



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



**[4] KANTATEN BWV 75-76**

*Die Elenden sollen essen / Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*

**Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:**

Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 75), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 76)

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

Richard Hauck (BWV 75-76), Wolfram Wehnert (BWV 75)

**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 75: Juli 1970/Juli 1983 (Sätze 1, 8-10), Februar 1984 (Sätze 3, 4, 13)

BWV 76: September, Dezember 1977/Januar 1978

**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:** Dr. Miguel Carazo & Associates

**Traduction française:** Sylvie Roy

**Traducción al español:** Carlos Atala Quezada, Teresa Parodi

© 1970/77/78/83/84 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Johann Sebastian



**BACH**  
(1685 – 1750)

**KANTATEN · CANTATAS · CANTATES****Die Elenden sollen essen BWV 75 (35'27)**

**The hungry shall be nourished • Les pauvres auront à manger • Los pobres habrán de comer**

Ingeborg Reichelt - soprano • Verena Gohl (No. 1), Julia Hamari - alto • Adalbert Kraus (No. 1), Aldo Baldin - tenore • Hanns-Friedrich Kunz - basso • Friedemann Immer (No. 8), Hermann Sauter (No. 12) - Tromba • Günther Passin, Daisuke Mogi - Oboe • Otto Winter - Oboe d'amore • Kurt Ertzold - Fagotto • Hannelore Michel, Helmut Veihelmann (Nos. 3, 4, 8-10, 13) - Violoncello • Manfred Gräser, Harro Bertz (Nos. 3, 4, 8-10, 13) - Contrabasso • Martha Schuster, Hans-Joachim Erhard (Nos. 3, 4, 8-10, 13) - Organo, Cembalo

**Die Himmel erzählen die Ehre Gottes BWV 76 (32'34)**

**The heavens are telling the glory of God • Les cieux content la gloire de Dieu •**

**Los cielos proclaman la gloria de Dios**

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Siegmund Nimsgern - basso • Rob Roy McGregor, Hans Wolf - Tromba • Allan Vogel, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Passin - Oboe d'amore • Kurt Ertzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Reinhard Tüting - Viola da gamba • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Frankfurter Kantorei (BWV 75) • Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 75 „Die Elenden sollen essen“

No. 1	Coro:	Die Elenden sollen essen	<b>1</b>	4:49
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (B):	Was hilft des Purpurs Majestät	<b>2</b>	1:07
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Aria (T):	Mein Jesus soll mein alles sein!	<b>3</b>	4:16
		<i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (T):	Gott stürzet und erhöht	<b>4</b>	0:42
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (S):	Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich	<b>5</b>	5:30
		<i>Oboe d'amore, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 6	Recitativo (S):	Indes schenkt Gott ein gut Gewissen	<b>6</b>	0:49
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 7	Choral:	Was Gott tut, das ist wohlgetan	<b>7</b>	2:20
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Seconda parte

No. 8	Sinfonia		<b>8</b>	2:38
		<i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 9	Recitativo (A):	Nur eines kränkt ein christliches Gemüte	<b>9</b>	1:04
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 10	Aria (A):	Jesus macht mich geistlich reich	<b>10</b>	2:46
		<i>Violino I solo, Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 11	Recitativo (B):	Wer nur in Jesu bleibt	<b>11</b>	0:39
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 12	Aria (B):	Mein Herze glaubt und liebt	<b>12</b>	4:08
		<i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 13	Recitativo (T):	O Armut, der kein Reichtum gleicht!	<b>13</b>	0:46
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 14	Choral:	Was Gott tut, das ist wohlgetan	<b>14</b>	2:20
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 75 33:54

BWV 76 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“

No. 1	Coro (S, A, T, B):	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes	<b>15</b>	5:12
		<i>Tromba, Oboe I+II, Violono I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	So läßt sich Gott nicht unbezeugt!	<b>16</b>	1:22
		<i>Violono I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Aria (S):	Hört, ihr Völker, Gottes Stimme	<b>17</b>	4:33
		<i>Violino I solo, Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (B):	Wer aber hört	<b>18</b>	0:45
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Aria (B):	Fahr hin, abgöttische Zunft!	<b>19</b>	3:15
		<i>Tromba, Oboe I+II, Violono I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 6	Recitativo (A):	Du hast uns, Herr, von allen Straßen	<b>20</b>	1:37
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 7	Choral:	Es woll uns Gott genädig sein	<b>21</b>	2:27
		<i>Tromba, Oboe I+II, Violono I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Nach der Predigt

No. 8	Sinfonia		<b>22</b>	2:41
		<i>Oboe d'amore, Viola da Gamba, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 9	Recitativo (B):	Gott segne noch die treue Schar	<b>23</b>	0:55
		<i>Violono I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 10	Aria (T):	Hasse nur, hasse mich recht	<b>24</b>	2:48
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 11	Recitativo (A):	Ich fühle schon im Geist	<b>25</b>	1:05
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 12	Aria (A):	Liebt, ihr Christen, in der Tat!	<b>26</b>	2:54
		<i>Oboe d'amore, Viola da Gamba, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 13	Recitativo (T):	So soll die Christenheit	<b>27</b>	0:41
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 14	Choral:	Es danke, Gott, und lobe dich	<b>28</b>	2:21
		<i>Tromba, Oboe I+II, Violono I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 76 32:36

Total Time BWV 75, 76 66:29

## Teil I

## 1. Coro

*Die Elenden sollen essen, daß sie satt werden, und die nach dem Herrn fragen, werden ihn preisen. Euer Herz soll ewiglich leben.*

## 2. Recitativo

Was hilft des Purpurs Majestät,  
Da sie vergeht?  
Was hilft der größte Überfluß,  
Weil alles, so wir sehen,  
Verschwinden muß?  
Was hilft der Kützel eitler Sinnen,  
Denn unser Leib muß selbst von hinnen?  
Ach, wie geschwind ist es geschehen,  
Daß Reichtum, Wollust, Pracht  
Den Geist zur Hölle macht!

## 3. Aria

Mein Jesus soll mein alles sein!  
Mein Purpur ist sein teures Blut,  
Er selbst mein allerhöchstes Gut,  
Und seines Geistes Liebesglut  
Mein aller süßster Freudenwein.

## Part I

## 1. Chorus

*The hungering shall be nourished till they be sated, and they who desire the Lord shall tell his praises. And your heart shall evermore flourish.*

## 2. Recitative

What use is purple's majesty  
When it is gone?  
What use the greatest store of wealth  
Since all things in our vision  
Must disappear?  
What use the stirring of vain yearnings,  
Since this our flesh itself must perish?  
Alas, how swiftly doth it happen  
That riches, pleasure, pomp,  
The soul to hell condemn!

## 3. Aria

My Jesus shall be all I own!  
My purple is his precious blood,  
Himself my most exalted wealth,  
And this his Spirit's fire of love  
My most delicious wine of joy.

## Partie I

## 1. Chœur

*Les pauvres auront à manger et seront rassasiés et ceux qui cherchent le Seigneur, le glorifieront. Que votre cœur vive à jamais.*

## 2

## 2. Récitatif

À quoi sert la majesté de pourpre,  
Car elle est éphémère?  
À quoi sert la plus grande opulence,  
Car tout ce que nous voyons  
Doit disparaître?  
À quoi sert l'attrait des sens vains,  
Car notre corps est aussi condamné à trépasser?  
Ah, comme la richesse, la luxure, le faste  
Ont vite fait  
De mener l'esprit vers l'enfer!

## 3

## 3. Air

Que mon Jésus soit tout mon bien.  
Ma pourpre est son sang précieux,  
Lui-même mon bien suprême  
Et l'ardeur aimante de son esprit  
Le plus doux vin d'allégresse.

## Parte I

## 1. Coro

*Los pobres habrán de comer hasta saciarse y alabarán al Señor aquellos que lo buscan. Que vuestro corazón eternamente viva.*

## 2. Recitativo

¿De qué sirve la majestuosa púrpura,  
Pues que es efímera?  
¿De qué sirve la mayor de las abundancias  
Si todo lo que vemos  
Desaparecerá?  
De qué sirven los halagos de los vanos sentidos,  
Si nuestro mismo cuerpo fenecer habrá?  
¡Ay, qué pronto acontece  
Que la riqueza, la lascivia y el fasto  
Hacen el infierno de tu espíritu!

## 3. Aria

¡Mi Jesús ha de ser todo lo que tenga!  
Mi púrpura su preciosa sangre es,  
Él mismo mi más preciado bien,  
Y la ascuas ardientes de su Espíritu  
El más dulce vino de la alegría.

**4. Recitativo**

Gott stürzt und erhöht  
 In Zeit und Ewigkeit.  
 Wer in der Welt den Himmel sucht,  
 Wird dort verflucht.  
 Wer aber hier die Hölle überstehet,  
 Wird dort erfreut.

**5. Aria**

Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich.  
 Wer Lazarus' Plagen  
 Geduldig ertragen,  
 Den nehmen die Engel zu sich.

**6. Recitativo**

Indes schenkt Gott ein gut Gewissen,  
 Dabei ein Christe kann  
 Ein kleines Gut mit großer Lust genießen.  
 Ja, führt er auch durch lange Not  
 Zum Tod,  
 So ist es doch am Ende wohlgetan.

**7. Choral**

Was Gott tut, das ist wohlgetan;  
 Muß ich den Kelch gleich schmecken,  
 Der bitter ist nach meinem Wahn,  
 Laß ich mich doch nicht schrecken,  
 Weil doch zuletzt  
 Ich werd ergötzt

**4. Recitative**

God humbleth and exalteth  
 Both now and for all time.  
 Who in the world would heaven seek  
 Shall here be cursed.  
 However, who here hell's pow'r overcometh  
 Shall there find joy.

**5. Aria**

I take up my sadness with gladness to me.  
 Who Lazarus' torments  
 With patience endureth  
 Be taken by angels above.

**6. Recitative**

A conscience clear hath God provided  
 So that a Christian can  
 In simple things find great delight and pleasure.  
 Yea, though he lead through long distress  
 To death,  
 Yet is it in the end done right and well.

**7. Chorale**

What God doth, that is rightly done;  
 Must I the cup soon savor,  
 So bitter after my mad plight,  
 I shall yet feel no terror,  
 For at the last  
 I will find joy,

**4****4. Récitatif**

Dieu reverse et élève  
 Dans le temps et l'éternité.  
 Celui qui cherche les cieux dans le monde  
 Y sera maudit.  
 Mais celui qui surmonte l'enfer ici-bas  
 Connaîtra la félicité dans l'au-delà.

**5****5. Air**

J'accepte avec joie ma souffrance.  
 Celui qui a supporté patiemment  
 Les maux du Lazare  
 Les anges l'accepteront parmi eux.

**6****6. Récitatif**

Cependant Dieu accorde bonne conscience,  
 Un chrétien peut aussi jouir avec grand plaisir  
 Un bien minime.  
 Et s'il le mène à la mort  
 Par une longue détresse,  
 À la fin, tout est bien ainsi.

**7****7. Choral**

Ce que Dieu fait est bien fait.  
 Dois-je goûter tout de suite le calice  
 Qui est amer dans ma folie,  
 Je ne m'en effraie point  
 Parce que, en fin de compte, pourtant  
 Un doux réconfort

**4. Recitativo**

Dios humilla y ensalza  
 En el siglo y en la eternidad.  
 Quien en el mundo el cielo busca  
 Allí maldito será.  
 Mas quien aquí el infierno soporta  
 Allí se alegrará.

**5. Aria**

Con alegría mi sufrimiento acepto.  
 Quien las miserias de Lázaro  
 Con paciencia sufra  
 Consigo los ángeles tomarán.

**6. Recitativo**

En tanto Dios la buena conciencia concede  
 El cristiano puede  
 Muy gozosamente en las cosas pequeñas complacerse.  
 Y si Él con larga aflicción  
 A la muerte lo lleva  
 Por bien será.

**7. Coral**

Bien está cuanto Dios hace;  
 Si he de beber pronto el cáliz  
 Que en mi locura amargo se me antoja,  
 No temeré,  
 Pues al final  
 Ensalzado será

Mit süßem Trost im Herzen;  
Da weichen alle Schmerzen.

*Teil II (Seconda parte)*

**8. Sinfonia**

**9. Recitativo**

Nur eines kränkt  
Ein christliches Gemüte:  
Wenn es an seines Geistes Armut denkt.  
Es gläubt zwar Gottes Güte,  
Die alles neu erschafft;  
Doch mangelt ihm die Kraft,  
Dem überirdischen Leben  
Das Wachstum und die Frucht zu geben.

**10. Aria**

Jesus macht mich geistlich reich.  
Kann ich seinen Geist empfangen,  
Will ich weiter nichts verlangen;  
Denn mein Leben wächst zugleich.  
Jesus macht mich geistlich reich.

**11. Recitativo**

Wer nur in Jesu bleibt,  
Die Selbstverleugnung treibt,  
Daß er in Gottes Liebe  
Sich gläubig übe,

My bosom's sweetest comfort,  
And yield will ev'ry sorrow.

*Part II*

**8. Sinfonia**

**9. Recitativo**

Just one thing grieves  
A Christian in the spirit:  
When he upon his soul's own want doth think.  
Though he trust God's great kindness,  
Which all things new doth make,  
Yet doth he lack the strength,  
For life above in heaven,  
His increase and his fruits to offer.

**10. Aria**

Jesus makes my spirit rich.  
If I can receive his Spirit,  
I will nothing further long for;  
For my life doth grow thereby.  
Jesus makes my spirit rich.

**11. Recitativo**

Who bides in Christ alone  
And self-denial keeps,  
That he in God's affection  
His faith may practise,

Viendra délecter mon cœur;  
Et alors toutes les douleurs s'évanouiront.

*Partie II*

**8. Sinfonie**

**9. Récitatif**

Une seule chose blesse  
Une âme chrétienne:  
C'est de penser à la pauvreté de son esprit.  
Elle croit certes à la bonté de Dieu  
Qui recrée toutes choses;  
Et pourtant il lui manque la force  
De donner à la vie céleste  
La croissance et la prospérité.

**10. Air**

Jésus m'enrichit spirituellement.  
Si je suis capable de recevoir son esprit,  
Je ne veux réclamer rien de plus;  
Car ma vie croît en même temps.  
Jésus m'enrichit spirituellement.

**11. Récitatif**

Celui qui ne reste qu'en Jésus,  
Celui qui se renie lui-même  
Pour pratiquer l'amour de Dieu  
Par sa foi,

Con dulce consuelo de corazón  
Y cejará toda aflicción.

*Parte II*

**8. Sinfonía**

**9. Recitativo**

Sólo entonces se aflige  
El alma cristiana:  
Al recordar la pobreza de su espíritu.  
En verdad en la bondad de Dios cree,  
Que todo nuevamente crea;  
Mas de fuerza carece  
De poner en la vida ultraterrena  
Juntos el crecimiento y el fruto.

**10. Aria**

Jesús espiritualmente me enriquece.  
Si recibir puedo su Espíritu,  
Nada más quiero,  
Pues mi vida así aumenta.  
Jesús espiritualmente me enriquece.

**11. Recitativo**

Quien en Jesús permanezca  
A sí mismo negándose,  
Y en el amor de Dios  
Fervorosamente se mantenga,  
En Dios mismo se encontrará

Hat, wenn das Irdische verschwunden,  
Sich selbst und Gott gefunden.

### 12. Aria

Mein Herze glaubt und liebt.  
Denn Jesu süße Flammen,  
Aus den' die meinen stammen,  
Gehn über mich zusammen,  
Weil er sich mir ergibt.

### 13. Recitativo

O Armut, der kein Reichtum gleicht!  
Wenn aus dem Herzen  
Die ganze Welt entweicht  
Und Jesus nur allein regiert.  
So wird ein Christ zu Gott geführt!  
Gib, Gott, daß wir es nicht verscherzen!

### 14. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Dabei will ich verbleiben.  
Es mag mich auf die rauhe Bahn  
Not, Tod und Elend treiben;  
So wird Gott mich  
Ganz väterlich  
In seinen Armen halten;  
Drum laß ich ihn nur walten.

Hath, when all earthly things have vanished,  
Himself and God discovered.

### 12. Aria

My heart believes and loves.  
For Jesus' flames of sweetness,  
From which mine own have risen,  
Engulf me altogether,  
Because he loveth me.

### 13. Recitativo

O poorness which no wealth can match!  
When from my bosom  
Shall all the world withdraw  
And Jesus all alone shall rule,  
Thus is a Christian led to God!  
Grant, God, that we this hope not squander!

### 14. Chorale

What God doth, that is rightly done,  
To that will I be cleaving.  
Thought out upon the cruel road  
Need, death and suffering drive me;  
E'en so shall God,  
All fatherhood,  
In his dear arms enfold me;  
So I yield him all power.

S'est trouvé lui-même et a trouvé Dieu  
Quand les choses terrestres auront disparues.

12

### 12. Air

Mon cœur croit et aime.  
Car les douces flammes de Jésus,  
D'où les miennes sont issues,  
Se rejoignent au-dessus de moi  
Parce qu'il se livre à moi.

13

### 13. Récitatif

Ô pauvreté, que n'égale aucune richesse!  
Lorsque du cœur,  
Le monde entier s'échappe,  
Et que Jésus seul gouverne,  
Un chrétien sera mené vers Dieu.  
Fais, Dieu, que nous ne perdions pas cette chance de par  
notre faute!

14

### 14. Choral

Ce que Dieu fait est bien fait  
Et je veux m'en tenir là.  
Même si la détresse, la mort et la misère  
M'entraînent sur une rude voie  
Je sais que Dieu  
Me tiendra dans ses bras  
Comme un père;  
Et c'est pourquoi je le laisse agir.

Quando la vida terrena fenezca.

### 12 Aria

Mi corazón cree y ama.  
Pues las dulces llamas de Jesús,  
De donde las mías nacen  
Sobre mí se vierten,  
Pues que Él se me entrega.

### 13. Recitativo

¡Oh pobreza que ninguna riqueza iguala!  
Cuando al corazón  
El mundo entero expía  
Y sólo Jesús gobierna.  
¡Así el cristiano a Dios accede!  
¡Danos, Dios, que esta ocasión no perdamos!

### 14. Coral

Bien está cuanto Dios hace;  
En ello he de permanecer.  
Conducíame por el agreste sendero  
Con aflicción, muerte y miserias;  
Así Dios  
Paternalmente  
En Sus brazos me sostendrá;  
Por eso a bien tengo que Él disponga.

## Teil I

## 1. Coro

*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündigt seiner Hände Werk. Es ist keine Sprache noch Rede, da man nicht ihre Stimme höre.*

## 2. Recitativo

So läßt sich Gott nicht unbezeugt!  
Natur und Gnade redt alle Menschen an:  
Dies alles hat ja Gott getan,  
Daß sich die Himmel regen  
Und Geist und Körper sich bewegen.  
Gott selbst hat sich zu euch geneiget  
Und ruft durch Boten ohne Zahl:  
Auf! kommt zu meinem Liebesmahl!

## 3. Aria

Hört, ihr Völker, Gottes Stimme,  
Eilt zu seinem Gnadenthron!  
Aller Dinge Grund und Ende  
Ist sein eingeborner Sohn,  
Daß sich alles zu ihm wende.

## Part I

## 1. Chorus

*The heavens are telling the glory of God, and the firmament publisheth all his handiwork. There is neither language nor speaking, for one cannot perceive their voices.*

## 2. Recitativo

Himself doth God leave not unproven!  
Both grace and nature to all mankind proclaim:  
This, all this, did, yea, God achieve  
So that the heavens waken  
And soul and body have their motion.  
God hath himself to you inclined  
And calls through heralds passing count:  
Rise, come ye to my feast of love!

## 3. Aria

Hear, ye nations, God's voice calling,  
Haste ye to his mercy's throne!  
Of all things the root and limit  
Is his one begotten Son,  
That all nature to him gather.

## 15

## Partie I

## 1. Chœur

*Les cieux content la gloire de Dieu, et le festin annonce l'œuvre de ses mains. Il n'y a ni langue ni parole qui ne se fassent entendre.*

## 16

## 2. Récitatif

Ainsi Dieu ne manque pas de se manifester!  
Nature et grâce adressez-vous à tous les humains:  
Tout ceci est l'œuvre de Dieu  
Afin que les cieux s'éveillent  
Et que l'esprit et le corps se meuvent.  
C'est Dieu lui-même qui s'est penché vers vous  
Et vous fait appeler par ses messagers sans nombre:  
Venez donc, vous êtes conviés à mon agape!

## 17

## 3. Air

Écoutez donc, ô peuples, la voix de Dieu,  
Hâtez-vous de rejoindre son trône de grâce!  
Le fils qui lui est né  
Est le fondement et le but de toutes choses,  
Que tout se tourne vers lui!

## Parte I

## 1. Coro

*Los cielos proclaman la gloria de Dios y el firmamento anuncia la obra de sus manos. No hay lengua ni idioma, en que su voz no se oiga.*

## 2. Recitativo

¡Así Dios no deja de manifestarse!  
La naturaleza y la misericordia hablan a todos los  
hombres:  
Dios ha hecho todo esto  
para que nazcan los cielos  
y el espíritu y el cuerpo se conmuevan.  
Dios mismo se ha inclinado hacia vosotros  
y os llama por medio de innumerables mensajeros:  
¡Arriba, venid, a mi banquete!

## 3. Aria

¡Oid pueblos, la voz de Dios,  
Acudid a su trono de gracia!  
Fundamento y fin de todas las cosas  
Es su Hijo unigénito,  
Que todo se vuelva a Él.



## 4. Recitativo

Wer aber hört,  
Da sich der größte Haufen  
Zu andern Göttern kehrt?  
Der älteste Götze eigner Lust  
Beherrscht der Menschen Brust.  
Die Weisen brüten Torheit aus,  
Und Belial sitzt wohl in Gottes Haus,  
Weil auch die Christen selbst von  
Christo laufen.

## 5. Aria

Fahr hin, abgöttische Zunft!  
Sollt sich die Welt gleich verkehren,  
Will ich doch Christum verehren,  
Er ist das Licht der Vernunft.

## 6. Recitativo

Du hast uns, Herr, von allen Straßen  
Zu dir gerufen,  
Als wir im Finsternis der Heiden saßen,  
Und, wie das Licht die Luft  
Belebet und erquickt,  
Uns auch erleuchtet und belebet,  
Ja mit dir selbst gespeiset und getränkt  
Und deinen Geist geschenkt,  
Der stets in unserm Geiste schwebet.  
Drum sei dir dies Gebet demütigst zugeschickt:

## 4. Recitative

Who, though, doth hear,  
When now the greatest numbers  
To other gods give heed?  
The ancient idols' wayward lust  
Controls the human breast.  
The wise are brooding foolishness,  
And Belial sits firm in God's own house,  
For even Christians, too, from  
Christ are running.

## 5. Aria

Get hence, idolatrous band!  
Though all the world be perverted,  
Will I still Christi render honor,  
He is the light of the mind.

## 6. Recitative

Thou didst us, Lord, from ev'ry pathway  
To thee call forth  
When we in darkness sat amongst the heathen.  
And, just as light the air  
Makes radiant with new life,  
Thou hast illumined and renewed us,  
Yea, with thyself both nourished and refreshed us,  
And thine own Spirit given,  
Who dwells within our spirits ever.  
Therefore, let this our pray'r most humbly come to thee:

18

## 4. Récitatif

Mais qui entend cet appel,  
Puisque la plupart d'entre eux  
Se tourne vers d'autres divinités?  
C'est la vieille idole de la convoitise de soi  
Qui règne dans le cœur des hommes.  
Les sages couvent la folie  
Et Belial s'est installé, semble-t-il, dans la maison de  
Dieu  
Parce que même les chrétiens se détournent du Christ.

19

## 5. Air

Vas-t'en, secte idolâtre!  
Même si le monde se met à l'envers à l'instant,  
Je veux vénérer le Christ pourtant,  
Il est la lumière de la raison.

20

## 6. Récitatif

Tu nous as appelé à venir vers toi, Seigneur,  
Par tous les chemins  
Lorsque nous étions plongés dans l'obscurité des  
païens,  
Et comme la lumière  
Anime et rafraîchit l'air,  
Tu nous as aussi éclairé et fait revivre,  
Et nous avons même mangé et bu avec toi  
Et tu nous as donné ton esprit  
Qui plane toujours dans notre esprit.  
C'est pourquoi nous t'adressons cette prière en tout  
humilité:

## 4. Recitativo

Pero, ¿quién oye,  
Si la mayoría  
Se encamina a otros dioses?  
El placer del más viejo ídolo  
Domina el corazón de los hombres.  
Los sabios incuban necedad  
Y Belial se aposenta en la casa de Dios  
Porque los mismos cristianos se apartan de Cristo

## 5. Aria

¡Fuera, secta idólatra!  
Aunque el mundo se pervierta  
Yo adoraré a Cristo,  
El es la luz de la razón.

## 6. Recitativo

Tú, Señor, por todos los caminos,  
A Ti nos llamaste,  
Cuando estábamos en las tinieblas de los paganos,  
Y así como la luz vivifica y restaura el aire,  
Ilumínanos y vivifícanos también a nosotros  
Que te hemos comido y bebido  
Y hemos recibido tu Espíritu,  
Que siempre está en nuestro espíritu.  
Por eso humildemente te dirigimos esta oración:

## 7. Choral

Es woll uns Gott genädig sein  
 Und seinen Segen geben;  
 Sein Antlitz uns mit hellem Schein  
 Erleucht zum ewgen Leben,  
 Daß wir erkennen seine Werk,  
 Und was ihm lieb auf Erden,  
 Und Jesus Christus Heil und Stärk  
 Bekannt den Heiden werden  
 Und sie zu Gott bekehren!

*Teil II (Nach der Predigt)*

## 8. Sinfonia

## 9. Recitativo

Gott segne noch die treue Schar,  
 Damit sie seine Ehre  
 Durch Glauben, Liebe, Heiligkeit  
 Erweise und vermehre.  
 Sie ist der Himmel auf der Erden  
 Und muß durch steten Streit  
 Mit Haß und mit Gefahr  
 In dieser Welt gereinigt werden.

## 10. Aria

Hasse nur, hasse mich recht,  
 Feindlichs Geschlecht!  
     Christum gläubig zu umfassen,  
 Will ich alle Freude lassen.

## 7. Chorale

May to us God his mercy show  
 And his salvation give us;  
 His face on us with radiant beams  
 Pour light for life eternal,  
 That we discern his handiwork;  
 And what on earth he loveth  
 And Jesus Christ's own healing strength  
 Be known to all nations  
 And they to God converted!

*Part II (After the sermon)*

## 8. Sinfonia

## 9. Recitativo

God bless then all the faithful throng,  
 That they his fame and honor  
 Through faith and love and holiness  
 Make manifest and greater.  
 They are like heaven on earth dwelling  
 And must, through constant strife  
 With hate and with great dread,  
 Within this world be purified,

## 10. Aria

Hate me then, hate me full well,  
 O hostile race!  
     Christ by faith to be embracing  
 Would I all delights relinquish.

## 21

## 7. Choral

Que Dieu soit clément envers nous  
 Et qu'il nous donne sa bénédiction;  
 Que sa face nous éclaire  
 De son rayon lumineux pour la vie éternelle,  
 Que nous reconnaissons ses œuvres  
 Et ce qu'il aime sur la terre  
 Et que le salut et la puissance de Jésus-Christ  
 Se révèlent aux païens  
 Et les convertissent à Dieu!

*Partie II (Après le sermon)*

## 8. Sinfonia

## 9. Récitativo

Dieu bénit encore la légion des fidèles  
 Pour qu'elle témoigne et propage  
 Sa gloire  
 Par la foi, l'amour, la sainteté.  
 Elle est le ciel sur la terre  
 Et doit se purifier dans ce monde  
 Dans une lutte constante  
 Contre la haine et le péril.

## 24

## 10. Air

Montre ta haine, montre bien ta haine envers moi  
 Ô vengeance hostile!  
     Car pour embrasser Christ dans la foi,  
 Je veux abandonner tous les plaisirs.

## 7. Coral

Que Dios sea misericordioso con nosotros  
 Y no dé su bendición;  
 Que la clara luz de su rostro  
 Nos ilumine el camino hacia la vida eterna,  
 Que descubramos sus obras  
 Y lo que ama en la tierra,  
 Y que la salvación y la fortaleza de Jesucristo  
 Sean conocidas por los paganos  
 Para que vuelvan a Dios.

*Parte II (Después del sermón)*

## 8. Sinfonia

## 9. Recitativo

Que Dios bendiga al rebaño fiel,  
 Para que su gloria  
 A través de la fe, el amor y la santidad,  
 Se muestre y acreciente.  
 Aquel es el cielo en la tierra,  
 Y por la lucha continua  
 Con el odio y el peligro  
 Ha de ser purificado en este mundo.

## 10. Aria

¡Ódiame, ódiame bien,  
 Raza enemiga!  
     Para abrazar a Cristo con la fe  
 Dejaré toda alegría.

**11. Recitativo**

Ich fühle schon im Geist,  
Wie Christus mir  
Der Liebe Süßigkeit erweist  
Und mich mit Manna speist,  
Damit sich unter uns allhier  
Die brüderliche Treue  
Stets stärke und verneue.

**12. Aria**

Liebt, ihr Christen, in der Tat!  
Jesus stirbt für die Brüder,  
Und sie sterben für sich wieder,  
Weil er sich verbunden hat.

**13. Recitativo**

So soll die Christenheit  
Die Liebe Gottes preisen  
Und sie an sich erweisen:  
Bis in die Ewigkeit  
Die Himmel frommer Seelen  
Gott und sein Lob erzählen.

**14. Choral**

Es danke, Gott, und lobe dich  
Das Volk in guten Taten;  
Das Land bringt Frucht und bessert sich,  
Dein Wort ist wohlgeraten.

**11. Recitative**

I feel now in my soul  
How Christ to me  
His love's true sweetness doth reveal  
And me with manna feed,  
So that amongst us here may be  
The bond of loyal brothers  
E'er strengthened and renewed.

**12. Aria**

Love, ye Christians, in your works!  
Jesus dieth for his brothers,  
Now they're dying for each other,  
For he doth them bind to this.

**13. Recitative**

Thus ought Christianity  
The love of God sing praises  
And in themselves reveal it:  
Until the end of time,  
When heaven's righteous spirits  
God and his praise are telling.

**14. Chorale**

Let thank, O God, and give thee praise  
The people in good labors;  
The land bears fruit, its ways it mends,  
Thy word doth thrive and prosper.

**25****11. Récitatif**

Je ressens déjà en esprit  
Comment le Christ m'accordera  
Les douceurs de l'amour  
Et me nourrira de la manne  
Afin que la fidélité fraternelle  
Se renforce et se renouvelle sans cesse  
Parmi nous ici-bas.

**26****12. Air**

Témoignez votre amour, ô chrétiens, par vos actions!  
Jésus est mort pour ses frères  
Et ceux-ci meurent à nouveau les uns pour les autres  
Car il les a liés à lui.

**27****13. Récitatif**

C'est ainsi que la chrétienté  
Loue l'amour de Dieu  
Et qu'elle en fait témoignage:  
Jusqu'aux siècles des siècles  
Les cieux peuplés d'âmes fidèles  
Content Dieu et sa gloire.

**28****14. Choral**

Ô Dieu, le peuple te rend grâce  
Et loue tes bienfaits;  
Le pays porte ses fruits et s'améliore,  
Ta parole est une réussite.

**11. Recitativo**

Ya siento en mi espíritu,  
Cómo Cristo  
Me muestra la dulzura del amor  
Y me alimenta con maná,  
Para que aquí entre nosotros  
La fidelidad fraternal,  
Se renueve y fortalezca.

**12. Aria**

¡Amad, cristianos, en los hechos!  
Jesús muere por sus hermanos,  
Y ellos mueren a su vez,  
Porque El los ha unido.

**13. Recitativo**

Así la cristiandad  
Ha de celebrar el amor de Dios  
Y manifestárselo entre sí:  
Hasta la eternidad,  
El cielo de almas fieles  
Alaba a Dios.

**14. Coral**

Te agradezca, oh Dios, y te alabe,  
El pueblo, con buenas obras;  
La tierra fructifica y prospera,  
Tu palabra ha dado su fruto.

Uns segne Vater und der Sohn,  
 Uns segne Gott, der Heilige Geist,  
 Dem alle Welt die Ehre tu,  
 Für ihm sich fürchte allermeist  
 Und sprech von Herzen: Amen!

Bless us the Father and the Son,  
 And bless us God, the Holy Ghost,  
 Whom all the world should glorify,  
 To him pay reverence unexcelled  
 And say sincerely: Amen!

Que le père et le fils nous bénissent,  
 Que Dieu et le Saint-Esprit nous bénissent,  
 Auquel le monde entier rend gloire,  
 Que la plupart le craignent  
 Et disent de tout leur cœur: Amen!

Que nos bendigan el Padre y el Hijo,  
 Que nos bendiga Dios, Espíritu Santo,  
 A quien todo el mundo glorifica;  
 Ante Él sentid gran temor  
 Diciendo de corazón: Amén!

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

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

*Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.*

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

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

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

## Die Elenden sollen essen BWV 17

*Entstehung:* zum 30. Mai 1723

*Bestimmung:* 1. Sonntag nach Trinitatis

*Text:* Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 22, 27. Sätze 7 und 14: Strophen 5 und 6 des Liedes „Was Gott tut das ist wohlgetan“ von Samuel Rodigast (1674).

*Gesamtausgaben:* BG 18: 149 – NBA I/15: 87

Heutzutage mag mancher Pastor (zumindest in Deutschland) bedauern, daß kirchenmusikalische Veranstaltungen besser besucht sind als seine Gottesdienste, und daß die Presse eher von den musikalischen Ereignissen in einer Gemeinde Kenntnis nimmt als von der liturgischen oder seelsorgerischen Praxis. Zu Bachs Zeit gab es diese Trennung noch nicht; erst mit der „Verbürgerlichung“ des Musiklebens, gipfelnd in der Wiederaufführung der Marthäus-Passion durch Felix Mendelssohn Bartholdy 1829 in Berlin, begann sich auch in der Kirchenmusik ein säkularer vom kirchlichen Bereich zu trennen. Und bis auf den heutigen Tag zieht selbst eine sich „historisch“ nennende Aufführungspraxis ausschließlich stilistische, instrumenten- oder besetzungstechnische, mithin philologische Kriterien zu ihrer Rechtfertigung heran. Der authentische Ort jedoch wird ausgeblendet – wobei an diesem Ort wiederum, dem Gottesdienst, nicht unbedingt mehr Bach und seine Predigtmusiken zum musikalischen Standard zählen.

Bachs erste Kantatenaufführung in Leipzig wurde jedenfalls öffentlich aufmerksam registriert. So können wir in der Chronik „Acta Lipsiensium academica“ lesen, daß *Hr. Joh. Sebastian Bach, so von dem Fürstl. Hofe zu Cöthen hierher kommen, mit gutem applausu seine erste Music* aufgeführt habe. Das war am 30. Mai, dem 1. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1723, zu St. Nicolai. Zuvor, am 7. Februar, hatten die Leipziger, die ja lieber den gefälligen Telemann als den intrikaten Bach als Thomas Kantor haben wollten, die beiden Probekantaten BWV 22 („Je-

su nahm zu sich die Zwölfe“) und 23 („Du wahrer Gott und Davids Sohn“) hören können. Vielleicht auch schon zu Pfingsten des selben Jahres die Kantate 59 („Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“), falls Bach dieses Stück in der Universitätskirche musiziert hat.

Unterstellt man Bach, daß er in seinem neuen Amt eine würdevolle und programmatische Visitenkarte abgeben wollte, wird man seine Antrittskantate unter diesem Gesichtspunkt besonders würdigen müssen. Dann wäre das Eingangsstück in Form einer französischen Ouvertüre nicht nur der Eintritt in einen ersten, neuen Kantatenjahrgang, sondern das Eröffnungsstück überhaupt. Auch seinen zweiten Jahrgang, den mit den Choralkantaten, eröffnet Bach durch einen Satz im herrschaftlich-punktierten Rhythmus (BWV 20). Jedoch ist bei der Antrittskantate die Ouvertüre nur das Vorspiel, ein Präludium zu einer umfassenden Fuge. Deren Thema wird zunächst von den Vokalsolisten vorgetragen, erst nach einem Zwischenspiel übernimmt das Gesamtensemble. Im Präludium und in der Coda dagegen fügt sich der motettisch aufgelockerte Chorsatz in den instrumentalen Obligatpart ein.

Dieses Verfahren erinnert ein wenig an die Eröffnungssätze der Orchestersuiten BWV 1066 - 1069 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 132). Verfolgt man diesen Weg weiter, so erschiene der tanzartige Charakter von drei der vier Arien dieser Kantate gleichsam durch die Ouvertüre legitimiert. Satz 3 ist vom Charakter her eine Polonaise, Satz 5 ein Menuett, Satz 10 ein Passepied. So gewänne das in der Chronik vermerkte Attribut Bachs „Vom Hofe her kommend“ eine zusätzliche Bedeutung. Freilich wird der Charakter einer Predigtmusik, die Bach auch und bereits bei seiner ersten offiziellen Amtshandlung beizusteuern hatte, dadurch nicht beeinträchtigt. Die Baß-Arie Nr. 12 z. B. umglänzt eine Trompetenstimme, die Bach in seinen Kantaten in der Regel immer dort einsetzt, wo von Macht, Sieg und Gewißheit die Rede ist. Dies war zum Ende des Rezitativs

Nr. 11 geschehen, einem eher unscheinbaren Secco-Satz. So hätte die Arie bekenntnisthaften Charakter, das Rezitativ jedoch, um mit Martin Petzoldt zu sprechen, „einen mehr theologischen kumulativen und belehrenden Stil“. Dieses Rezitativ stellt zugleich, wie auch die Nr. 4 im ersten Teil der Kantate, den „theologischen Zenit“ (Petzoldt) dar.

An diesem Punkt muß das Evangelium des Tages herangezogen werden (Luk. 16, 19-31). Es beinhaltet das Gleichnis vom reichen Mann und vom armen Lazarus. Daraus entwickelt der Dichter, zu dessen Identifizierung Hans-Joachim Schulze die Person des Bürgermeisters Gottfried Lange vorschlägt (Die Welt der Bach-Kantate Bd. 3, S. 110 f.), einen auf die Allmacht Gottes und die Verleugnung der Welt zielenden Gedankengang. Selbst der größte Überfluß hilft dem Menschen nicht weiter; so gesehen, bekämen die Tanzsätze als Metapher des Höfischen einen geradezu kritischen Beigeschmack. Mein Pulpur, so fährt der Text fort, sei Jesu teures Blut. Zeit und Ewigkeit, Himmel und Hölle, Sturz und Erhöhung werden in das rechte, transzendente Verhältnis zueinander gerückt, so daß der Christ die Leiden mit Freuden auf sich nehmen kann.

Der zweite Teil der Kantate erörtert dann die Frage der geistlichen Armut des Christen; ihm mangle es an Kraft, das irdische Leben zu erreichen. Allerdings führen Selbstverleugnung und das Verschwinden des Irdischen, so das genannte, zentrale Rezitativ, auf den rechten Weg. Die Konsequenz: Armut ist Reichtum, und nur ein vom Weltlichen befreites Herz bietet Platz für Jesus.

Eine herausragende Rolle spielt in diesem Zusammenhang der Choral. Jeder Teil der Kantate wird von einer Strophe des Liedes „Was Gott tut das ist wohlgetan“ abgeschlossen. Jedoch nicht von einem bloßen, vierstimmigen Satz, sondern von einer in beiden Teilen identischen, großen Choralbearbeitung. Dabei imitiert der Instrumentalsatz nicht die jeweiligen An-

fänge der einzelnen, vom Chor vorgetragenen Zeilen. Die Motivik entwickelt Bach wohl aus der ersten Choralzeile, behält sie dann aber ritornellartig bei. Damit nicht genug. Nach der Predigt, zu Beginn des zweiten Teils, greift Bach den Faden in besonders auffälliger und überraschender Weise wieder auf. Die Instrumente beginnen mit einem klopfenden Motiv, aus dem sich ein Fugato entwickelt. Dazu intoniert die Trompete den Cantus firmus.

Im Bach-Werkeverzeichnis folgt nun die am darauffolgenden Sonntag musizierte, von ganz ähnlicher Form geprägte Kantate.

\*

## Die Himmel erzählen die Ehre Gottes BWV 76

*Entstehung:* zum 6. Juni 1723

*Bestimmung:* 2. Sonntag nach Trinitatis

*Text:* Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 12, 2 und 4. Sätze 7 und 14: Strophen 1 und 3 des Liedes „Es woll uns Gott genädig sein“ von Martin Luther (1523, nach Psalm 67)

*Gesamtausgaben:* BG 18: 191 – NBA I/16: 3

Die Leipziger Kantatenaufführungen Bachs fanden im Wechsel in den Gottesdiensten der Nikolai- und der Thomaskirche statt. In St. Nikolai hatten die Leipziger am 30. Mai 1723 Bachs erste Kantate hören können: die auf dieser CD an erster Stelle enthaltene Kantate „Die Elenden sollen essen“ (BWV 75). Als ob Bach die andere Gemeinde nun nicht zurücksetzen wollte, schrieb er für den folgenden Sonntag und seinen ersten Gottesdienst in St. Thomas ein ganz ähnliches Stück: vierzehn Nummern in zwei Teilen, dessen ersten ein prächtiger Chor eröffnete, während am Anfang des zweiten eine instrumentale Sinfonia stand. Und die große Choralbearbeitung am Ende des ersten Teils ließ er auch in dieser Kantate zum Schluß des zweiten Abschnitts wiederholen. Angesichts dieses Befundes und auch des Umstands, daß Bach in seinen ersten Leipziger Gottesdiensten auffällig häufig zweiteilige Kantaten oder auch zwei einzelne Kantaten aufführte, stellt sich die Frage, ob Bach generell seinen ersten Jahrgang mit solch umfangreichen Stücken ausstatten wollte.

Die Besetzung beider Kantaten ist in der Tat identisch. Schon beim bloßen Hören aber wirkt die Kantate BWV 76 festlicher. Bach weist bereits im Eingangschor der Trompete eine führende Funktion zu, anders als in BWV 75, wo er dieses Instrument zuerst im Schlußchor des ersten Teils als Cantus-firmus-Stimme einsetzt. Der vordergründige Eindruck wird jedoch auch vom Sujet beider Stücke begünstigt. Das theologisch schwierige Gleichnis vom reichen Mann und vom armen Lazarus schi-

en von der Musik eine eher zurückhaltende, abwägende Gestaltung zu fordern.

Am Sonntag darauf freilich wurde das Gleichnis vom großen Abendmahl (Lukas 14, 16-24) gelesen – eine Aufforderung an den Dichter des Textes, den Psalm vom Lobpreis Gottes durch seine ganze Schöpfung der Kantate voranzustellen. Die oft in Kantatentexten geführten Dispute über die Gefährdungen des Menschen auf dem rechten Weg, die Verweise auf Feinde des Glaubens und der Trost mit dem transzendenten Ziel irdischen Strebens – sie fehlen hier weitgehend. Ja, aufklärerische Geister werden in der Arie Nr. 5 aufmerken, wo Christus als „das Licht der Vernunft“ gepriesen wird! Genau dieses Stück hatte zuvor (im Verein mit dem vorausgehenden Rezitativ Nr. 4) als einziges die „abgöttische Zunft“ beim Namen genannt und sie mit Trompetenklang, der Baßstimme als Vox Christi und auffahrendem Gestus zur Hölle geschickt.

Das erste Paar Rezitativ-Arie (Nr. 2 und 3) ist schlichteren Charakters. Wohl verleiht die Streicherbegleitung dem Rezitativ, das Gottes Werke besingt, eine überirdische Farbe; sonderbar grübelnd jedoch wirkt die Eintrübung der Harmonie auf das Wort „Liebesmahl“. Die eher kurzatmige Motivik der Arie mag auf die Eile verweisen, in der die Völker zu Gottes Thron streben sollen. Beherrschendes Stück dieses Teils ist zweifellos der Eingangschor. Den Text in ähnlicher Form hat auch Joseph Haydn zum Abschluß des ersten Teils seines Oratoriums „Die Schöpfung“ vertont – man wird unwillkürlich daran erinnert, wenn im zweiten Satz, herausgehoben durch einen von Moll nach Dur führenden Septakkord, neben der Gnade die Natur als Zeugnis von Gottes Existenz in der Welt auftritt. Der Chor beginnt mit einem repräsentativen Vorspiel, in dem Bach eine Art Mehrchörigkeit der verschiedenen Instrumentengruppen vorführt. Der Vokalsatz wächst aus den Solistenpartien heraus und trägt, im Wechsel akkordisch und polyphon, den ersten Teil des Textes vor. „Es ist keine Sprache und Rede“, der zweite

Teil, scheint Bach dazu aufzufordern, eben Musik zu schreiben – eine Fuge mit einem umfangreichen, stark rhetorisch geprägtem Thema. Das Stück steigert sich von den Soli über den Chor bis hin zum Einsatz der Trompete. Das gesamte Material komprimiert Bach in einer Art Coda, die er mit den letzten, jetzt vom Chor überhöhten Takten der Einleitung abschließt – eine glänzende Erfindung, ein großartiges Entree!

Der zweite Teil dagegen beginnt verhalten. Oboe, Gambe und Continuo, erinnern an die Köthener höfische Sphäre, etwa an den Geist der Gambensonaten oder auch die Brandenburgischen Konzerte; diesen herrlichen Satz hat Bach später der Orgelsonate BWV 528 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 99) vorangestellt. Auch die im zweiten Kantatenteil nun folgenden Stücke teilen diese kammermusikalische Grundstimmung. Nach einem streicherbegleiteten Rezitativ, in dem Gottes Segen beschworen wird, folgt eine gegen den Stachel regelmäßiger Rhythmik löckende Continuo-Arie. Der Tenor verliert beim Hassen gleichsam die Contenance; für seinen Einsatz muß er außerdem mit dem Tritonus jenen „Diabolus in musica“ finden, der den Haß als Charakterzug des Feindes kennzeichnet.

Das „süße Manna“ dagegen ist Bach im folgenden Rezitativ ein wiegendes Arioso wert. Allein der Name des Instruments „Oboe d’amore“ verrät, warum es in einer vom Text „Liebt, ihr Christen, in der Tat“ eröffneten Arie erklingen muß – die ausgesucht raffinierte Besetzung (Viola da Gamba, Fagott, Cembalo) verstärkt diesen Eindruck. Das letzte Rezitativ gerät in der abschließenden Zeile, wo es von Gottes Lob erzählt, in arioses Schwärmen, bevor eine Wiederholung jener Choralbearbeitung, die schon den ersten Teil beendete, die Kantate abschließt. Bach erweitert den Satz durch eine obligat geführte Violinstimme zur Fünfstimmigkeit. Die Trompete läßt er die anschließend gesungene Zeile jeweils vorimitieren. Und wer Bachs geistliche Musik als nirgendwo zufällige Ausgestaltung, eben: Betonung und Ausdeutung des Textes betrachtet, dem

wird auffallen, daß der Satz nicht mit der Tonika beginnt, der Continuo erst nach den Oberstimmen einsetzt und mit einem merkwürdigen, sich aufwärts bewegenden und dann abstürzenden Ostinato-Motiv aufwartet. Meint Bach hier einmal mehr den Gegensatz von „ewgem Leben“ und der Erde, auch wenn, wie im Choral erläutert, seine Werke hier zu erkennen sind?



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 beschränkt. Gewiß ist die Kenntnis der historischen Aufführungspraxis unabdingbar, um die Musik zum Sprechen zu bringen. Die Rekonstruktion isolierter Aspekte, meint Rilling, nützt jedoch wenig, wenn es darum geht, dem modernen, in jeder Beziehung anders geprägten Hörer den Sinn dieser Musik zu vermitteln. Dieses Ziel blieb immer bestehen, auch wenn Elemente wie Emotionalität, Dynamik, Artikulation und Phrasierung, die den Affekt und den Sinn des vertonten Wortes erhellen, sich verändert haben. In gleichem Maße gilt dies für die Aufnahmetechnik. Sie hat über die Jahre zwischen integralem Raumklang und struktureller Durchhörbarkeit der Musik verschiedene Wege zur Abbildung gefunden.

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

## The hungering shall be nourished BWV 75

*Composed:* May 30 1723

*Performed on:* First Sunday after Trinity

*Text:* author unknown. First movement: Psalms 22, 27. Movements 7 and 13: verses 5 and 6 of the hymn *Was Gott tut das ist wohlgetan* by Samuel Rodigast (1674).

*Complete editions:* Bach Edition 18: 149 – New Bach Edition I/15: 87

Nowadays, many a pastor (at least in Germany) considers it regretful that performances of sacred music attract bigger audiences than do church services, and that the press tends to pay more attention to a parish's musical events than to its liturgical or pastoral activities. In the time of Bach, this rift was nonexistent; not until the bourgeoisie had adopted music as an intrinsic part of its own life, culminating in Mendelssohn's revival of the St. Matthew Passion in Berlin in 1829, did church music begin to split up into sacred and secular spheres. And this division has continued right up to the present, when even those who attempt to emulate a historically "authentic" style of performance still feel themselves behooved to make use of criteria drawn from the realms of style, instrumentation and even philosophy to justify their predilection. Little thought is given, however, to the place where this music was actually at home – although in this home the church service, and not necessarily Bach's sermon cantatas, were taken as the measure of the music.

However that may be, the very first of Bach's cantatas performed in Leipzig did indeed attract the attention of the general public. Hence we read in the chronicles of the *Acta Lipsiensium academica* that "Mr. Joh. Sebastian Bach, who has come here from the Court of the Prince of Cöthen, [has performed] his first piece of music, which was greeted with great *applaus*". This was at the Church of St.

Nicolai on May 30, on the first Sunday after Trinity of the year 1723. Earlier, on February 7, the people of Leipzig, who would have preferred their cantor at St. Thomas' Church to regale them with the pleasantries à la Telemann rather than the intricacies of the likes of Bach, had had an opportunity to hear the trial performances of two cantatas, BWV 22 *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* and BWV 23 *Du wahrer Gott und Davids Sohn*. They may also have heard Cantata 59 *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* loveth me should Bach indeed have performed this piece in the University Church that same year on Pentecost.

If we assume that Bach intended to proffer a worthy, programmatic visiting card in the form of his debut cantata, then we must appraise it from this point of view. This would make the French Overture that opens the piece not only marks the start of a new annual cycle of cantatas, but the very epitome of an opening piece. Bach also begins his second yearly cantata cycle, which features chorale cantatas, with a movement in an elegant, dotted rhythm (BWV 20). However, the overture to his debut cantata is more than merely a prelude to an encompassing fugue. Its theme is first presented by the vocal soloists; only after an intermezzo is it taken up by the whole ensemble. In the prelude and the coda, by contrast, the obbligato instrumental parts are added to the choral movement, which is broken up in the style of a motet.

This technique is slightly reminiscent of the opening movements of the orchestra suites BWV 1066 - 1069 (EDITION BACHAKADEMIE, vol. 132). If we continue to pursue this line of thought, then the overture appears to justify the dance-like character of three of the four arias in this cantata. The third movement is in the style of a polonaise, the fifth movement a minuet, the tenth a passepied. This gives added meaning to the mention in the chronicle of Bach's having "*come here from the Court of the Prince of Cöthen*".

Of course, this in no way detracts from the character of a sermon cantata such as Bach was also expected to furnish as his very first official act. The bass aria no. 12, for instance, is made resplendent by its trumpet part, a technique Bach regularly uses in his cantatas whenever they speak of power, victory and certainty. This is also true of the end of the recitative no. 11, an otherwise rather nondescript *secco* movement. Hence the aria could be said to have a confessional character while the recitative, in the words of Martin Petzoldt, exhibits by contrast "a more theological, cumulative and didactic style". At the same time this recitative, like no. 4 in the first part of the cantata, represents a "theological zenith" (Petzoldt).

At this juncture, we must refer to the gospel reading for the day (Luke 16, 19-31). It contains the parable of poor Lazarus and the rich man. From this the author (whom Hans-Joachim Schulze (in *Die Welt der Bach-Kantate*, vol. 3, p. 110ff.) suggests was the mayor, Gottfried Lange) develops a chain of thought whose sights are set on God's omnipotence. Even the most magnanimous overabundance is not really of great help to humankind. Seen in this light, the dance movements, these metaphors of courtly life, begin to smack of criticism. My purple robe, the text goes on, is the precious blood of Jesus. Time and eternity, heaven and hell, downfall and exaltation are brought into the proper transcendental relation to one another, so that Christians may rejoice to take up their cross. The second part of the cantata deals with the question of Christians' spiritual impoverishment; they lack the strength necessary to attain to the celestial life. But self-denial and disregard for earthly concerns will bring them back to the right path, as is the tenet of the central recitative mentioned above. The consequence of this is that poverty is riches, and only the heart liberated from worldly affairs will have room for Jesus.

In this context, the chorale plays a prominent role. Each portion of the cantata closes with a verse of the hymn "Was Gott tut das ist wohlgetan". These are not, however, set in a mere four parts, but rather form a majestic chorale setting, both of whose sections are identical. However, the instrumental arrangement does not imitate the beginnings of the respective lines sung by the chorus. Bach apparently develops his motifs from the first line of the chorale, later retaining them in the form of a ritornello. This is not all, however. When the second section begins after the sermon, Bach once again takes up the threads in an especially remarkable and surprising manner. The instruments start off with a pounding motif, which develops into a fugato while the trumpet intones the *cantus firmus*.

In the catalogue of Bach's works, this cantata is followed by one with a very similar form for the next Sunday.

\*



## The heaven are telling the glory of God BWV 76

*Composed:* June 6, 1723

*Performed on:* Second Sunday after Trinity

*text:* author unknown. First movement: Psalm 12, 2 and 4. Movements 7 and 14: verses 1 and 3 of the hymn *Es woll uns Gott gnädig sein* by Martin Luther (1523, after Psalm 67).

*Complete edition:* Bach Edition 18: 191 – New Bach Edition I/16: 3

In Leipzig, Bach's cantatas were performed alternately at services in the Churches of St. Nicolai and St. Thomas. The people of Leipzig had their very first opportunity to hear a cantata by Bach on May 30, 1723: the first cantata on this CD "Die Elenden sollen essen". As if Bach were afraid of appearing to neglect the other parish, he wrote a similar piece for the following Sunday, his first service in St. Thomas: fourteen movements divided into two sections, the first opened by a sumptuous chorus, while an instrumental sinfonia begins the second. And in this cantata, too, he repeats the great chorale setting from the end of the first section at the close of the second. In view of this circumstance and the fact that Bach provided a remarkable number of the church services during his first year in Leipzig with two-part cantatas or two separate cantatas, the question arises as to whether it was Bach's intention to make such impressive cantatas the rule in his first annual cycle.

The scoring of both cantatas is, in fact, identical. Even a casual hearing will demonstrate, however, that BWV 76 is yet more festive. Bach assigns a prominent function to the trumpet as early as the introductory chorus, unlike BWV 75, in which this instrument first appears as the cantus firmus in the final chorus of the first section. This superficial impression is nourished, however, by the subject matter of the two pieces. The theologically difficult parable of the rich man and poor

Lazarus would seem to demand that the music assume rather a reserved, pensive aspect.

On the following Sunday, though, the parable of the Last Supper was read (Luke 13, 16-24) – which called upon the author of the text to preface his entire cantata with the psalm telling of God's praise resounding throughout creation. The disputes concerning the dangers encountered along the path of righteousness typically found in cantata texts, the references to enemies of the faith and the solace of the transcendental goal of mortal endeavor – all this is largely absent here. Indeed, enlightened minds will no doubt take note of the reference to Christ in the aria no. 5 as "the Light of Reason"! It was precisely this piece which previously (in association with the preceding recitative no. 4) had been the only one to call this "idolatrious rabble" by name and send them, with trumpets sounding, the *vox Christi* resonating in the bass voice and an irascible gesture, to the infernal fires.

The first recitative-aria pair (nos. 2 and 3) is of a more modest character. Although the string accompaniment endows the recitative with an other-worldly color in the singing God's praise, the darkening of the harmony at the word "feast of love" makes a strangely brooding impression. The motifs of this aria, which seem to be rather short of breath, may well point to the haste with which people should strive toward God's throne. There is no doubt that the introductory chorus dominates this section. Joseph Haydn put a similar form of this text to use in the close of the first section of his oratory "The Creation" – we are spontaneously reminded of this in the second movement when, underscored by a seventh chord leading from minor to major, Nature appears in the world as a witness of God's existence along with mercy. The chorus begins with a stately overture in which Bach makes use of a sort of polychorality in the various groups of instruments. The vocal setting grows out of the soloist's part and presents

the first part of the text, alternating between chordal and polyphonic style. *Es ist keine Sprache und Rede* in the second part seems to challenge Bach to write music and nothing but – to write, that is, a fugue with an extensive, strongly rhetorical subject. Bach compresses all the material into a kind of coda which he closes with the final measures of the introduction, now reinforced by the chorus – a splendid invention, a grand entrance!

The second section, by contrast, begins in a reserved mood. Oboe, viola da gamba and continuo are reminiscent of the courtly spheres in Cöthen, recalling the spirit of the sonatas for viola da gamba, for instance, or the Brandenburg Concertos; later Bach placed this magnificent movement at the head of the organ sonata BWV 528 (EDITION BACHAKADEMIE, vol. 99). This basic chamber-music mood is also shared by the pieces which now follow in the second section of the cantata. After a recitative, accompanied by strings, in which God's blessing is invoked, there follows a continuo aria which fairly kicks against the pricks of rhythmic regularity. The hate expressed by the tenor seems to make him lose his composure; furthermore, his cue is the tritonus, that "*diabolus in musica*", which signifies hate as a characteristic of the enemy.

In the following recitative on the other hand, Bach finds "Sweet manna" worthy of a swaying *arioso*. The name "*oboe d'amore*" alone discloses why this instrument simply has to appear in an aria opened by the text *Liebt, ihr Christen, in der Tat* – the sophisticated instrumentation (viola da gamba, bassoon, harpsichord) strengthens this impression. In its closing lines, speaking of the praise of God, the final recitative gives itself up to *arioso*-like raptures before a repeat of the chorale setting which closed the first section brings the entire cantata to its end. Bach adds an obbligato violin to the movement's five-part harmony. Then he has the trumpet anticipate each

of the lines subsequently sung. And whoever is of the opinion that Bach's sacred music is so designed as to leave nothing to coincidence will immediately notice that the movement does not start on the tonic, and that the upper voices precede the continuo, whose entrance displays a peculiar ostinato motif moving upward and then falling. Does Bach intend by this to symbolize once again the contrast between "eternal life" and life on earth, even though his works, as explained in the chorale, must be appreciated in this life?

## TRADITION, CHANGE, MODERNITY

Helmuth Rilling's complete edition of Johann Sebastian Bach's church cantatas

**B**ack 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.

### Les pauvres auront à manger BWV 75

*Création:* le 30 mai 1723

*Destination:* pour le premier dimanche après la Trinité 1.

*Texte:* Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 22, 27. Mouvements 7 et 14: Strophes 5 et 6 du lied «Was Gott tut das ist wohlgetan» (Ce que Dieu fait est bienfait) de Samuel Rodigast (1674).

*Éditions complètes:* BG 18: 149 – NBA I/15: 87

De nos jours, il est probable que certains pasteurs (du moins en Allemagne) regrettent que les représentations de musique d'église soient mieux fréquentées que ses services religieux et que la presse prenne plutôt note des événements musicaux dans une paroisse que du quotidien liturgique ou spirituel de cette paroisse. À l'époque de Bach, cette distinction n'existait pas encore; ce n'est qu'avec l'«embourgeoisement» de la vie musicale qui trouva son point culminant dans la reprise de la Passion selon saint Matthieu par Felix Mendelssohn Bartholdy en 1829 à Berlin que s'effectua la scission au sein de la musique d'église d'un secteur sécularisé. Et jusque de nos jours, une pratique d'exécution qui se qualifie elle-même d'«historique» fait appel à des critères concernant exclusivement le style, la technique instrumentale ou la distribution, donc des critères d'ordre philologique, pour se justifier. Le lieu authentique a progressivement disparu – cependant ce n'est plus nécessairement Bach et ses musiques de prédication qui comptent pour définir le standard musical à cet endroit, qui est le service religieux.

En tout cas, la première cantate que Bach exécuta à Leipzig a été écoutée avec grande attention de la part du public. C'est ainsi que nous pouvons lire dans la chronique «Acta Lipsiensium Academica» que *Monsieur Job. Sebastian Bach, venu ici de la cour princière de Cöthen, a exécuté sa première musique avec beaucoup d'applaudissements.* C'était le 30 mai, le

premier dimanche après la Trinité de l'année 1723, à l'église Saint Nicolas. Auparavant, le 7 février, les paroissiens de Leipzig qui auraient préféré comme cantor de Saint Thomas, l'obligeant Telemann plutôt que cet intrigant de Bach, avaient entendu les deux cantates d'essai, BWV 22 («Jesus nahm zu sich die Zwölfe») (Jésus réunit les Douze autour de lui) et 23 («Du wahrer Gott und Davids Sohn») (Toi, Dieu véritable et fils de David). Peut-être même à la Pentecôte de la même année, la cantate 59 («Wer mich liebet, der wird mein Wort halten») (Celui qui m'aime honorera ma Parole), si Bach a joué ce morceau dans l'église de l'Université.

Si l'on suppose que Bach avait l'intention de donner une carte de visite programmatique, digne de sa nouvelle fonction, il faut juger sa cantate d'entrée en fonction surtout de ce point de vue. Ainsi le morceau d'entrée qui a la forme d'une ouverture à la française serait non seulement l'entrée dans un nouveau premier cycle de cantates mais aussi le morceau d'ouverture par excellence. Bach inaugure également son deuxième cycle, celui des cantates-chorals, par un mouvement marqué d'un rythme merveilleusement ponctué (BWV 20). Cependant dans la cantate d'entrée en fonction, l'ouverture n'est que le prologue, un prélude à une vaste Fugue. Tout d'abord les solistes vocaux interprètent le sujet, et après un divertissement, ce sera l'ensemble qui s'en chargera. Par contre, le mouvement du chœur allégé en motet s'intègre dans la partie oblique instrumentale du prélude et du coda.

Ce procédé rappelle un peu les mouvements d'ouverture des Suites pour orchestre BWV 1066 - 1069 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 132). Si l'on poursuit sur cette voie, l'ouverture justifie, pour ainsi dire, le caractère de danse de trois des quatre airs de cette cantate. Le troisième mouvement est du type polonaise, le cinquième mouvement un menuet, le dixième mouvement un passe-pied. L'épithète attribuée à Bach dans la chronique «venu ici de la cour princière» trouverait ici une signification supplémentaire.

Certes le caractère de musique de prédication que Bach devait donner également à ce morceau et même lors de son premier acte officiel, n'en subit pour autant aucun préjudice. Une voix de trompette que Bach utilise dans ses cantates toujours là où il est question de puissance, de victoire et de certitude, enveloppe avec brillance l'air de basse n° 12 par exemple. Ce fut le cas à la fin du récitatif n° 11, un mouvement *secco* plutôt falot. L'air aurait ainsi le caractère d'une confession de foi, le récitatif cependant, en reprenant les paroles de Martin Petzoldt, aurait «un style plus cumulatif et moralisateur au niveau théologique». Ce récitatif représente en même temps, comme le n° 4 dans la première partie de la cantate, le «zénith théologique» (Petzoldt).

Arrivée à ce point, la cantate doit faire intervenir l'Évangile du jour (Luc. 16, 19-31). Il contient la parabole de l'homme riche et du pauvre Lazare. Le poète que Hans-Joachim Schulze veut identifier dans la personne du maire Gottfried Lange (Le monde des cantates de Bach Vol. 3, page 110 et suivante), développe un raisonnement visant la toute-puissance de Dieu et le reniement au monde. Même la plus grande abondance n'est d'aucun secours à l'homme; vu de cet œil, un goût amer, rempli de critique relèverait les mouvements de danses, métaphores de la cour. Et le texte de continuer: Ma pourpre est le sang précieux de Jésus. Les notions de temps et d'éternité, du ciel et de l'enfer, du renversement et de l'élévation se placent l'une avec l'autre en un rapport clair et transcendantal de sorte que le Christ puisse prendre sur lui les douleurs avec joie. La deuxième partie de la cantate est un débat sur la question de la pauvreté spirituelle du chrétien ; il lui manque la force pour atteindre la vie céleste. Néanmoins, l'abnégation de soi et la disparition des choses terrestres sont des étapes qui mènent sur la bonne voie, selon le récitatif central. La conséquence en est : la pauvreté est une richesse, et seul un cœur libéré des choses d'ici-bas offre suffisamment de place pour recevoir Jésus.

Le choral joue dans ce contexte un rôle éminent. Chaque partie de la cantate s'achève sur une strophe du lied «Was Gott tut das ist wohlgetan» (Ce que Dieu fait est bien fait). Cependant non par un simple mouvement à quatre voix mais par un grand arrangement de choral identique pour les deux parties. Le mouvement instrumental y imite les débuts respectifs des différents vers, interprétés par le chœur. Il est vrai que Bach développe les motifs à partir du premier vers du choral, mais les conservent après sous forme de ritournelle. Et ceci n'est pas tout. Après la prédication, au début de la deuxième partie, Bach reprend le fil d'une manière particulièrement spectaculaire et étonnante. Les instruments commencent avec un motif palpitant, à partir duquel un *fugato* se développe. La trompette entonne en plus le *cantus firmus*.

Dans le catalogue thématique et systématique des œuvres de Bach (BWV), cette cantate est suivie de la cantate qui fut jouée le dimanche suivant et qui se caractérise par une forme semblable.

\*

## Les cieus content la gloire de Dieu BWV 76

*Création:* le 6 juin 1723

*Destination:* le deuxième dimanche après la Trinité

*Texte:* Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 12, 2 et 4. Mouvements 7 et 14: Strophes 1 et 3 du lied «Es woll uns Gott genädig sein» (Que Dieu nous prenne en grâce) de Martin Luther (1523, selon le Psaume 67)

*Éditions complètes:* BG 18: 191 – NBA I/16: 3

Bach exécuta ses cantates à Leipzig en alternance durant les services religieux de l'église Saint Nicolas et Saint Thomas. Les paroissiens de l'église Saint Nicolas avaient pu entendre, le 30 mai 1723, la première cantate de Bach: la cantate qui se trouve en première position sur ce CD «Die Elenden sollen essen» (Les pauvres aurent à manger) (BWV 75). Comme s'il n'avait pas voulu désavantager l'autre paroisse, Bach écrivit pour le dimanche suivant et pour son premier service religieux à Saint Thomas, un morceau très ressemblant: quatorze numéros en deux parties dont la première s'ouvre par un somptueux chœur alors que le début de la deuxième partie est une *sinfonia instrumentale*. Et il fait répéter dans cette cantate aussi le grand arrangement de choral, placé à la fin de la première partie, à nouveau à la fin de la deuxième partie. En considération de cette constatation et du fait que Bach exécuta, au cours de ses premiers services religieux à Leipzig, très souvent des cantates en deux parties ou également deux cantates différentes, la question se pose de savoir si Bach voulait, en règle générale, équiper son premier cycle de morceaux d'une telle ampleur.

L'effectif utilisé dans les deux cantates est véritablement identique. Mais il suffit d'écouter la cantate BWV 76 pour remarquer qu'elle est plus solennelle. Dès le chœur d'introduction, Bach attribue à la trompette une fonction prédominante, à la différence de la BWV 75 où il utilisa cet instrument pour la

première fois dans le chœur final en tant que voix en *cantus firmus*. Cependant c'est également le sujet des deux morceaux qui privilégie cette impression superficielle. La parabole de l'homme riche et du pauvre Lazare, complexe au niveau théologique, semble exiger de la musique une structure plutôt réservée et soupirant le pour et le contre.

Certes, la parabole des conviés (Luc 14, 16-24) fut lue le dimanche suivant – une invitation au poète du texte à faire précéder la cantate par un Psaume de louange à Dieu chanté par toute sa création. Dans les textes de cantates, il est souvent question des risques que l'homme peut rencontrer lorsqu'il se trouve sur la bonne voie, de renvois aux ennemis de la foi et du réconfort accompagné de l'aspiration terrestre vers des objectifs transcendants – ces éléments font ici en grande partie défaut. Et oui, des esprits éclairés remarqueront dans l'air n° 5 que le Christ est chanté comme «la lumière de la raison». Ce morceau est le seul et unique qui ait auparavant (en union avec le récitatif précédent n° 4) appelé par son nom la «secte idolâtre» et l'ait envoyée aux enfers en l'accompagnant des sons de trompettes, de la voix de basse, représentant la Vox Christi et tout ceci en gestes ascendants.

Le premier couple récitatif-air (n° 2 et 3) a un caractère assez modeste. Certes l'accompagnement des violons confère au récitatif qui chante l'œuvre de Dieu, une couleur céleste; cependant l'assombrissement de l'harmonie sur le mot «Liebesmahl» (agape) donne une impression de mélancolie. Les motifs plutôt courts de l'air renvoient peut-être à la hâte avec laquelle les peuples aspirent à rejoindre le trône de grâce de Dieu. Le morceau prédominant de cette partie est, sans aucun doute, le chœur d'introduction. Joseph Haydn a également mis en musique ce texte sous une forme similaire à la fin de la première partie de son Oratorio «La Création» – on s'en souvient automatiquement quand, dans le deuxième mouvement, à côté de la grâce, la nature entre en scène en tant que

preuve de l'existence de Dieu dans le monde, tout ceci mis en relief par un accord de septième passant du mode mineur au mode majeur. Le chœur commence par un prologue représentatif dans lequel Bach fait la démonstration d'une sorte de construction en plusieurs chœurs joués par les différents groupes d'instruments. Le mouvement vocal se développe à partir des parties solistes et interprète, en alternance d'accords et de polyphonies, la première partie du texte. La deuxième partie du chœur «Es ist keine Sprache und Rede» (Il n'y a ni langue ni parole) semble inviter Bach à écrire de la musique – à écrire une fugue avec un vaste sujet, très fortement marqué par la rhétorique. Le morceau s'intensifie, partant des solos, puis le chœur pour arriver aux trompettes. Bach comprime la plus grande partie du matériel en une sorte de coda qu'il clôt avec les dernières mesures de l'introduction, relevées à présent par le chœur – une brillante invention, une entrée grandiose!

La deuxième partie commence par contre avec retenue. Les hautbois, la gambe et le continuo rappellent les sphères courtoises de Köthen, en quelque sorte l'esprit des sonates pour gambes ou même des Concertos Brandebourgeois ; Bach a placé plus tard ce merveilleux mouvement au début de la sonate pour orgue BWV 528 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 99). Même les morceaux qui suivent dans la deuxième partie de la cantate partagent cette atmosphère, rappelant la musique de chambre. Un air en continuo se regimant contre le rythme régulier suit le récitatif accompagné des cordes dans lequel la grâce de Dieu est conjurée. Envahi par la haine, le ténor perd, pour ainsi dire, sa contenance ; pour son entrée en scène, il doit en outre trouver ce «diabolus in musica» avec le triton qui caractérise la haine, trait de caractère de l'ennemi.

Bach considère par contre la «süße Manna» (douce manne) digne d'un arioso berçant dans le récitatif suivant. Il suffit de lire le nom de l'instrument prévu ici, «oboe d'amore», pour

comprendre pourquoi cet instrument doit se faire entendre dans un air qui s'ouvre par le texte «Liebt, ihr Christen, in der Tat» (Témoignez votre amour, ô chrétiens, par vos actions) – l'effectif qui fait preuve d'un raffinement de premier choix (viola da gamba, basson, clavecin) renforce cette impression. Le dernier récitatif tombe dans une extase en arioso dans le vers final, là où il conte Dieu et sa gloire, avant qu'une répétition de cet arrangement de choral qui avait déjà clôt la première partie, ne close la cantate. Bach élargit le mouvement à cinq voix en ajoutant une voix de violon en obligé. Il fait prélimiter par la trompette chaque vers chanté qui suit. Et celui qui considère la musique spirituelle de Bach comme un arrangement qui ne laisse jamais rien au hasard – plus précisément : mise en relief et interprétation du texte – remarquera que le mouvement ne commence pas sur la tonique, que le continuo n'attaque qu'après les voix supérieures et se présente avec un motif obstiné bizarre, s'élevant vers les hauteurs et tombant ensuite. Est-ce que Bach pense ici une fois de plus à l'antagonisme entre «ewgem Leben» (la vie éternelle) et la terre même si ce sont ses œuvres qu'il faut voir ici, comme l'explique le choral?

## TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

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

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

## Los pobres habrán de comer BWV 75

*Génesis:* para el 30 de mayo de 1723

*Destino:* 1º domingo después de la Trinidad

*Texto:* Autor desconocido. Movimiento 1: salmos 22, 27. Movimientos 7 y 14: estrofas 5 y 6 del canto sacro “Lo que Dios hace está bien hecho” de Samuel Rodigast (1674).

*Ediciones generales:* BG 18: 149 – NBA 1/15: 87

No faltará hoy en día algún pastor protestante (al menos en Alemania) que lamente que los recitales de música sacra atraigan más público que los oficios divinos y que la prensa dedique más atención a los eventos musicales en una comunidad que a la práctica litúrgica o pastoral. En el tiempo de Bach tal separación no existía; no es sino con el “aburguesamiento” de la vida musical que culminó con el reestreno de la Pasión según San Mateo por Félix Mendelssohn Bartholdy en 1829 en Berlín cuando empieza a separarse el elemento secular del eclesial incluso en el ámbito de la música religiosa. Y aún hasta nuestros días una praxis interpretativa que se autodenomina “histórica” esgrime criterios exclusivamente estilísticos, instrumentales, técnico-orquestales o incluso filológicos para justificarse, dejando fuera de foco el escenario auténtico, que son los oficios religiosos, si bien lo que predomina en ellos ya no es necesariamente Bach y su música acompañante de las prédicas.

Sea como fuere, la primera presentación de una cantata por Bach en Leipzig concitó la atención pública. La crónica titulada “Acta Lipsiensium academica” destaca que *el Sr. Joh. Sebastian Bach, procedente de la Corte principisca de Cöthen, recibió nutridos aplausos con su primera obra musical*. Ello tuvo lugar el 30 de mayo, el 1º domingo después del Domingo de la Trinidad del año 1723 en la Iglesia de San Nicolás. Con anterioridad, el 7 de febrero, los vecinos de Leipzig, que

hubiesen preferido el ameno Telemann al intrincado Bach como cantor de Santo Tomás, tuvieron ocasión de escuchar las dos cantatas de ensayo BWV 22 (“Jesús tomó consigo a los Doce”) y 23 (“Tú verdadero Dios e Hijo de David”). Es posible que el Domingo de Pentecostés del mismo año hubieran asistido ya a la cantata 59 (“Quien me ame mantendrá mi palabra”), de ser cierto que Bach presentó esta pieza musical en la Iglesia Universitaria.

Si damos por sentado que Bach al ocupar su nuevo cargo deseaba entregar una tarjeta de visita digna y programática, habremos de examinar a fondo esta cantata inaugural con ese mismo criterio. En tal caso, la composición inicial, ceñida a la forma de una obertura francesa, marcaría no solo el comienzo de un nuevo año calendario de cantatas sino la obra inaugural por excelencia. Bach estrena también su segundo año, jalonado de cantatas corales, con un movimiento de noble ritmo punteado (BWV 20). Ahora bien: en la cantata inicial, la obertura no es más que el preludio de una extensa fuga cuyo tema es presentado primero por los solistas vocales y retomado por el conjunto vocal-orquestal a cabo de un preludio. En el preludio y en la coda, la parte del coro, aligerada por los motetes, se inserta en cambio en la parte instrumental obli-gada.

Esta técnica recuerda un tanto los movimientos iniciales de las suites para orquesta BWV 1066 - 1069 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 132). Si proseguimos por allí, se diría que el carácter danzario de tres de las cuatro arias de esta cantata queda legitimado por la obertura. El tercer movimiento es una polonesa por su carácter, el quinto un minuetto, el décimo un *passépié*. Eso añadiría una connotación más a la frase “procedente de la corte” que elige el cronista al referirse a Bach.

Desde luego que nada de eso va en desmedro del carácter de música para prédicas que Bach había de observar desde su primer acto oficial. El Aria para bajo N° 12, por ejemplo, tiene como marco una voz de trompeta que Bach aplica siempre a sus cantatas para simbolizar el poder, la victoria y la certidumbre. Estas tres cosas se mencionan al final del Recitativo N° 11, un movimiento *secco* más bien apagado. El aria asumiría así el carácter de una confesión, aunque el recitativo conservaría “un estilo más bien teológico y acumulativo” al decir de Martin Petzoldt. Este recitativo constituye al mismo tiempo “el cenit teológico” (Petzoldt) así como el N° 4 en la primera parte de la cantata.

En este punto llega el momento de introducir el Evangelio del Día (San Lucas 16, 19-31). Se trata de la Parábola del hombre rico y el pobre Lázaro. El autor del texto, a quien Hans Joachim Schulze cree identificar en el alcalde Gottfried Lange (*Die Welt der Bach-Kantate* – El mundo de la cantata bachiana, vol. 3, p. 110 s.), desarrolla a partir de allí una lógica centrada en la omnipotencia divina y la renuncia a lo mundano. Ni la mayor abundancia sirve para salvar a los hombres. Vistos así, los movimientos danzarios asumirían un cariz ciertamente crítico como metáforas del mundillo cortesano. Mi púrpura, prosigue el texto, es la querida sangre de Jesús. El tiempo y la eternidad, el cielo y el infierno, la caída y la redención, todo adquiere una relación mutua justa y trascendente, de modo que Cristo puede asumir gozoso su martirio. La segunda parte de la cantata gira en torno a la miseria espiritual del cristiano, a la fuerza que le falta para alcanzar la vida ultraterrena. Por cierto que la renuncia a sí mismo y la desaparición de lo mundano conduce por el buen camino, como lo anuncia el mencionado recitativo central. La conclusión: la pobreza es riqueza y sólo un corazón liberado de las tentaciones mundanas otorga cabida a Jesús.

Es sobresaliente el papel que desempeña el coral en este contexto. Cada parte de la cantata concluye con una estrofa de la canción “Lo que Dios hace está bien hecho”. Pero no se trata

de un mero movimiento a cuatro voces, sino de un gran arreglo coral idéntico en ambas partes. La partitura instrumental no imita el inicio de cada uno de los versos entonados por el coro. Bach parece haber obtenido sus motivos del primer verso del coral, aunque los conserva luego a modo de *ritornello*. Pero eso no es todo. Terminada la prédica al principio de la segunda parte, Bach retoma el hilo de una manera muy llamativa y sorprendente. Los instrumentos ensayan un motivo pulsante desde el que se desarrolla un fugato mientras la trompeta entona el *Cantus firmus*.

En el catálogo de obras de Bach figura a continuación la cantata tocada el domingo siguiente, cuya forma es muy similar a la anterior.

\*

## Los cielos proclaman la gloria de Dios BWV 76

*Génesis:* para el 6 de junio de 1723

*Destino:* 2º domingo después de la Trinidad

*Texto:* Autor desconocido. Movimiento 1º: salmo 12, 2 y 4. Movimientos 7º y 14º: estrofas 1 y 3 de la canción “Que Dios se apiade de nosotros” de Martín Lutero (1523, según el Salmo 67)

*Ediciones generales:* BG 18: 191 – NBA I/16: 3

Bach presentaba alternativamente sus cantatas de Leipzig en los oficios religiosos de las iglesias de San Nicolás y de Santo Tomás de dicha ciudad. Los feligreses tuvieron ocasión de escuchar la primera cantata bachiana en la primera de ellas el 30 de mayo de 1723: “Los pobres habrán de comer” (BWV 75), que inaugura el presente CD. Quizá para no desatender a la otra comunidad, Bach escribió para su primer oficio en Santo Tomás el domingo siguiente una composición muy parecida: catorce números en dos partes, la primera de las cuales se inaugura con un soberbio coro mientras que el inicio del segundo es una sinfonía instrumental. Y el compositor incluyó al final de la segunda parte de esta cantata la repetición del gran arreglo coral que ponía fin a la primera. Ante esta circunstancia y dado que en sus primeros oficios religiosos celebrados en Leipzig Bach estrenaba con llamativa frecuencia cantatas bipartitas o dos cantatas independientes, cabe preguntarse si tuvo la intención de completar su primer año con composiciones de semejante extensión.

De hecho, la orquestación de ambas cantatas es idéntica si bien la BWV 76 suena más solemne a la primera audición. Bach asigna ya en el coro inaugural una función piloto a la trompeta, a diferencia de la BWV 75, en la que dicho instrumento aparece por primera vez entonando el Cantus firmus en el coro conclusivo de la primera parte. Pero la impresión dominante se ve potenciada también por el argumento de las

dos composiciones. Difícil en términos teológicos, la Parábola del hombre rico y el pobre Lázaro parecía demandar de la música una composición más bien discreta y ponderada.

Ahora bien, el domingo siguiente se dio lectura a la Parábola de la gran cena (San Lucas 14, 16-24), que es un reto al autor del texto para que sitúe antes de la cantata el salmo de alabanza a Dios por toda su Creación. La disputa que suelen incluir los textos de las cantatas en torno a los peligros que apartan a los hombres de la buena senda, la mención de los enemigos de la fe y el consuelo que ofrece el destino trascendental de los afanes terrenales, nada de eso figura en esta cantata. A los espíritus ilustrados les llamarán la atención el Aria N° 5 en la que se alaba a Cristo como “la luz de la razón”. Pero esta misma aria, junto con el Recitativo N° 4 que la precede, es la única en llamar previamente por su nombre a la “caterva de idólatras” enviándola al Infierno a toques de trompeta, en voz de bajo imitando a Cristo y con gesto amenazador.

El primer par de arias con recitativo (N° 2 y 3) es de carácter más simple. Es cierto que el acompañamiento de cuerdas confiere un matiz ultraterreno al recitativo que ensalza la obra divina, pero la melodía se enturbia al llegar a la palabra “Cena de amor”. Los motivos un tanto entrecortados del aria parecen simbolizar la prisa con que los pueblos deberían acercarse al trono de Dios. El elemento dominante de esta parte es sin duda alguna el coro introductorio. Joseph Haydn musicalizó el texto de manera similar al final de la primera parte de su oratorio “La Creación”. Uno no puede menos que hacer esa comparación al escuchar la segunda parte, cuando un acorde de séptima pasa de menor a mayor cargando el énfasis en la Naturaleza como testimonio de la existencia divina junto con la Gracia. El coro entona un preludio representativo en el que Bach presenta los distintos grupos instrumentales en una especie de arreglo poliorcal. La partitura vocal emerge de las partes solistas conduciendo la primera parte del texto con

acordes y polifonías alternadas. “No hay habla ni palabra”, el título de la segunda parte, parece exhortar a Bach a escribir nada más que música, una fuga con un extenso tema de marcado carácter retórico. Esta pieza va progresando desde los solos hasta el toque de trompetas, pasando por el coro. Bach comprime el material completo en una especie de coda que concluye con los últimos compases de la introducción, realzados esta vez por el coro. ¡Una idea brillante y una entrada sublime!

La segunda parte empieza en cambio con aire contenido. El oboe, la viola da gamba y el bajo continuo evocan los círculos cortesanos de Cöthen o el espíritu de las sonatas para la citada viola o los Conciertos de Brandemburgo; Bach colocaría posteriormente este espléndido movimiento al inicio de su sonata para órgano BWV 528 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 99). Este temperamento propio de la música de cámara lo comparten también las piezas subsiguientes de la segunda parte de la cantata. Al cabo de un recitativo con acompañamiento de cuerdas en el que se invoca la bendición divina surge un aria para bajo continuo con ritmo regular a cargo de la viola. Agitado por el odio, el tenor parece perder la compostura; de entrada tiene que entonar el tritono, aquel “Diabolus in musica” que encarna el odio como atributo inherente del enemigo.

Para representar “el dulce maná” en el siguiente recitativo, Bach opta por un arrullador *Arioso*. El nombre del instrumento “Oboe d’amore” delata por qué tenía que intervenir en un aria que empieza por las palabras “Amad, cristianos, de verdad”. La refinada instrumentación (viola da gamba, fagot, clave) no hace sino confirmar esta impresión. Al llegar al verso final dedicado a la alabanza de Dios, el último recitativo se transforma en un “éxtasis arioso” antes de que la cantata culmine con la repetición del arreglo coral que diera fin a la primera parte de la misma. Bach amplía el contrapunto hasta

cinco voces al añadir una de violín obligado y deja que la trompeta imite por adelantado el verso que se ha de cantar a continuación. Y quien contemple la música sacra de Bach no como un caprichoso diseño sino como un medio para enfatizar e interpretar el texto se dará cuenta de que este movimiento no se inicia con la tónica y de que el bajo continuo entra sólo después de las voces superiores, ejecutando un curioso motivo ostinato que asciende para caer con brusquedad. ¿Es que Bach alude una vez más al contraste entre la vida eterna y la terrenal aunque sus obras son reconocibles aquí según lo explica el coral?

## TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

El año de 1970 comenzaron Helmut 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 Helmut Rillings y la obra editorial de la Hänssler fueron premiadas en su tiempo con el „Grand Prix du Disque“.

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

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

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

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

