame be telling.

3. Aria

O my spirit,
Rise and tell it,
All that God hath shown to thee!
Glorify his wondrous work,
To the Most High bring now pleasure,
Make thy song of thanks ring gladly.

4. Recitativo

The Lord hath mighty things for us achieved.
For he provideth and sustains,
Protecteth and ruleth all the world.
He doth more than could e'er be told.
But still, just one thing now consider:
What better thing could God have giv'n us
Than that he to our governors
The soul of wisdom granteth,
Who then forevermore
Both ill rebuke and goodness cherish?
Yea, who both day and night
For our well-being watch?
Let us in turn the Most High praise now:
Rise! Call to him,
That he may also ever yet such favor wish to
show us.
From all that would our land do harm,
Wouldst thou, O Most High God, defend us.

8

Ah! si je pouvais réussir, ô Très-Haut,
À t'offrir un chant de grâces digne de toi!
Mais, si les forces me manquent ce faisant,
Je voudrais néanmoins, ô Seigneur, rapporter ta gloire.

3. Air

Mon âme,
Raconte donc
Ce que Dieu t'a accordé.
Fais l'éloge de ses miracles,
Fais retentir un joyeux chant de grâce
Pour plaire au Très-Haut!

9

4. Récitatif

Le Seigneur nous a offert de grandes choses.
Car il subvient aux besoins du monde et le conserve,
Le protège et le dirige.
Il fait plus qu'il n'est en notre pouvoir de dire.
Néanmoins, il faut se souvenir d'une chose:
Quel meilleur présent Dieu pourrait-il nous faire
Que de donner aux autorités qui nous dirigent
L'esprit de sagesse
Qui à tout moment,
Punit le mal, aime le bien?
Oui, qui nuit et jour
Veille sur notre bien-être?
Louons ainsi le Très-Haut;
Invoquez-le donc
Pour qu'il veuille se montrer aussi bienveillant à l'avenir
encore.
Ce qui peut nuire à notre pays,
Tu l'écarteras de nous, ô Très-Haut,

¡Ay, Altísimo, haz que pueda
Entonarte un digno cántico de gracias!
Mas si el ánimo me faltara
Entonces al menos, Señor, Tu gloria confesar quiero.

3. Aria

¡Alma mía,
Levántate! ¡Confiesa
Todo cuanto Dios te ha evidenciado!
¡Enaltece su portento,
Complace al Altísimo
Entonándole un cántico de gracias!

4. Recitativo

El Señor grandes cosas nos ha concedido,
Pues ministra y mantiene
Protegiendo y conservando el mundo.
Más hace de lo que decirse puede.
Mas piensa sólo en esto:
Qué mejor cosa Dios donarnos puede
Sino a aquellos que nos gobiernan,
Inspirar el espíritu de sabiduría
Que en todo momento
El mal castiga y la bondad ama.
Sí, aquel espíritu que día y noche
Por nuestro bien vela.
Alabemos pues, por eso, al Altísimo;
¡Levantaos, invocadle!
Para que siga mostrándonos Su Gracia.
De aquello que nuestro país dañar puede,
Oh Tú, Altísimo, nos librarás
Enviándonos el deseado auxilio.

Und uns erwünschte Hilfe senden.
Ja, ja, du wirst in Kreuz und Nöten
Uns züchtigen, jedoch nicht töten.

5. Aria

Mein Erlöser und Erhalter,
Nimm mich stets in Hut und Wacht!
Steh mir bei in Kreuz und Leiden,
Alsdenn singt mein Mund mit Freuden:
Gott hat alles wohlgemacht.

6. Choral

Es danke, Gott, und lobe dich
Das Volk in guten Taten.
Das Land bringt Frucht und bessert sich,
Dein Wort ist wohlgeraten.
Uns segne Vater und der Sohn,
Uns segne Gott der Heilige Geist,
Dem alle Welt die Ehre tut,
Für ihm sich fürchten allermeist,
Und sprecht von Herzen: Amen!

BWV 70

Teil I

1. Coro

Wachtet! betet! betet! wachtet!
Seid bereit

And thy most welcome help now send us.
Indeed, though thou with cross and suff'ring
May punish us, thou wilt not slay us.

5. Aria

My Redeemer and Sustainer,
Keep me in thy care and watch!
Stand by me in cross and suff'ring,
And my mouth shall sing with gladness:
God hath all things set aright!

6. Chorale

Let thank, o God, and honor thee
The people through good service.
The land bears fruit, amends itself,
Thy word is well commended.
Us bless the Father and the Son,
And bless us God, the Holy Ghost,
Whom all the world doth glorify
And hold in rev'rence unexcelled,
And say sincerely: Amen!

Part I

1. Chorus

Watch ye, pray ye, pray ye, watch ye!
Keep prepared

10

Et tu nous enverras l'aide que nous espérons.
Oui, oui, dans les tourments et les difficultés
Tu nous châtieras sans pourtant nous condamner à mort.

5. Air

Mon Rédempteur et mon soutien,
Prends-moi toujours sous ta protection et ta garde!
Seconde-moi dans les tourments et les souffrances,
Et alors ma bouche chantera avec allégresse:
Dieu a tout fait au mieux.

11

6. Choral

Dieu, le peuple te remercie et te loue
De par ses bonnes actions.
Le pays porte des fruits et prospère,
Ta parole s'est accomplie.
Que le Père et le Fils nous bénissent,
Que Dieu, l'Esprit Saint, nous bénisse
À qui le monde entier rend gloire,
Soyez pour la plupart intimidés devant lui,
Et prononcez du fond du cœur: Amen!

Partie I

1. Chœur

Veillez! priez! priez! veillez!
Tenez-vous prêts

12

Sí pues, con la cruz y las penalidades
Nos disciplinarás, mas no nos dejarás perecer.

5. Aria

¡Mi Salvador y mantenedor,
Protégeme siempre y de mí cuida!
Auxíliame constantemente en la cruz y el dolor,
Que pronta mi boca alegre entone:
¡Dios todo bien ha hecho!

6. Coral

Dios, Te da gracias y alaba
El pueblo con las buenas obras.
Da su fruto el país y se mejora,
Cúmplese Tu palabra.
¡Bendíganos Padre y Hijo,
Bendíganos Dios, el Espíritu Santo,
El mundo todo ríndale honores,
Temed todos ante Él
Y pronunciad de corazón: ¡amén!

Parte I

1. Coro

¡Velad! ¡Orad! ¡Orad! ¡Velad!
Estad dispuestos

Allezeit,
Bis der Herr der Herrlichkeit
Dieser Welt ein Ende macht.

2. Recitativo

Erschrecket, ihr verstockten Sünder!
Ein Tag bricht an,
Vor dem sich niemand bergen kann:
Er eilt mit dir zum strengen Rechte,
O! stündliches Geschlechte,
Zum ewgen Herzeleide.
Doch euch, erwählte Gotteskinder,
Ist er ein Anfang wahrer Freude.
Der Heiland holet euch, wenn alles fällt und bricht,
Vor sein erhöhtes Angesicht;
Drum zaget nicht!

3. Aria

Wenn kömmt der Tag, an dem wir ziehen
Aus dem Ägypten dieser Welt?
Ach, laßt uns bald aus Sodom fliehen,
Eh uns das Feuer überfällt!
Wacht, Seelen, auf von Sicherheit
Und glaubt, es ist die letzte Zeit!

4. Recitativo

Auch bei dem himmlischen Verlangen
Hält unser Leib den Geist gefangen;
Es legt die Welt durch ihre Tücke

For the day
When the Lord of majesty
To this world its ending bringeth!

2. Recitative

Be frightened, o ye stubborn sinners!
A day shall dawn
From which no one can hope to hide:
It speeds thee to a stringent judgement,
O sinful generation,
To lasting lamentation.
But you, God's own elected children,
It brings the onset of true gladness.
The Savior summons you, when all else shall collapse,
Before his own exalted face:
So fear ye not!

3. Aria

When comes the day of our deliv'rance
From this the Egypt of our world?
Ah, let us soon from Sodom flee now,
Ere us the fire hath overwhelmed!
Wake up, ye souls, from your repose,
And trust, this is the final hour!

4. Recitative

In spite of all our heav'nly longing
Our body holds the spirit captive;
The world doth set through all its cunning

13

À tout moment
Jusqu'à ce que le souverain des souverains
Mette un terme à ce monde!

2. Récitatif

Tremblez d'épouvante, pécheurs obstinés!
Un jour se lève
Où nul ne pourra se cacher.
Il se hâte de te juger avec grande rigueur,
Ô race de pécheurs,
Te condamner à la souffrance éternelle.
Mais pour vous, les élus, les enfants de Dieu,
Voici le début d'une vraie joie.
Le Sauveur va vous chercher quand tout tombe et se
brise,
Et vous mène devant sa face:
Ne perdez donc pas courage.

14

3. Air

Quand viendra donc le jour où nous quitterons
L'Égypte de ce monde?
Ah, enfuyons-nous vite de Sodome
Avant que le feu nous surprenne.
Âmes, réveillez-vous de la sécurité où vous sommeillez
Et croyez-le bien: c'est l'ultime délai!

15

4. Récitatif

Même dans notre aspiration au ciel
Notre corps tient notre esprit prisonnier:
Le monde, dans sa perfidie, tend ses pièges

Siempre,
Hasta que el Señor de la Gloria
Le dé un fin a este mundo.

2. Recitativo

¡Espantaos, pecadores empedernidos!
Despunta un día,
Del que nadie podrá salvarse:
Te llevará al severo juicio,
¡Oh! estirpe pecadora,
A la eterna pesadumbre.
Pero para vosotros, hijos elegidos de Dios,
Será un comienzo de alegría verdadera.
El Salvador os llevará, cuando todo se desplome y se
quiebre,
Ante su elevado Rostro;
Por ello, ¡no temáis!

3. Aria

¿Cuándo llegará el día en que salgamos
Del Egipto de este mundo?
¡Ah, huyamos pronto de Sodoma,
Antes que nos sorprenda el fuego!
¡Almas, despertad del letargo
Y creed, es el fin de los tiempos!

4. Recitativo

Aún ante el anhelo celestial
Retiene nuestro cuerpo prisionera al alma;
El mundo, con su perfidia,

Den Frommen Netz und Stricke.
Der Geist ist willig, doch das Fleisch ist schwach;
Dies preßt uns aus ein jammervolles Ach!

5. Aria

Laßt der Spötter Zungen schmähen,
Es wird doch und muß geschehen,
Daß wir Jesus werden sehen
Auf den Wolken, in den Höhen.
Welt und Himmel mag vergehen,
Christi Wort muß fest bestehen.

6. Recitativo

Jedoch bei dem unartigen Geschlechte
Denkt Gott an seine Knechte,
Daß diese böse Art
Sie ferner nicht verletzet,
Indem er sie in seiner Hand bewahrt
Und in ein himmlisch Eden setzt.

7. Choral

Freu dich sehr, o meine Seele,
Und vergiß all Not und Qual,
Weil dich nun Christus, dein Herre,
Ruft aus diesem Jammertal!
Seine Freud und Herrlichkeit
Sollt du sehn in Ewigkeit,
Mit den Engeln jubilieren,
In Ewigkeit triumphieren.

For good men traps and meshes.
The soul is willing, but the flesh is weak;
This forces out our sorrowful "Alas!"

5. Aria

Leave to mocking tongues their scorning,
For it will and has to happen
That we Jesus shall behold yet
In the clouds, in the heavens.
World and universe may perish,
Christ's word must still stand unshaken.

6. Recitative

And yet amidst this savage generation
God careth for his servants,
That this most wicked breed
Might cease henceforth to harm them,
For he doth hold them in his hand secure
And to a heav'nly Eden bring them.

7. Choral

Noe be glad, o thou my spirit,
And forget all need and fears,
For thee now doth Christ, thy Master,
Summon from this vale of tears!
His great joy and majesty
Shalt thou see eternally,
Join the angels' jubilation
In eternal exultation.

16

Et ses filets aux fidèles.
L'esprit est prompt mais la chair est faible:
Celle-ci nous extorque un cri pitoyable de détresse!

5. Air

Laissez les langues des moqueurs lancer leurs insultes,
Il n'en arrivera pas moins et cela est écrit
Que nous verrons Jésus
Sur les nuages, dans les cieux.
Le monde et le ciel peuvent disparaître,
La parole du Christ doit subsister à jamais.

17

6. Récitatif

Cependant parmi la race de vilains,
Dieu pense à ses serviteurs,
Afin que cette vilénie
Ne les offense plus longtemps
En les gardant dans sa main
Et les plaçant dans un Eden céleste.

18

7. Choral

Réjouis-toi, ô mon âme,
Et oublie toute la détresse et les supplices
Parce que, Christ, ton Seigneur,
T'appelle à présent de cette vallée des larmes.
Tu verras pour l'éternité
Sa joie et sa magnificence
Chantant avec les anges,
Triomphant éternellement.

Tiende redes y lazos a los piadosos.
El espíritu está dispuesto, pero la carne es débil;
Esto nos arranca un lastimero ¡ay!

5. Aria

Dejad las lenguas del escarnio maldecir,
Debe suceder y sucederá,
Que veamos a Jesús
Sobre las nubes, en las alturas.
Tierra y cielo pueden desaparecer,
Mas la palabra de Cristo perdurará firme.

6. Recitativo

Sin embargo, a causa de la estirpe desviada
Piensa Dios en sus siervos,
Para que esta casta malvada,
No los lastime por más tiempo,
Los guarda en su mano
Y los coloca en un Edén celestial.

7. Coral

¡Regocíjate mucho, oh alma mía,
Y olvida toda necesidad y tormento,
Pues ahora Cristo, tu Señor,
Te llama fuera de este valle de lágrimas!
Su alegría y esplendor
Verás eternamente,
Con los ángeles regocijarse,
Y por siempre triunfar.

Teil II

8. Aria

Hebt euer Haupt empor
Und seid getrost, ihr Frommen,
Zu eurer Seelen Flor!
Ihr sollt in Eden grünen,
Gott ewiglich zu dienen.
Hebt euer Haupt empor
Und seid getrost, ihr Frommen!

9. Recitativo

Ach, soll nicht dieser große Tag,
Der Welt Verfall
Und der Posaunen Schall,
Der unerhörte letzte Schlag,
Des Richters ausgesprochne Worte,
Des Höllenrachsens offene Pforte
in meinem Sinn
Viel Zweifel, Furcht und Schrecken,
Der ich ein Kind der Sünden bin,
Erwecken?
Jedoch, es gehet meiner Seelen
Ein Freudenschein, ein Licht des Trostes auf.
Der Heiland kann sein Herze nicht verhehlen,
So vor Erbarmen bricht,
Sein Gnadenarm verläßt mich nicht.
Wohlan, so ende ich mit Freuden meinen Lauf.

Part II

8. Aria

Lift high your heads aloft
And be consoled, ye righteous,
That now your souls may bloom!
Ye shall in Eden flourish
In God's eternal service.
Lift high your heads aloft
And be consoled, ye righteous!

9. Recitative

Ah, ought not this most awful day,
The world's collapse,
The sounding trumpet's peal,
The strange, unequalled final stroke,
The sentence which the judge proclaimeth,
The open jaws of hell's own portals
Within my heart
Much doubting, fear and terror
In me, the child of sin I am,
Awaken?
And yet, there passeth through my spirit
A glint of joy, a light of hope doth rise.
The Savior can his heart no more keep hidden,
It doth with pity break,
His mercy's arm forsakes me not.
Lead on, thus shall I end with gladness now my course.

19

Partie II

8. Air

Relevez vos têtes,
Et soyez réconfortés, vous les fidèles,
Pour l'abondance de vos âmes!
Vous prospérez dans l'Eden,
Au service éternel de Dieu.
Relevez vos têtes,
Et soyez réconfortés, vous les fidèles!

20

9. Récitatif

Ah, ce grand jour
Du déclin du monde
Et du retentissement des trompettes,
De l'ultime et inouï coup,
Des paroles prononcées par le Juge,
Où la porte du gouffre infernal sera ouverte,
En mon âme,
Ne va-t-il pas éveiller
Beaucoup de doutes, de crainte et d'effroi
Moi qui suis un enfant du péché ?
Pourtant en mon âme s'élève
Un rayon de joie, une lumière de consolation.
Le Sauveur ne peut dissimuler son cœur
Qui éclate de miséricorde,
Son bras plein de grâce ne me quitte pas.
Allons, j'achève ainsi mon existence avec joie.

Parte II

8. Aria

Alzad vuestra cabeza
Y tened esperanza, piadosos,
En la flor de vuestras almas.
Reverdeceréis en el Edén
Para servir a Dios eternamente.
Alzad vuestra cabeza
Y tened esperanza, piadosos!

9. Recitativo

Ay, este gran día,
La ruina del mundo
Y el sonar de las trompetas,
El inaudito último golpe,
Las palabras pronunciadas por el juez,
Las puertas abiertas del infierno,
¿No despertarán
En mi mente
Mucha incertidumbre, temor y susto,
Ya que soy un hijo del pecado?
Sin embargo, nace en mi alma
Una vislumbre de dicha, una luz de esperanza.
El Salvador no puede ocultar su corazón,
Que se parte de piedad,
Su brazo misericordioso no me abandona.
¡Ea! así termino mis días con alegría.

10. Aria

Seligster Erquickungstag,
Führe mich zu deinen Zimmern!
Schalle, knalle, letzter Schlag,
Welt und Himmel, geht zu Trümmern!
Jesus führet mich zur Stille,
An den Ort, da Lust die Fülle.

11. Choral

Nicht nach Welt, nach Himmel nicht
Meine Seele wünscht und sehnet,
Jesum wünsch ich und sein Licht,
Der mich hat mit Gott versöhnet,
Der mich freiet vom Gericht,
Meinen Jesum laß ich nicht.

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.

10. Aria

O most blest refreshment day,
Lead me now into thy mansions!
Sound and crack, O final stroke,
World and heavens, fall in ruins!
Jesus leadeth me to stillness,
To that place where joy hath fullness.

11. Chorale

Not for world, for heaven not,
Doth my spirit yearn with longings;
Jesus seek I and his light,
Who to God hath reconciled me,
Who from judgement sets me free;
My Lord Jesus I'll not leave.

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".

21

10. Air

Jour de délectation le plus béni,
Conduis-moi dans tes demeures!
Retentis, éclate, dernier coup!
Que la terre et le ciel s'effondrent!
Jésus me conduira au repos,
À l'endroit où le plaisir abonde.

22

11. Choral

Ce n'est pas vers le monde, ce n'est pas vers le ciel
Que mon âme aspire et se languit,
C'est Jésus et sa lumière que je désire,
Qui m'a réconcilié avec Dieu,
Qui m'a délivré du Tribunal,
Je n'abandonnerai pas mon Jésus.

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'étaient pas encore parus 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.

10. Aria

¡Bienaventurado día del regocijo,
Llévame a tus moradas!
¡Resuena, estalla, golpe final,
Mundo y cielo, tornaos escombros!
Jesús me guía al reposo,
Al lugar del goce de la abundancia.

11. Coral

Ni el mundo ni el cielo
Desea y ansía mi alma,
A Jesús deseo y a su luz,
Que me ha reconciliado con Dios,
A aquel que me libera del Juicio,
A mi Jesús, no abandonaré.

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.

Also hat Gott die Welt geliebt BWV 68*Entstehung:* zum 21. Mai 1725*Bestimmung:* zum 2. Pfingsttag*Text:* Christiane Mariane von Ziegler. Satz 1: Strophe 1 des Liedes „Also hat Gott die Welt geliebt“ von Salomo Liscow (1675). Satz 5: Johannes 3, 18.*Gesamtausgaben:* BG 16: 249 – NBA I/14: 33

Mit einer Aufführung der Kantate „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 4) am Ostersonntag des Jahres 1725 brach Bach das ungewöhnliche Vorhaben ab, an den Sonn- und Feiertagen eines ganzen Jahres sogenannte „Choralcantaten“ aufzuführen (vgl. dazu die Einführungen zu den Kantaten BWV 2 und BWV 20 in EDITION BACHAKADEMIE Vol. 1 und Vol. 6). Man nimmt an, daß das Fehlen geeigneter Texte bzw. Dichter hierfür der Grund gewesen ist. Auf der Suche nach dem bislang nicht identifizierbaren Autor (oder wenigstens, wenn es verschiedene waren, einem der Autoren) der bisherigen Texte hat Hans-Joachim Schulze die Aufmerksamkeit auf den ehemaligen Konrektor der Thomasschule, Andreas Stübel gelenkt, der am 27. Januar 1725 verstorben war und damit für die Textproduktion der Kantaten nach Ostern nicht mehr zur Verfügung stand (in: Die Welt der Bach-Kantaten Bd. 3, Stuttgart 1999, S. 116 f.). Jedenfalls führte Bach in diesem Jahr bis zum Trinitatisfest noch sein Oster-Oratorium (BWV 249) auf; ferner drei Kantaten auf Texte unbekannter Herkunft (BWV 6, 42 und 85), und schließlich neun Kantaten auf Texte von Christiane Mariane von Ziegler, der Tochter des Leipziger Bürgermeisters Franz Conrad Romanus. Zwei dieser Kantaten, nämlich BWV 128 und 68, sind mit dem Typus der Choralcantate insofern verwandt, als sie mit einer Choralstrophe beginnen, die Bach zu großformatigen Choralbearbeitungen nutzte. Diese beiden Kantaten ließ er denn auch stehen, als er in späteren Jahren seinen abgebrochenen Choralcantaten-Jahrgang durch neue Kompositionen ergänzte.

Drei der fünf Sätze der vorliegenden Pfingst-Kantate nehmen wörtlich Bezug auf das Evangelium des Tages: auf Johannes 3, 17 der Eingangschor, auf 3, 18 der Schlußchor, auf Apostelgeschichte 10, 42 ff. dagegen das Rezitativ Nr. 3. Für die beiden Arien Nr. 2 und Nr. 4 griff Bach auf bereits vorhandene Musik zurück, und zwar die sogenannte Jagdkantate „Was mir behagt ist nur die muntere Jagd“ (BWV 208, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 65). Sie hatte Bach am 23. Februar 1713, zum Geburtstag des Herzogs Christian zu Sachsen-Weißenfels musiziert. Ihm widmete Bach auch die Vorlage („Entfliehet, verschwindet, entweichet ihr Sorgen“, BWV 249 a) des ebenfalls 1725 musizierten Oster-Oratoriums.

Für die Pfingstcantate hatte Bach die Musik der beiden Arien jedoch auf andere Bedürfnisse beim Versmaß herzurichten. Aus „Weil die wollenreichen Herden durch dies weitgepriesene Feld lustig ausgetrieben werden...“ (BWV 208, 13), wird „Mein gläubiges Herze frohlocke, sing und scherze“, indem Bach die Melodie stark transformiert und den Continuoßatz zu einer Art Solostimme aufwertet. Erhalten bleibt freilich das instrumentale, die Arie ergänzende Ritornell – insgesamt ein in Bachs geistlichem Kantatenschaffen ungewöhnliches Stück, das sich schon früh, seiner beschwingt-fröhlichen Haltung halber, großer Beliebtheit erfreute. „Ein Fürst ist seines Landes Pan“ (BWV 208, 7) heißt nun „Du bist geboren mir zugute“. Deutete in der weltlichen Kantate der Klang der Oboen noch ein gewisses höfisches Ambiente an, wird er in der Pfingstcantate zum Ausdruck allgemeiner Festlichkeit.

Im Eingangschor wird die Melodie des Chorals durch den Sopran und ein die Stimme verstärkendes Horn vorgetragen. Bach erfand eine freie, vom Choral unabhängige Thematik und faßte den gesamten Satz in einen feierlich-entspannten Siciliano-Rhythmus, dem er die Melodie bis fast zur Unkenntlichkeit anpaßt. Eine strengere Form betont den Schlußchor, der immerhin jenes Evangelienwort vertont, das sich mit dem

Glauben befaßt. Wie so oft in solchen Zusammenhängen greift Bach zur Fuge. Sie erhält, den drei Sätzen des Textes entsprechend, zwei Themen und eine Zusammenführung beider. In dieser bekommt das erste Thema den finalen Text des dritten „Glaubenssatzes“ zugeordnet.

Die Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ gehört zu einem ganzen Komplex höfischer Festcantaten, die Bach ganz oder teilweise zwischen 1723 und 1725 für hohe Feiertage einrichtete bzw. parodierte (u.a. BWV 66, 134, 173, 184). Sie endet ausdrücklich „piano“, in einer Art Echo also. Der an dramatische Zuspitzungen und finale Effekte gewöhnte, moderne Hörer wird, wenn er dies als Signal zum Nachdenken über das Gehörte auffaßt, sich den Intentionen Bachs vermutlich nicht widersetzen.

*

Lobe den Herrn, meine Seele BWV 69*Entstehung:* zum 26. August 1748*Bestimmung:* zur Ratswahl*Text:* Satz 1 Psalm 103, 2. Sätze 1 und 5 aus Kantate gleichen Anfangs BWV 69a vom 15. August 1723 (Text: nach Johann Knauer), Satz 3 ebenso in Umarbeitung, Sätze 2 und 4: Dichter unbekannt. Satz 6: Strophe 3 des Liedes „Es woll uns Gott genädig sein“, Martin Luther (1524).*Gesamtausgaben:* BG 16: 283 – NBA I/32.2: 113

Diese Kantate dürfte die letzte überlieferte Kantatenmusik Johann Sebastian Bachs enthalten: die beiden Rezitative Nr. 2 und Nr. 4 sowie den Schlußchor. Den Eingangschor und die beiden Arien Nr. 3 und Nr. 5 entnahm Bach dagegen geringfügig verändert einer Kantate, die er am 15. August, dem 12. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1723 musiziert hatte (BWV 69a). In der vorliegenden Form wurde die Kantate im Gottesdienst zum Ratswechsel 1748 aufgeführt – ein

finanzielles Zubrot für den Thomaskantor, der für diesen alljährlich am Montag nach dem Bartholomäusfest (24. August) wiederkehrenden Anlaß für die musikalische Umrahmung zu sorgen hatte.

Entsprechend konnte er dabei auf die größtmögliche Festbesetzung zurückgreifen. Pauken und Trompeten verließen nicht nur dem Eingangschor festliches Gepränge, sondern auch dem Schlußchor. Hier überhöhen sie das Ende jeder Zeile. Wo allerdings vom Segen Gottes die Rede ist, spielen sie die ganze Zeile mit. Und sie insistieren mit Tonrepetitionen auf dem Wort „alle“. Ein ähnlicher Hinweis auf die höhere Gewalt, der sich auch der Rat zu unterwerfen hatte, findet sich im Rezitativ Nr. 4. Hier beschreibt der Sänger zunächst „secco“ das Wirken Gottes in der Welt. Sobald er zum persönlichen Gedenken daran und an weitere Wohltaten auffordert, läßt Bach die Streicher mitspielen, intensiviert dadurch diese Gedanken und umgibt sie mit dem Schein des Göttlichen.

Die vorausgehende, pastorale Alt-Arie hatte Bach 1723 von Tenor, Blockflöte und Oboe da caccia, bei einer Wiederaufführung 1727 dagegen bereits in der auf 1748 verwendeten Besetzung musizieren lassen. Es scheint sich dabei nicht um eine inhaltliche, sondern rein besetzungstechnische Änderung zu handeln. Die zweite Arie (Nr. 5) drückt Behütung und Wacht durch einen wiegenden, klanglich energischen Dreier-Rhythmus aus, bevor Bach für die Worte „Kreuz“ und „Freuden“ den Charakter modifiziert: „Kreuz“ trübt sich chromatisch ein und verläßt den sicheren harmonischen Grund, „Freude“ äußert sich in einem bewegten, von der Oboe umspielten Melisma. Und daß Gott alles wohl gemacht hat, ist für Bach Anlaß, lange, bekräftigende Haltetöne zu schreiben.

Obwohl er den kürzesten Text vertont, ist der Eingangschor doch das ausgedehnteste Stück dieser Kantate. Vor allem das festlich umrahmte, koloraturenreich ausgedrückte Lob

benötigt viel Raum. Bach schreibt eine Fuge, die sich ab der zweiten Texthälfte als Doppelfuge entpuppt. Sie ist durch die Verknüpfung der Themen, aber auch durch den Einsatz der Instrumente eindeutig auf Verdichtung und Ausdruckssteigerung angelegt und wird von einer Reprise des Eingangsrornells abgeschlossen – feierlicher Dank für die alten und Ermunterung für die neuen Ratsmitglieder. Und auch selbstbewusste Bestätigung jener Zweidrittelmehrheit, die ohnehin im Amt blieb!

*

Wachet! betet! betet! wachet! BWV 70

Entstehung: zum 21. November 1723

Bestimmung: 26. Sonntag nach Trinitatis

Text: Sätze 1, 3, 5, 8, 10: Salomon Franck (1717). Sätze 2, 4, 6, 9: Dichter unbekannt. Satz 7: Strophe 5 des Liedes „Freu dich sehr, o meine Seele“ (Freiberg 1620). Satz 11: Strophe 5 des Liedes „Meinen Jesum laß ich nicht“ von Christian Keymann (1658).

Gesamtausgaben: BG 16: 329 – NBA I/27: 109

In dieser Kantate zieht Bach alle Register seiner Kunst. Ungewöhnliche Besetzungen, ungewöhnliche Formen und ungewöhnliche Wirkungen – nichts ist ihm genug, um eine Predigtmusik zu schreiben, die das Evangelium vom Jüngsten Gericht (Matthäus 25, 31 ff.) umrahmt und ausdeutet. Es ist ähnlich jenem „Dies Irae, dies illa“, das auch Komponisten, die den Requiem-Text vertonten, zu allen Zeiten angeregt hat.

Nicht ungewöhnlich für sein erstes Amtsjahr in Leipzig ist, daß Bach eine zweiteilige Kantate schreibt. Je ein Teil wurde vor und nach der Predigt musiziert (wie z. B. auch in BWV 21, 75 und 76). In anderen Fällen wurde an beiden Stellen je eine vollständige Kantate musiziert, insgesamt zwei also im Gottesdienst (z.B. BWV 179 und 199, 181 und 18).

Ebensowenig ungewöhnlich ist der Umstand, daß Bach mit der Kantate ein Werk aus seiner Weimarer Zeit aufgriff, um es, wenn auch stark bearbeitet, erneut aufzuführen. Die Kantate „Wachet! betet! betet! wachet!“ war ohne Rezitative und mit einem anderen Schlußchoral bereits am 2. Advent (6. Dezember) 1716 in Weimar erklungen; in Leipzig hatte Bach zu diesem Datum keine Verwendung für dieses Stück, weil zwischen dem ersten Advent und Weihnachten im Gottesdienst an den dortigen Kirchen keine Figuralmusik aufgeführt wurde. Vielleicht liegt in dieser Umwidmung auf einen anderen Sonntag und damit auf andere Lesungen der Grund für die Bearbeitung; jedenfalls sind es die neukomponierten Rezitative, die deutlich Bezug auf die endzeitliche Vorgabe nehmen – mit der sich freilich die hoffnungsvolle Erwartung des Erlösers, mit der sich Salomon Francks Text befaßt, gut vereinigen läßt.

Bachs Weimarer Erbe drückt sich am deutlichsten in der relativen Kleinteiligkeit der Kantate aus. Dies um so mehr, als erste Versuche, sich mit großen Formen zu befassen, d.h. musikalische Ideen intensiver zu verarbeiten, ebenfalls in dieser Kantate manifest werden. Dies ist am besten im Eingangschor zu beobachten. Dessen musikalische Idee beruht darauf, den Text zeilenweise in ein Orchesterrornell einzubauen. Dies bot sich aufgrund der Textstruktur an. Ließ das gewöhnlich zu vertonende Bibelwort Bach zu einer motetischen Form greifen, findet er hier, mit dem madrigalischen Text, zu einer Art Da-Capo-Arie. Dem vom kleinen Textpartikel ausgehenden Ausdruck huldigt Bach dagegen in der musikalischen Umsetzung der Aufforderungen „wachet“ und „betet“: hier ein auffahrendes Motiv, dort ein gehaltenes, beruhigendes. Das folgende Rezitativ gibt sich mit den pochenden, vom ganzen Instrumentarium gespielten Tonrepetitionen als direkte Wortabbildung zu verstehen. Hauptmotiv ist zunächst das „Erschrecken“, bevor auch hier wieder ein Kontrast gesucht wird: in der ariosen, besänftigenden

Verheißung an die erwählten Gotteskinder. Zu den letzten Worten „Drum zaget nicht“ gemahnen, wie im Vorgriff auf den zweiten Teil der Kantate, Trompetentöne ans Jüngste Gericht.

In der Alt-Arie Nr. 3 schält sich aus dem Continuo-Baß eine solistische Stimme heraus; der Dreierhythmus dieses Satzes gerät dort ins Wanken, wo der Text von Feuer und der Flucht aus Sodom erzählt. Das folgende Rezitativ ist knapp und secco gehalten, was Bach nicht daran hindert, mit ausdrucksvoll weiten Sprüngen in entlegene Harmonien vor „Netz und Stricken“ zu warnen und das „jammervolle Ach“ zu beschwören. Die letzte Arie des ersten Teils (ihr folgen noch ein kurzes Rezitativ und ein schlichter Choral) fällt sofort durch ihre eigentümliche Besetzung auf. Die Streicher spielen unisono, wobei Violine I sowie die Violinen II zusammen mit den Bratschen sich dynamisch voneinander abheben. Aus dem selben thematischen Material entwickelt Bach auch die Singstimme und Assoziationen zum Text: die kurze Artikulation der Streicher scheint „der Spötter Zungen“ zu übersetzen, während der unerbittlich marschierende Continuo-Baß auf „Christi Wort muß fest bestehen“ hinweisen mag.

Der zweite Teil der Kantate beginnt mit einer jener bewundernswerten Arien Bachs, in denen musikantische Leichtigkeit und eine unwiderstehliche Art von Gewißhaftigkeit eine unmittelbare Verbindung eingehen. Das von Beginn an wiederkehrende, sich aufschwingende Motiv verrät dabei unschwer die Aufforderung „Hebt euer Haupt empor“. Danach stellt das folgende Paar Rezitativ und Arie Schrecken und Freude des Jüngsten Tages in den Raum. Dramatik und Beruhigung kennzeichnen die Streicherbegleitung des Rezitativs; hinzu tritt, als „theologisches Ratespiel“ (Martin Petzoldt) die Trompete. Sie spielt eine Choralmelodie, die der Hörer zu identifizieren, gedanklich mit den passenden Worten zu versehen und mit dem musikalischen Kontext zu verbinden

hat. Es handelt sich um die Melodie „Es ist gewißlich an der Zeit“. Die Arie huldigt dem „seligsten Erquickungstag“, bis der musikalische Satz auf die Worte „Schalle, knalle, letzter Tag“ losbricht – mit ähnlichen Mitteln arbeitete auch Antonio Vivaldi im Schlußsatz seines „Sommer“-Konzerts im Zyklus „Le Quattro Stagioni“ (RV 315)! Natürlich führt Jesus das ganze zurück zur Stille...

Eine solche Kantate kann nicht von einem normalen Schlußchoral beschlossen werden. „In hymnischer Großartigkeit“ (Alfred Dürr) schreibt Bach zum vierstimmigen Vokal-einen Streichersatz aus drei zusätzlichen obligaten Stimmen – so krönt der einzige siebenstimmige Choral ins Bachs Werk überhaupt eine in ihrer Tonsprache und Textauslegung ebenso drastische wie eloquente Kantate.



Helmuth Rilling

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

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

In truth hath God the world so loved BWV 68

Composed for: 21 May 1725

Performed on: Whit Monday

Text: Christiane Mariane von Ziegler. Movement 1: verse 1 of *Also hat Gott die Welt geliebt* by Salomo Liscow (1675). Movement 5: John 3, 18.

Complete editions: BG 16: 249 – NBA I/14: 33

With a performance of his cantata *Christ lay to death in bondage* (BWV 4) on Easter Sunday of 1725, Bach's unusual plan of performing so-called chorale cantatas on each Sunday and church holiday of the ecclesiastical year came to a sudden end (cf. introductions to cantatas BWV 2 and BWV 20 in EDITION BACHAKADEMIE vol. 1 and vol. 6). It is assumed that this was due to a lack of suitable texts or librettists. In search of the hitherto unidentified author (or, if there were several, at least one of the authors) of the extant texts Hans-Joachim Schulze drew attention to the former deputy headmaster of St. Thomas School, Andreas Stübel, who had died on 27 January 1725 and was therefore unable to produce new cantata texts after Easter (in: *Die Welt der Bach-Kantaten* vol. 3, Stuttgart 1999, p. 116 f.). Until Trinity of the same year Bach still performed his Easter Oratorio (BWV 249), three cantatas with texts of unknown origin (BWV 6, 42 and 85), and finally nine cantatas with texts by Christiane Mariane von Ziegler, daughter of Leipzig's mayor Franz Conrad Romanus. Two of these cantatas – BWV 128 and 68 – resemble chorale cantatas in that they begin with a chorale verse which Bach transforms into large-scale chorale arrangements. Bach kept these two cantatas when he added new compositions to his abandoned chorale cantata cycle in later years.

Three of the five movements from this Pentecost cantata refer verbatim to the Gospel readings of the day: the opening chorus

to John 3, 17, the final chorus to 3, 18, and recitative no. 3 to Acts 10, 42 ff. For his two arias no. 2 and no. 4 Bach recycled existing compositions, the so-called Hunting Cantata (BWV 208, EDITION BACHAKADEMIE vol. 65). Bach had first performed it on 23 February 1713, for the birthday of Duke Christian of Saxony Weissenfels. Bach also dedicated the original version of his Easter Oratorio (*Oh flee now and vanish* BWV 249a) to him, which was performed in 1725. For his Pentecost cantata Bach had to adapt the music of the two arias to a different metre. "As the wool-coated herds are driven merrily out of this widely praised field ..." (BWV 208, 13) becomes "My faithful heart exult, sing and be merry", and the melody undergoes a great transformation with the basso continuo taking on a kind of solo part. Of course, the aria keeps its instrumental ritornello as a tailpiece – an unusual composition among Bach's sacred cantatas, which was already an early favourite thanks to its light-hearted and upbeat nature. "A prince is his own country's Pan" (BWV 208, 7) now becomes "Thou wert born for my good". While the oboes gave the secular cantata a certain courtly mood, they convey an air of general festivity to the Pentecost cantata.

In the opening chorus the chorale melody is sung by the soprano with a horn accompaniment. Bach invented a free theme alongside the chorus and set the entire movement in a dignified laid-back siciliano rhythm, for which he adapted the melody almost beyond recognition. We find a more austere form in the final chorus with a Gospel text that deals with faith itself. As often before in such contexts, Bach resorted to a fugue. In accordance with the three dogmas, the movement features two separate themes and a last one combining the former two. In this last theme the final text of the third dogma is assigned to the first theme. The cantata *In truth hath God the world so loved* is part of a whole range of court occasion cantatas, which Bach wrote or parodied in whole or part between 1723 and 1725 for major public holidays (BWV 66, 134, 173, 184, among others).

The end is expressly "piano" and seems to reverberate. The modern listener, who is used to a dramatic climax and final effects, will probably be doing what Bach intended, if he takes this opportunity to ponder and reflect on what he has just heard.

*

Praise thou the Lord, O my spirit BWV 69

Composed for: 26 August 1748

Performed for: Inauguration of the new council

Text: Movement 1 psalm 103, 2. Movements 1 and 5 from the eponymous cantata BWV 69a of 15 August 1723 (Text: after Johann Knauer), also adapted in movement 3. Movements 2 and 4: unknown author. Movement 6: verse 3 of *Es woll uns Gott genädig sein*, Martin Luther (1524).

Complete editions: BG 16: 283 – NBA I/32.2: 113

This cantata probably contains the last preserved cantata compositions by Johann Sebastian Bach: recitatives no. 2 and no. 4, and the final chorale. Bach took the opening chorus and the two arias no. 3 and no. 5 with minor changes from a cantata (BWV 69a) he had performed on 15 August, the 12th Sunday after Trinity of 1723. The cantata was played in its present form at the inauguration service for the new council in 1748 – an extra source of income for the Thomas cantor, who had to provide musical entertainment for this occasion every year on the Monday after St. Bartholomew (24 August).

Accordingly, he had the largest possible cast of musicians at his disposal. Trumpet and drums serve as a festive accompaniment not only in the opening chorus but also in the final chorale. Here they elevate the end of each line, but accompany it in its entirety when the libretto speaks of the Lord's blessings with

insistent repetitions on the word "all". In recitative no. 4 we find a similar hint to heavenly powers which even the council must submit to. The singer gives us an initially "secco" account of God's deeds on earth. But when he commands the audience to consider this and other favours of the Lord, Bach adds a string accompaniment to intensify these reflections and give them a heavenly aura.

Although originally performed by tenor, recorder and oboe da caccia in 1723, Bach had already rearranged the pastoral alto aria no.3 for a new performance in 1727 with the same cast as in 1748. But only the instrumentation had changed, not the contents. The second aria (no. 5) expresses care and watch in rolling, energetic triple time, before Bach modifies its character for the words "cross" and "gladness": "cross" is chromatically darkened and leaves its safe harmonic ground, "gladness" is expressed in a flowing melisma with oboe accompaniment. And God's wondrous work is reason enough for Bach to write long, confirming notes.

Although it has the shortest text, the opening chorus is the longest part of this cantata. Especially the praise with its abundant coloraturas and festive accompaniment takes up a lot of space. Bach gives it the form of a fugue, which turns out to be a double fugue from the second half of the text. Through its combination of themes and cast of instruments its focus is clearly on concentration and heightened expression and it ends with a reprise of the opening ritornello – a festive way to thank the old and encourage the new councillors. And a confident acknowledgement of the two-thirds majority who remained in office anyway!

*

Watch ye, pray ye, pray ye, watch ye! BWV 70

Composed for: 21 November 1723

Performed on: 26th Sunday after Trinity

Text: Movements 1, 3, 5, 8, 10: Salomon Franck (1717). Movements 2, 4, 6, 9: unknown author. Movement 7: verse 5 of *Freu dich sehr, o meine Seele* (Freiberg 1620). Movement 11: verse 5 of *Meinen Jesum laß ich nicht* by Christian Keymann (1658).

Complete editions: BG 16: 329 – NBA I/27: 109

Bach pulls out all the stops in this cantata. Unusual orchestration, unusual forms and unusual effects – nothing suffices for a sermon music to portray and interpret the Gospel reading of the Last Judgment (Matthew 25, 31 ff.). It is comparable to *Dies Irae, dies illa* which has inspired composers to set the requiem text to music through the ages.

It was not exactly unusual for his first year in Leipzig that Bach composed a two-part cantata, with one part performed before, the other after the sermon (like BWV 21, 75 and 76, among others). In other cases there would have been a complete cantata for each section, yielding a service with two cantatas (e.g. BWV 179 and 199, 181 and 18). Neither was it unusual that this cantata originated in Bach's Weimar period and was revived here albeit with major changes. The cantata *Watch ye, pray ye, pray ye, watch ye!* had already been performed on the second Sunday in Advent (6 December) 1716 in Weimar without recitatives and with a different final chorale; in Leipzig Bach couldn't use the composition on this date, as no figural music was played there between the first Sunday in Advent and Christmas. Perhaps this reallocation to a different Sunday and thus to other readings was the reason for Bach's adaptation; in any case the newly composed recitatives clearly refer to the biblical last days – and tallies with the joyful anticipation of the Redeemer's coming, which is the topic of Salomon Franck's text.

Bach's Weimar heritage is most clearly reflected in the comparatively small scale of the cantata. All the more so as his first attempts with larger forms, i.e. with a more intensive treatment of musical ideas, are also manifest in this cantata, as can best be seen in the opening chorus. His musical idea here was to incorporate the text line by line into an orchestral ritornello, an obvious solution for this kind of text. While the usual Gospel texts made Bach choose a motetto form, this madrigal-like text inspired him to write a kind of da capo aria. However, Bach pays tribute to the expression in small text particles in his musical execution of the commands "watch ye" and "pray ye", choosing an ascending motif for the former and a calming, restrained one for the latter. The following recitative is a direct reflection of the words with its thudding repetitions played by the entire cast. Bach's first key motif here is "be frightened", before he seeks another contrast in the arioso, consoling promise to God's elected children. The last words – "so fear ye not" – are accompanied by trumpets, anticipating the second part of the cantata and its Last Judgment theme.

In alto aria no. 3 a solo voice emerges from the continuo bass; the triple time of this movement starts to waver when the text speaks of fire and flight from Sodom. There follows a brief secco recitative, which doesn't stop Bach from warning us of "traps and meshes" with large expressive leaps to distant harmonies, ending on a "sorrowful alas". The last aria of the first part (followed by a short recitative and a simple chorale) is striking for its unusual instrumentation. The strings play in unison, with the first violin contrasting dynamically with the second violins and violas. Based on the same theme Bach develops the singing voice and references to the text: the brief articulation of the strings seems to translate "the mocking tongues", while the unrelenting march rhythm of the continuo bass may reflect that "Christ's word must still stand unshaken".

The second part of the cantata starts with one of those admirable Bach arias where musical ease teams with an irresistible assertiveness. Of course, the ever-recurring, soaring motif effortlessly reflects the command "Lift high your heads aloft". The following recitative and aria tell us of the terrors and joys of the Day of Judgment. The recitative's string accompaniment is both dramatic and consoling; and the trumpet enters with a "theological riddle" (Martin Petzoldt), intoning a chorale melody, which the listener has to identify, associate with the right words and connect with the musical context. The melody in question is *Es ist gewißlich an der Zeit*. The aria pays tribute to the "most blest refreshment day" until the musical outburst on the words "Sound and crack, oh final stroke" – Antonio Vivaldi employed a similar device in the final movement of his "Summer" concerto from the Four Seasons cycle (RV 315)! Of course Jesus finally leads us back to stillness ...

Such a cantata cannot end with a normal chorale. "In hymnic splendour" (Alfred Dürr) Bach composes a string accompaniment with three additional obbligato voices for the four-part vocal score – and the only seven-part chorale of Bach's oeuvre is a glorious end to a cantata that is just as drastic as eloquent in its musical language and text interpretation.

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.

Ainsi Dieu a aimé le monde BWV 68

Création: le 21 mai 1725

Destination: pour le lundi de Pentecôte

Texte: Christiane Mariane von Ziegler. Mouvement 1: Strophe 1 du lied «Also hat Gott die Welt geliebt» (Ainsi Dieu a aimé le monde) de Salomo Liscow (1675). Mouvement 5: Jean 3, 18.

Éditions complètes: BG 16: 249 – NBA I/14: 33

Bach interrompit, le dimanche de Pâques de l'année 1725, son projet inhabituel d'exécuter une dite «cantate-choral» pour chaque dimanche et jour de fêtes d'une année entière en exécutant la cantate «Christ lag in Todesbanden» (Christ gisait dans les bras de la mort) (BWV 4) (cf. à ce sujet les introductions sur les cantates BWV 2 et BWV 20 dans EDITION BACHAKADEMIE Vol. 1 et Vol. 6). On suppose que cela raison venait du fait qu'il lui manquait des textes appropriés ou un poète. À la recherche de l'auteur que l'on n'a pas réussi à identifier jusqu'ici (ou au moins, s'ils étaient différents, de l'un des auteurs) des textes écrits jusque-là, Hans-Joachim Schulze a attiré l'attention sur le directeur adjoint, de l'époque, de l'école Saint Thomas, Andreas Stübel qui décéda le 27 janvier 1725 et qui n'était ainsi plus disponible pour «produire les textes» des cantates après Pâques (dans: Le monde des cantates de Bach Vol. 3, Stuttgart 1999, page 116 et suivante). En tout cas, Bach exécuta encore son «Oratorio de Pâques» (BWV 249) jusqu'à la Fête de la Trinité de cette année, plus trois cantates sur des textes d'origine inconnue (BWV 6, 42 et 85), et enfin neuf cantates sur des textes de Christiane Mariane von Ziegler, la fille du maire de Leipzig, Franz Conrad Romanus. Deux cantates parmi les neuf, à savoir les BWV 128 et 68, sont apparentées au type de cantate-choral dans la mesure où elles commencent par une strophe choral, ce que Bach mit à profit pour faire un arrangement choral. Il conserva cependant ces deux cantates

lorsqu'il compléta son cycle de cantates-chorals qu'il avait interrompu, en y ajoutant de nouvelles compositions.

Trois mouvements parmi les cinq de cette cantate de Pentecôte se rapportent mot pour mot au texte de l'Évangile de ce jour: le chœur d'introduction se rapportant à Jean 3, 17, le chœur final à 3, 18, le récitatif n° 3 par contre à l'histoire de l'apôtre 10, 42 et suivants. Bach eut recours à une musique déjà existante pour les deux airs n° 2 et n° 4, à savoir la dite cantate de la chasse «Was mir behagt ist nur die muntere Jagd» (Seule la chasse joyeuse me convient) (BWV 208, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 65). Bach l'avait jouée, le 23 février 1713, à l'occasion de l'anniversaire du duc Christian de Saxe Weissenfels. C'est aussi à lui que Bach dédia la musique qui lui servit de modèle («Entflicht, verschwindet, entweichet ihr Sorgen» (Fuyez, disparaissez, échappez-vous, soucis) BWV 249 a) pour l'Oratorio de Pâques datant également de 1725. Cependant pour la cantate de la Pentecôte, Bach devait arranger la substance musicale des deux airs pour d'autres besoins au niveau de la métrique. Les vers «Weil die wollenreichen Herden durch dies weitgepriesne Feld lustig ausgetrieben werden...» (Puisse les troupeaux riches en laine sont menés sur des prés forts glorifiés dans la joie) (BWV 208, 13), sont devenus «Mein gläubiges Herze frohlocke, sing und scherze» (Ô toi, mon cœur fidèle, exulte de bonheur, chante, plaisante), Bach y transforma fortement la mélodie et revalorisa la basse continue en lui donnant une sorte de voix solo. Certes ce qui est conservé c'est la ritournelle instrumentale complétant l'air – un morceau qui est inhabituel chez Bach dans ses créations de cantates d'église et qui était déjà très apprécié en raison de son rythme joyeux et léger. «Ein Fürst ist seines Landes Pan» (Un prince est le Pan de son pays) (BWV 208, 7) s'énonce à présent «Du bist geboren mir zugute» (Tu es né pour mon bonheur). Si le son des hautbois annonçait une certaine ambiance courtoise dans la cantate profane, il est devenu l'expression de la solennité commune dans la cantate de Pentecôte.

Dans le chœur d'introduction, la mélodie du choral est interprétée par le soprano et un cor qui renforce cette voix. Bach inventa un thème libre, indépendant du choral et inséra le mouvement en entier dans un rythme de sicilienne détendu et solennel auquel il adapta la mélodie à un tel point qu'elle n'est presque plus reconnaissable. Une forme plus sévère met l'accent sur le chœur final qui met en musique cette parole de l'Évangile qui se consacre à la foi. Comme cela fut le cas si souvent, Bach se sert de la fugue. Ses deux sujets qui se rapportent aux rois phrases du texte se rassemblent après un affrontement. Le texte final de la troisième «profession de foi» est attribué au premier sujet. La cantate «Ainsi Dieu a aimé le monde» fait partie d'un ensemble composé de cantates de fête courtoise que Bach a arrangé ou bien parodié complètement ou en partie entre 1723 et 1725 pour des jours de grandes fêtes (entre autres BWV 66, 134, 173, 184). Elle se termine explicitement en «piano» dans une sorte d'écho donc. L'auditeur moderne qui est habitué à des escalades dramatiques et des effets finaux ne pourra probablement pas résister aux intentions de Bach s'il comprend ce que celui-ci a entendu comme signal avisant à la médiation.

*

Loué le Seigneur, mon âme BWV 69

Création: le 26 août 1748

Destination: pour l'inauguration du Conseil municipal

Texte: Mouvement 1 Psaume 103, 2. Mouvements 1 et 5 tirés de la cantate BWV 69a qui a le même début du 15 août 1723 (Texte: selon Johann Knauer), Mouvement 3 également remanié. Mouvements 2 et 4: Poète inconnu. Mouvement 6: Strophe 3 du lied «Es woll uns Gott genädig sein», Martin Luther (1524).

Éditions complètes: BG 16: 283 – NBA I/32.2: 113

Cette cantate contient probablement la dernière musique originale de cantate de Johann Sebastian Bach qui ait été transmise: les deux récitatifs n° 2 et n° 4 ainsi que le choral final. Par contre Bach emprunta en les transformant légèrement d'une cantate qu'il avait joué le 15 août, le deuxième dimanche après la Trinité de l'année 1723 (BWV 69a), le chœur d'introduction et les deux airs n° 3 et n° 5. La cantate qui se trouve sous la forme présente, a été exécutée lors du service religieux célébré à l'occasion des élections du Conseil municipal en 1748 – un salaire d'appoint pour le cantor de Saint Thomas qui était chargé de l'encadrement musical pour cette occasion qui se reproduisait chaque année, le lundi après la fête de la Saint-Barthélemy (24 août).

Il pouvait donc recourir à l'effectif de fête le plus grand possible à cette occasion particulière. Les timbales et les trompettes confèrent non seulement au chœur d'introduction un caractère de pompe mais aussi au choral de fin. Elles relèvent ici la fin de chaque vers. Cependant là où il est question de la bénédiction de Dieu, elles accompagnent le vers en entier. Et elles insistent sur le mot «alle» (le monde entier) en répétitions des tons. Nous trouvons une indication semblable concernant la puissance suprême à laquelle le Conseil doit se soumettre aussi, dans le récitatif n° 4. Le

chanteur décrit ici tout d'abord en «secco» les actions de Dieu dans le monde. Dès qu'il appelle au souvenir personnel et aux autres bienfaits, Bach l'accompagne des violons, intensifiant ainsi ces pensées et leur attribuant le nimbe du Divin.

Bach avait fait jouer en 1723, l'air d'alto qui précède, par le ténor, la flûte à bec et le oboe da caccia, lors d'une nouvelle exécution en 1727 par contre déjà sous la forme exécutée en 1748. Il ne s'agit là pas d'une modification quant au fond mais uniquement d'ordre technique. Le deuxième air (n° 5) exprime les aspirations à la protection et à la garde dans un rythme ternaire bercé, énergique au point de vue des sonorités, avant que Bach n'en modifia le caractère pour les mots «Kreuz» (tourments) et «Freuden» (allégresse): «Kreuz» s'assombrit en chromatisme et quitte la base harmonique, «Freude» s'exprime par un mélisme mouvementé, baigné par le hautbois. Et Bach saisit l'occasion présentée par l'affirmation disant que Dieu a tout fait au mieux, pour écrire de longs tons tenus, affirmatifs.

Le chœur d'introduction est le morceau le plus long de cette cantate bien qu'il mette en musique le texte le plus court. C'est en premier lieu la louange au cadre solennel, riches en vocalises qui y occupe beaucoup de place. Bach écrit une fugue qui se révèle être une fugue double à partir de la deuxième moitié du texte. Elle est nettement organisée pour exprimer la densification et l'intensification en reliant les sujets mais aussi de par l'emploi des instruments et se termine par une reprise de la ritournelle du début – remerciements solennels adressés aux anciens membres du Conseil et encouragements pour les nouveaux. Et également confirmation valable pour cette majorité des deux tiers qui de toute façon restait en fonction, leur donnant pleine sécurité de soi!

Veillez! priez! priez! veillez! BWV 70

Création: le 21 novembre 1723

Destination: pour le 26^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Mouvements 1, 3, 5, 8, 10: Salomon Franck (1717). Mouvements 2, 4, 6, 9: Poète inconnu. Mouvement 7: Strophe 5 du lied «Freu dich sehr, o meine Seele» (Réjouis-toi beaucoup, mon âme) (Freiberg 1620). Mouvement 11: Strophe 5 du lied «Meinen Jesum laß ich nicht» (Je ne laissa pas mon Jésus) de Christian Keymann (1658).

Éditions complètes: BG 16: 329 – NBA I/27: 109

Dans cette cantate, Bach emploie tous les moyens dont il dispose. Un effectif inhabituel, formes inhabituelles et effets inhabituels – rien n'est trop exigeant pour écrire une musique de sermon qui doit encadrer et illustrer l'Évangile où il est question du Jugement Dernier (Matthieu 25, 31 et suivants). Il en fut de même avec le «Dies Irae, dies illa» qui a également inspiré à tous temps les compositeurs qui mirent le texte du Requiem en musique.

Ce qui n'est pas inhabituel pour sa première année de fonction à Leipzig est que Bach écrit là une cantate en deux parties. Une partie était jouée avant le sermon et la deuxième après le sermon (comme pour les cantates BWV 21, 75 et 76). Dans d'autres cas, il joua aux deux endroits du service religieux une cantate complète, donc deux cantates (par ex. BWV 179 et 199, 181 et 18). Le fait que Bach, pour cette cantate, reprit une œuvre écrite à Weimar pour l'exécuter une nouvelle fois, tout en les remaniant fortement, est tout aussi peu inhabituel. On avait entendu la cantate «Veillez! priez! priez! veillez!» sans le récitatif et avec un autre choral de fin, le deuxième dimanche de l'Avent (6 décembre) 1716 à Weimar; à Leipzig, Bach ne savait quoi faire de ce morceau, à cette date, parce qu'on exécutait pas de musique figurative entre le premier dimanche de l'Avent et Noël pendant les services

religieux dans les églises de cette ville. La raison du remaniement de la cantate repose peut-être dans le fait qu'elle devait être exécutée pour un autre dimanche et était ainsi destinée à sous-tendre une autre lecture; en tout cas, ce sont les nouveaux récitatifs qui se réfèrent nettement au texte habité de l'idée du Jugement Dernier – avec laquelle, certes, l'attente du Rédempteur pleine d'espérance dont parle le texte de Salomon Franck, s'associe bien.

L'héritage que Bach ramena de Weimar s'exprime très nettement dans l'organisation en parties relativement petites de la cantate. Ceci d'autant plus qu'il est également évident que Bach s'est livré dans cette cantate à traiter ses premiers essais de grandes formes, c.-à-d. de travailler des idées musicales de manière plus intensive. On peut constater ceci surtout dans le chœur d'introduction. Son idée musicale repose sur l'insertion du texte vers après vers dans une ritournelle orchestrale. Cette possibilité se présentait en raison de la structure du texte. En général, pour mettre en musique la parole biblique, Bach recourait à la forme du motet, mais ici il préfère accompagner le texte de type madrigal par une sorte d'air da capo. Bach honore l'expression contenue dans les petites parties de texte en convertissant les invitations «*weiliez*» et «*priez*» en musique: ici un motif ascendant, là un motif tenu, rassurant. Il faut considérer le récitatif suivant comme illustration directe de la parole avec ses répétitions du ton palpitantes et jouées par tous les instruments. Le motif principal est tout d'abord «*l'épouvante*» avant qu'ici aussi on recherche à nouveau un contraste: dans la promesse rassurante exprimée en *arioso* destinée aux enfants de dieu élus. Comme dans l'anticipation à la deuxième partie de la cantate, les trompettes rappellent le Jugement Dernier en soulignant ainsi les derniers mots «*Drum zaget nicht*» (Ne perdez donc pas courage).

Dans l'air d'alto n° 3, une voix solo se précise à partir de la basse continue; le rythme ternaire de ce mouvement est ébranlé là où le texte parle de feu et de la fuite de Sodome. Le récitatif suivant est bref et tenu en *secco*, ce qui n'empêcha pas Bach de mettre en garde contre les «*Netz und Stricken*» (filets et pièges) en vastes sauts expressifs dans des harmonies insolites et de conjurer le «*cri pitoyable de détresses*». Le dernier air de la première partie (un court récitatif et un choral simple lui feront encore suite) se fait aussitôt remarquer par son effectif singulier. Les violons jouent unisone, le violon I ainsi que les violons II accompagnés des altos se contrastant dynamiquement les uns avec les autres. Bach développe également les voix chantées et les associations au texte à partir du même matériel thématique: la brève articulation des violons semble vouloir traduire «*der Spötter Zungen*» (les langues des moqueurs) alors que la basse continue marchant impitoyablement pourrait renvoyer au vers «*Christi Wort muß fest bestehen*» (La parole du Christ doit subsister à jamais).

La deuxième partie de la cantate commence par cet air admirable de Bach dans lequel la légèreté musicienne et une sorte d'authenticité irrésistible concluent une union directe. Le motif se répétant dès le début et prenant son envol trahit sans peine l'invitation «*Hebt euer Haupt empor*» (Relevez vos têtes). Ensuite le couple récitatif et air suivant fait place aux craintes et aux joies du Jugement Dernier. Les violons accompagnant le récitatif marquent l'accent dramatique et l'apaisement liés à cette idée; la trompette vient s'ajouter à cela jouant le rôle de «*devinette théologique*» (Martin Petzoldt). Elle joue une mélodie choral que l'auditeur doit identifier, pourvoir en pensée des mots assortis et relier avec le contexte musical. Il s'agit là de la mélodie «*Es ist gewißlich an der Zeit*» (Le temps est certainement venu). L'air professe le «*seligsten Erquickungstag*» (jour de délectation le plus béni) jusqu'à ce que la phrase musicale se déchaîne sur les mots «*Schalle,*

knalle, letzter Schlag» (Retentis, éclate, dernier coup) – Antonio Vivaldi travailla également avec des moyens similaires dans le mouvement final de son Concerto de l'«*été*» dans le cycle des Quatre saisons, «*Le Quattro Stagioni*» (RV 315)! Naturellement, Jésus conduira le tout au repos...

Une telle cantate ne peut se terminer sur un choral de fin normal. Bach écrit «*dans une magnificence hymnique*» (Alfred Dürr), pour la partie vocale en quatre voix, un mouvement de violons en trois voix obligé supplémentaires – c'est ainsi que le seul et unique mouvement choral à six voix que Bach ait jamais écrit, couronne cette cantate expressive et éloquente à la fois de par son langage des tons et son interprétation du texte.

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 cantatas 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 avait à nouveau produites à intervalles plus espacés, aucune cantate n'est semblable à l'autre“.

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

L'enregistrement global des cantates religieuses de Bach reflète également la mutation des habitudes d'exécution. Cette mutation est le résultat des recherches faites à ce sujet et de la pratique. Rilling ne s'est néanmoins pas engagé sur la voie des instruments „historiques“ pour des raisons évidentes. Il est, certes, indispensable de connaître la „pratique d'exécution historique“ pour savoir faire parler la musique. Cependant la reconstruction d'aspects isolés de cette œuvre n'est d'aucun profit, selon Rilling, quand il s'agit de retransmettre le sens de cette musique à l'auditeur moderne qui est, à tous égards, marqué différemment. Cet objectif perdura même si le caractère émotionnel, la dynamique, l'articulation et le phrasé, la pratique du continuo et beaucoup d'autres éléments qui viendront éclairer l'émotion et le sens des paroles mises en musique, subirent quelques mutations. Ceci est tout aussi valable pour la technique d'enregistrement qui a trouvé au long des années différentes voies pour s'illustrer, de l'audition stéréophonique intégrale à la clarté structurale de la musique.

Les noms des musiciens ayant concouru à l'enregistrement complet est également le reflet d'une demi-génération évoluant dans la tradition européenne des oratorios. Ceci est surtout valable pour les solistes vocaux et instrumentistes. Afin de documenter la tradition, la transformation et le caractère d'actualité de cette musique, l'enregistrement global de l'œuvre de Bach sous la direction de Helmuth Rilling, un tournant dans l'histoire du disque, a été repris inchangé dans l'EDITION BACH-AKADEMIE. Il existe plusieurs formes de classements judicieux pour les cantates sur disques compacts. Dans le souci de faciliter la tâche de l'auditeur dans sa recherche des différentes cantates, l'EDITION BACH-AKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmieder.

Entonces Dios ha amado al mundo BWV 68

Génesis: para el 21 de mayo de 1725

Destino: para el 2º día de Pentecostés

Texto: Christiane Mariane von Ziegler. Primer movimiento: primera estrofa del cántico “Tanto amó Dios al mundo” de Salomo Liscow (1675). Quinto movimiento: Jn 3, 18.

Ediciones completas: BG 16: 249 – NBA I/14: 33

Con la interpretación de la cantata “Cristo yacía en los lazos de la muerte” (BWV 4) el día de Pascua del año 1725 rompió Bach con el insólito propósito de interpretar los domingos y días festivos de todo el año las llamadas “cantatas corales” (cfr. las introducciones a las cantatas BWV 2 y BWV 20 en EDITION BACH-AKADEMIE vol. 1 y vol. 6). Se presume que la carencia de textos o de poetas adecuados fuera el motivo de este hecho. Buscando un autor hasta el presente no identificable de los actuales textos (o al menos uno de los autores, en el supuesto de que hubiera varios), Hans-Joachim Schulze ha dirigido su atención al antiguo corrector de la Escuela de Santo Tomás, Andreas Stübel, quien falleció el 27 de enero de 1725 y que por tanto ya no estaba disponible para la “producción textual” de las cantatas de después de Pascua (en: El mundo de las cantatas de Bach, vol. III, Stuttgart 1999, págs. 116 y s.). En todo caso Bach interpretó su “Oratorio de Pascua” (BWV 249) todavía dentro de este año y antes de la fiesta de la Santísima Trinidad; y además, tres cantatas sobre textos de ignorado origen (BWV 6, 42 y 85), y por último nueve cantatas sobre textos de Christiane Mariane von Ziegler, hija del Alcalde de Leipzig Franz Conrad Romanus. Dos de esas cantatas, concretamente la BWV 128 y la 68, están emparentadas con el tipo de cantata coral, toda vez que comienzan con una estrofa coral que utilizaba Bach para configuraciones corales de gran formato. Estas dos cantatas las dejó en su estado inicial cuando en los años

posteriores completó con nuevas composiciones su año interrumpido de cantatas corales.

Tres de los cinco movimientos de la presente cantata de Pentecostés hacen referencia literal al Evangelio del día: a Juan 3, 17 el coro de entrada, a 3, 18 el coro final y por su parte el recitativo número 3 se refiere a Hechos de los Apóstoles 10, 42 y ss. Para las dos arias nº 2 y nº 4 recurre Bach a la música ya existente, y en concreto a la llamada cantata de caza titulada “Solo me complace la animosa caza” (BWV 208, EDITION BACH-AKADEMIE vol. 65), que había interpretado el 23 de febrero de 1713 con ocasión del cumpleaños del Duque Christian de Sajonia-Weißfels. A este personaje dedicó también Bach el antecedente titulado “Huid, desapareced, esfumaos, ansiedades”, BWV 249a, del Oratorio de Pascua igualmente compuesto en 1725. No obstante, para la cantata de Pentecostés tuvo que preparar Bach la música de las dos arias adaptando su métrica a otros requerimientos. La frase “porque los rebaños velludos se dispersan plácidamente por esta encomiable campiña...” (BWV 208, 13), se convierte en “mi creyente corazón se alborozó, canta y sonríe” cuando Bach transforma profundamente la melodía elevando el continuo de bajo al rango de un tipo de voz de solo. Sin duda se mantiene el ritornello instrumental que completa al aria, una pieza insólita en el conjunto de la creación bachiana de cantatas religiosas, que ya desde muy pronto gozaría de gran popularidad a causa de su actitud animada y jovial. “Un príncipe es el dios Pan de su país” (BWV 208, 7) se convierte ahora en “Tú has nacido para mi bien”. Si en la cantata profana el sonido de los oboes reflejaba un cierto ambiente cortesano, en la cantata de Pentecostés viene a expresar el sentido festivo general.

En el coro de entrada, la melodía del coral es impulsada por el soprano y por una trompeta que fortalece a la voz. Bach descubrió una temática libre, independiente del coral, y compuso todo el movimiento en un ritmo siciliano, festivo y

distendido, al que adaptó la melodía hasta dejarla casi irreconocible. Una forma más severa acentúa al coro final que en todo caso pone música a la frase evangélica referida a la fe. Como sucede en contextos similares, Bach recurre a la fuga, la cual recibe – conforme a las tres frases del texto – dos temas y una mezcla de ambos. En ésta el primer tema se subordina al texto final del tercer “artículo de la fe”. La cantata “Entonces Dios ha amado al mundo” forma parte de todo un complejo de cantatas festivas cortesanas que despachó o parodió Bach total o parcialmente entre 1723 y 1725 para las grandes solemnidades (entre otras, la BWV 66, 134, 173, 184). Su final es expresamente “piano”, es decir a modo de eco. El oyente moderno, acostumbrado a exageraciones dramáticas y efectos finales, no se resistirá probablemente a las intenciones de Bach si capta todo esto como una señal que invita a la reflexión sobre lo escuchado.

*

Alaba al Señor, alma mía BWV 69

Génesis: para el 26 de agosto de 1748

Destino: para las elecciones municipales

Texto: primer movimiento, salmo 103, 2. Movimientos primero y quinto de la cantata del mismo inicio BWV 69a de 15 de agosto de 1723 (texto de Johann Knauer). Movimiento tercero igualmente producto de una reelaboración. Movimientos 2 y 4: poeta desconocido. Movimiento sexto: tercera estrofa del cántico titulado “Que Dios nos sea propicio”, Martín Lutero (1524).

Ediciones completas: BG 16: 283 – NBA I/32.2: 113

Esta cantata podría contener la última música de cantatas que se nos ha transmitido de Johann Sebastian Bach: los dos recitativos número 2 y número 4, así como el coral final. En cambio, el coro de entrada y las dos arias número 3 y 5 fueron

retomados por Bach de una cantata que había interpretado el 15 de agosto, XII domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad del año 1723 (BWV 69a). En la forma actual, se interpretó esta cantata en el servicio religioso celebrado con motivo del cambio de Consistorio que tuvo lugar en 1748, lo que supuso un aporte económico adicional para el cantor de Santo Tomás, a quien se encomendó el marco musical para esta efemérides anualmente repetida el lunes siguiente a la fiesta de San Bartolomé (24 de agosto).

En consecuencia, pudo recurrir a la mayor cobertura posible. Timbales y trompetas conferían un boato festivo no solo al coro de entrada, sino también al coro final. En éste vienen a potenciar la terminación de cada verso. Pero siempre que se habla de la bendición divina intervienen en todo el verso. E insisten con repeticiones tonales en la palabra “todos”. Una referencia similar a la potestad superior a la que debe someterse el Consistorio es la que aparece en el recitativo número 4. En él describe el cantor con modulación “secco” la actuación de Dios en el mundo. Cuando exhorta a la reflexión personal sobre este hecho y sobre los demás beneficios divinos, Bach hace que intervengan los instrumentos de arco dando así mayor intensidad a esas reflexiones y rodeándolas con el resplandor de lo divino.

La precedente aria pastoral de contralto fue confiada por Bach en 1723 a la interpretación del tenor, de la flauta dulce y del oboe da caccia, mientras que en una nueva interpretación realizada en 1727 dispuso también de la misma cobertura que se utilizaría en 1748. Parece ser que se trata en este caso de una modificación no tanto del contenido, sino de la técnica de cobertura. La segunda aria (nº 5) expresa precaución y vigilancia mediante un ritmo de trío fluctuante y de enérgico sonido antes de que Bach modificara el carácter de este ritmo al aplicarse a las palabras “cruz” y “alegría”: el término “cruz” se nubla cromáticamente y abandona la base armónica

segura, mientras que el término “alegría” se expresa en un melisma dinámico entretreído por el oboe. Y el hecho de que Dios todo lo hiciera bien ofrece a Bach la ocasión para escribir unos tonos contenidos largos y reconfortantes.

Pese a que pone en música el texto más corto, el coro de entrada representa sin embargo la pieza más prolongada de esta cantata. Sobre todo, necesita mucho espacio la alabanza de encuadre festivo expresada con gran profusión de colorido. Bach escribe una fuga que se desarrolla a partir de la segunda mitad del texto como fuga doble. Está claramente orientada a la expresión poética y a la intensificación expresiva mediante la vinculación de los temas, aunque también mediante la aplicación de los instrumentos, y se cierra con una vuelta al ritornello de entrada – solemne acto de gratitud dirigido a los anteriores miembros del Consistorio, y expresión de ánimo para los nuevos. Y además es la confirmación consciente de la mayoría de dos tercios que en cualquier caso se mantiene en el cargo.

*

Velad, orad, orad, velad BWV 70

Génesis: para el 21 de noviembre de 1723

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

Texto: Movimientos 1, 3, 5, 8 y 10: Salomon Franck (1717). Movimientos 2, 4, 6 y 9: poeta desconocido. Movimiento 7: quinta estrofa del cántico “Alégrate sobremañera, alma mía” (Freiberg 1620). Movimiento 11: estrofa quinta del cántico “No dejaré a mi Jesús” de Christian Keymann (1658).

Ediciones completas: BG 16: 329 – NBA I/27: 109

En esta cantata hace gala Bach de todos los registros de su arte. Insólitas coberturas, insólitas formas e insólitos efectos... nada le basta para escribir una música homilética que interpreta y sirve de marco al Evangelio del Juicio Final (Mateo 25, 31 y ss.). Es semejante a aquel “Dies Irae, dies illa”, al que también han puesto música compositores de todos los tiempos partiendo del texto del Requiem.

No es insólito para el primer año de su cargo en Leipzig el hecho de que Bach escriba una cantata en dos partes, cada una de las cuales se interpretaba antes y después de la homilía (como ocurre por ejemplo en la BWV 21, 75 y 76). En otros casos se interpretaba en ambos puntos una cantata completa, es decir un total de dos cantatas dentro del mismo servicio religioso (por ejemplo la BWV 179 y la 199 ó la 181 y la 18). Tanto menos insólita es la circunstancia de que Bach recurra en esta cantata a una obra de la época de Weimar para reinterpretarla con grandes modificaciones. La cantata “Velad, orad, orad, velad” sonó en Weimar sin recitativos y con un coral final distinto, ya el segundo domingo de Adviento (6 de diciembre de 1716); en Leipzig no disponía Bach de ningún tipo de aplicación para esta pieza porque entre el primer domingo de Adviento y Navidad no se interpretaba música figurada en el servicio religioso que se celebraba en las iglesias

de esa ciudad. Tal vez en este cambio de aplicación a otro domingo y por tanto a otras lecturas es donde radique el motivo de esta reelaboración. En todo caso son los recitativos de nueva composición que hacen clara referencia al Juicio Final, un tema bien compaginable ciertamente con la esperanza entusiasta en el Salvador a que se refiere el texto de Salomon Franck.

El legado bachiano de Weimar se expresa de la forma más clara en el relativo fraccionamiento de la cantata. Y más aún si tenemos en cuenta que también se ponen de manifiesto en esta cantata los primeros intentos de ocuparse de grandes formas, es decir, de elaborar con más intensidad las ideas musicales. Donde mejor se observa esta circunstancia es en el coro de entrada. Su idea musical estriba en montar el texto línea por línea en un ritornello de orquesta. Esto resultaba apropiado conforme a la estructura del texto. Si la expresión bíblica que solía ser objeto de la música hizo que Bach recurriera a la forma de motete, en este caso encuentra motivo en el texto de madrigal para componer un tipo de aria Da-Capo. En cambio Bach ensalza la expresión que tiene su origen en la pequeña partícula textual, en la exhortación “velad” y a “orad”: aquí aparece un motivo ascendente, y allí otro refrenado y tranquilizante. El recitativo que sigue se presta a la comprensión con las trepidantes repeticiones tonales interpretadas por todo el instrumental como directa imitación de la letra. El motivo principal es ante todo el “terror”, antes de volver a buscar aquí un contraste: en la promesa ariosa y lenitiva que se dirige a los hijos elegidos de Dios. Recordando las últimas palabras “Por eso, no temáis”, igual que en el recurso anterior a la segunda parte de la cantata, aparecen notas de trompeta anunciadoras del Juicio Final.

En el aria número 3 de contralto, se destaca del continuo de bajo una voz de solista; el ritmo de tritono de este movi-

miento empieza a vacilar allí donde el texto describe el fuego y la huida de Sodoma. El siguiente recitativo se mantiene en términos escuetos y con modalidad secco, lo que no le impide a Bach precavernos de la “red y el lazo” con amplios saltos expresivos en armonías distantes, conjurando los “ayes y los gemidos”. La última aria de la primera parte (le seguirá un recitativo breve junto con un coral conciso) llama inmediatamente la atención por su peculiar cobertura. Los instrumentos de arco suenan al unísono destacando dinámicamente el violín primero y los violines segundos junto con las violas. Del mismo material temático desarrolla igualmente Bach la voz cantora en asociaciones con el texto: la breve articulación de los instrumentos de arco parece traslucir las “lenguas de los que lanzan improprios”, mientras el continuo de bajo que avanza inexorablemente puede evocar la promesa de que “la palabra de Cristo prevalecerá”.

La segunda parte de la cantata comienza con una de aquellas admirables arias de Bach en las que confluyen en conexión inmediata la ligereza de la composición musical y un irresistible modo de certidumbre. El motivo que aflora y se repite desde el comienzo deja traslucirse levemente en ella la exhortación “alza vuestras cabezas”. Seguidamente, el par de recitativo y aria dan paso al gozo del último día. El dramatismo y el consuelo caracterizan al acompañamiento de instrumentos de arco que incluye este recitativo; a esto se añade la trompeta como “enigma teológico” (Martin Petzoldt). Ésta interpreta una melodía coral que tiene que identificar el oyente para aderezarla mentalmente con las palabras apropiadas y con el contexto musical. Se trata de la melodía “Está al llegar el momento”. Este aria bendice al “bienaventurado día del gozo”, hasta que el movimiento musical irrumpe en las palabras “resuena y retumba, último día”... como también elaboraría con similares recursos Antonio Vivaldi en el movimiento final de su Concierto “de verano” en el ciclo “Le Quattro Stagioni” (RV 315). Como

era de esperar, Jesús lo reduce todo al silencio...

Semejante cantata no podía concluir con un coral normal de cierre. “En la grandiosidad del himno” (Alfred Dürr) escribe Bach un movimiento de instrumentos de arco añadido al movimiento vocal de cuatro voces partiendo de tres voces adicionales obligadas... y de esta forma el único movimiento coral de siete voces existente en toda la obra de Bach, viene a coronar una cantata tan drástica como elocuente en su lenguaje musical y en su interpretación del texto.

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, entre las cantatas de los años iniciales, pasando por las obras de la época de Weimar compuestas en intervalos de cuatro semanas, hasta las cantatas de los primeros años del cargo ejercido por Bach en Leipzig, compuestas prácticamente de domingo a domingo, y hasta las posteriores obras tardías creadas en más amplios intervalos de tiempo, ninguna se asemeja a cualquiera otra“.

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

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

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

