



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



**[1] KANTATEN BWV 176 - 178**

*Es ist ein trotzig und verzagt Ding / Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ / Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*

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

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg; Sonopress Tontechnik Gütersloh (BWV 178 / 1&4)

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

Richard Hauck

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

Gedächtniskirche Stuttgart

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

BWV 176: Dezember 1980. BWV 177: August 1980 / Mai 1981. BWV 178: Februar 1972 (No. 4&6)/Februar 1982.

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

**Textos introductorios y redacción:**

Dr. Andreas Bomba

**English translation:** Alison Dobson-Ottmers

**Traduction française:** Sylvie Roy

**Traducción al español:** Dr. Miguel Carazo

© 2000 by Hänssler Verlag, Germany

© 1972/80/81/82 by Hänssler Verlag, Germany

**Internationale Bachakademie Stuttgart**

E-Mail: [office@bachakademie.de](mailto:office@bachakademie.de)

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

Johann Sebastian

*Johann Sebastian Bach.*  
**BACH**  
(1685 – 1750)

**KANTATEN · CANTATAS · CANTATES**

**Es ist ein trotzig und verzagt Ding** *BWV 176 (13'04)*

**There is a daring and a shy thing • Le cœur de l'homme est obstiné et craintif • Cosa es obstinada y apocada**

Inga Nielsen – soprano • Carolyn Watkinson – alto • Walter Heldwein – basso • Ingo Goritzki, Günther Passin – Oboe  
Helmut Koch – Oboe da caccia • Kurt Etzold – Fagotto • Walter Forchert – Violino • Martin Ostertag – Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

**Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ** *BWV 177 (26'22)*

**I call to thee, Lord Jesus Christ • Je t'invoque, Seigneur Jésus-Christ • A Ti te llamo, Señor Jesucristo**

Arlen Augér – soprano • Julia Hamari – alto • Peter Schreier – tenore • Ingo Goritzki, Dietmar Keller – Oboe • Marie-Lise Schöpbach – Oboe da caccia • Klaus Thunemann – Fagotto • Walter Forchert – Violino • Jakoba Hanke – Violoncello  
mas Lom – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo

**Wo Gott der Herr nicht bei uns hält** *BWV 178 (22'36)*

**Where God the Lord stands with us not • Quand Dieu, le Seigneur, ne se trouve pas auprès de nous • Si Dios el Señor con nosotros no está**

Gabriele Schreckenbach – alto • Kurt Equiluz, Aldo Baldin (No. 5) – tenore • Wolfgang Schöne – basso • Hans Wolf – Corno  
Kurt Meier, Hedda Rothweiler – Oboe • Otto Winter, Helmut Koch – Oboe d'amore • Klaus Thunemann, Hans Mantels  
No. 4) – Fagotto • Walter Forchert – Violino • Martin Ostertag – Violoncello • Albert Michael Locher – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo • Martha Schuster – Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 176: „Es ist ein trotzig und verzagt Ding“ 13:04

No. 1	Coro:	Es ist ein trotzig und verzagt Ding	<b>1</b>	2:43
		<i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (A):	Ich meine, recht verzagt	<b>2</b>	1:00
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (S):	Dein sonst hell beliebter Schein	<b>3</b>	3:11
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (B):	So wundre dich, o Meister, nicht	<b>4</b>	2:02
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Aria (A):	Ermuntert euch	<b>5</b>	2:37
		<i>Oboe I, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 6	Choral:	Auf daß wir also allzugleich	<b>6</b>	1:31
		<i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

BWV 177: „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ 26:22

No. 1	Versus 1 (Coro):	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	<b>7</b>	7:17
		<i>Oboe I+II, Violino solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Versus 2 (A):	Ich bitt noch mehr, o Herre Gott	<b>8</b>	6:41
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 3	Versus 3 (S):	Verleih, daß ich aus Herzensgrund	<b>9</b>	6:04
		<i>Oboe da caccia, Violoncello, Organo</i>		
No. 4	Versus 4 (T):	Laß mich kein Lust noch Furcht von dir	<b>10</b>	4:46
		<i>Violino solo, Fagotto solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Versus 5 (Coro):	Ich lieg im Streit und widerstreb	<b>11</b>	1:34
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

BWV 178 „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ 22:36

No. 1	Coro:	Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	<b>12</b>	5:26
		<i>Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (A):	Was Menschenkraft und -witz anfäht	<b>13</b>	3:02
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (B):	Gleichwie die wilden Meereswellen	<b>14</b>	4:01
		<i>Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Choral (T):	Sie stellen uns wie Ketzern nach	<b>15</b>	2:31
		<i>Oboe d'amore I+II, Fagotto, Organo</i>		
No. 5	Choral et Recitativo (Coro, B, T, A):	Auf sperren sie den Rachen weit	<b>16</b>	1:46
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 6	Aria (T):	Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft	<b>17</b>	3:53
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7	Choral:	Die Feind sind all in deiner Hand	<b>18</b>	1:57
		<i>Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 176-178 62:03

**1. Coro**

*Es ist ein trotzig und verzagt Ding um aller Menschen Herze.*

**2. Recitativo**

Ich meine, recht verzagt,  
Daß Nikodemus sich bei Tage nicht,  
Bei Nacht zu Jesu wagt.  
Die Sonne mußte dort bei Josua so lange stille stehn,

So lange bis der Sieg vollkommen war geschehn;  
Hier aber wünschet Nikodem:  
O säh ich sie zu Rüste gehn!

**3. Aria**

Dein sonst hell beliebter Schein  
Soll vor mich umnebelt sein,  
Weil ich nach dem Meister frage,  
Denn ich scheue mich bei Tage.  
Niemand kann die Wunder tun,  
Denn sein Allmacht und sein Wesen,  
Scheint, ist göttlich auserlesen,  
Gottes Geist muß auf ihm ruhn.

**4. Recitativo**

So wundre dich, o Meister, nicht,  
Warum ich dich bei Nacht ausfrage!  
Ich fürchte, daß bei Tage  
Mein Ohnmacht nicht bestehen kann.

**1. Chorus**

*There is a daring and a shy thing about the human spirit.*

**2. Recitative**

I think it very shy  
That Nicodemus did by day come not,  
By night did Jesus face.  
The sun was forced one day for Joshua  
so long to stand in place,  
Until at last the victory was fully won;  
Here, though, did Nicodemus wish:  
O would the sun now go to rest!

**3. Aria**

Thy dear light, before so bright,  
Must for me the clouds obscure,  
While I go to seek the master,  
For by day I am too fearfull.  
No man can these wonders do,  
For his nature and vast power,  
It would seem, by God are chosen;  
God's own Spirit on him rests.

**4. Recitative**

So marvel then, o Master, not,  
That I should thee at night be seeking!  
I'm fearful, lest by daylight  
My weakness could not stand the test.

**1****1. Chœur**

*Le cœur de l'homme est obstiné et craintif  
par-dessus tout.*

**2****2. Récitatif**

Je trouve même qu'il fait preuve d'une crainte telle  
Que Nicodème ne se risque que de nuit  
Mais pas de jour auprès de Jésus.  
Pour Josué cependant le soleil devrait arrêter  
sa course  
Jusqu'à ce que la victoire fût pleinement acquise;  
Mais Nicodème, lui, souhaite:  
Ô puissé-je le voir se coucher!

**3****3. Aria**

Que ta lumière d'ordinaire tant appréciée  
Se voile pour moi  
Parce que j'interroge le maître,  
Car je l'appréhende de jour.  
Nul ne peut faire de miracles  
Qui témoignent de la toute-puissance de son être  
Sans que Dieu l'ait élu.  
Il faut bien que l'esprit divin repose sur lui.

**4****4. Récitatif**

Ne t'étonne donc pas, ô maître,  
Que je t'interroge de nuit!  
Je crains ne pas pouvoir surmonter  
Mon impuissance à la lumière du jour.

**1. Coro**

*Cosa es obstinada y apocada el corazón humano.*

**2. Recitativo**

Sobriamente considero  
Que Nicodemo no durante el día,  
Sino de noche a Jesús se llegó.  
El sol con Josué allí se detiene

Hasta que la victoria consumada sea;  
Mas Nicodemo desea entonces:  
¡Oh, si lo pudiera ver reposar!

**3. Aria**

Tu amado claro resplandor  
Ante mí no enturbiado debe permanecer,  
Pues por el Maestro así pregunto  
Que el día rehuyo.  
Nadie puede hacer los milagros  
Cuales de Su omnipotencia y Su ser  
Son, sin que Dios lo haya elegido,  
Y el Espíritu de Dios en él repose.

**4. Recitativo**

¡Así pues no te sorprenda, oh Maestro,  
Que de noche te pregunte!  
Temo que de día  
Mi impotencia lo no lo pueda soportar.

Doch tröst ich mich, du nimmst mein Herz und Geist  
Zum Leben auf und an,  
Weil alle, die nur an dich glauben, nicht verloren werden.

#### 5. Aria

Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne,  
Erholet euch, höret, was Jesus verspricht:  
Daß ich durch den Glauben den Himmel gewinne.  
Wenn die Verheißung erfüllend geschicht,  
Werd ich dort oben  
Mit Danken und Loben  
Vater, Sohn und Heilgen Geist  
Preisen, der dreieinig heißt.

#### 6. Choral

Auf daß wir also allzugleich  
Zur Himmelsporten dringen  
Und dermaleinst in deinem Reich  
Ohn alles Ende singen,  
Daß du alleine König seist,  
Hoch über alle Götter,  
Gott Vater, Sohn und Heilger Geist,  
Der Frommen Schutz und Retter,  
Ein Wesen, drei Personen.

And yet I hope thou shalt my heart and soul  
To life exalt and take.  
For all men who in thee believe now shall not be forsaken.

#### 5. Aria

Have courage now, fearful and timorous spirits,  
Recover now, hear ye what Jesus doth pledge:  
That I through belief shall now heaven inherit.  
When this great promise fulfillment achieves,  
Shall I in heaven  
With thanks and with praises  
Father, Son and Holy Ghost  
Honor, the Three-in-One named.

#### 6. Chorale

Rise, that we may now all as one  
To heaven's portals hasten;  
And when at last within thy realm  
May we forever sing there  
That thou alone sweet honey art,  
All other gods excelling,  
God Father, Son, and Holy Ghost,  
Of good men shield and Savior,  
One being, but three persons.

Pourtant je trouve le réconfort, car tu donnes vie  
À mon cœur et mon esprit  
Puisque tous ceux qui croient en toi ne seront pas  
perdus.

#### 5. Air

Prenez courage, esprits craintifs et timides,  
Reprenez force, écoutez ce que Jésus promet:  
C'est par la foi que je remporterai le ciel.  
Si cette promesse s'accomplit,  
Je glorifierai là-haut  
En actions de grâces et en louanges  
Le Père, le Fils et le Saint-Esprit  
Qu'on appelle Trinité.

#### 6. Choral

Puissions-nous parvenir bientôt  
Aux portes célestes  
Et chanter sans fin  
Un jour dans ton royaume,  
Que tu es l'unique roi,  
Bien au-delà de tous les autres dieux,  
Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit,  
Protecteur et Sauveur des croyants,  
Trois personnes en un seul être.

Mas me consuelo, pues mi corazón y espíritu  
Aceptas y recibes para la vida,  
Pues quienes sólo en Ti crean no se perderán.

#### 5. Aria

Animaos medrosos y apocados sentidos,  
Recuperaos, escuchad lo que Jesús promete:  
Que por la fe el cielo ganará.  
Cuando la promesa se haya cumplido  
Allá arriba yo  
Con gracias y alabanzas  
Al Hijo, al Padre y al Espíritu Santo,  
A la Trinidad glorificaré.

#### 6. Coral

Sea que pronto  
Por las puertas de cielo pasemos  
Y que un día en Tu Reino  
Sin fin cantemos,  
Que seas sólo Tú Rey  
Superior a todos los Dioses,  
Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo  
Tres personas en un Ser  
Quien a los piadosos protege y salva.

## 1. Coro [Versus I]

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,  
 Ich bitt, erhöhr mein Klagen,  
 Verleih mir Gnad zu dieser Frist,  
 Laß mich doch nicht verzagen;  
 Den rechten Glauben, Herr, ich mein,  
 Den wollest du mir geben,  
 Dir zu leben,  
 Mein'm Nächsten nützlich zu sein,  
 Dein Wort zu halten eben.

## 2. Aria [Versus II]

Ich bitt noch mehr, o Herre Gott,  
 Du kannst es mir wohl geben:  
 Daß ich werd nimmermehr zu Spott,  
 Die Hoffnung gib darneben,  
 Voraus, wenn ich muß hier davon,  
 Daß ich dir mög vertrauen  
 Und nicht bauen  
 Auf alles mein Tun,  
 Sonst wird michs ewig reuen.

## 3. Aria [Versus III]

Verleih, daß ich aus Herzensgrund  
 Mein' Feinden mög vergeben,  
 Verzeih mir auch zu dieser Stund,  
 Gib mir ein neues Leben;  
 Dein Wort mein Speis laß allweg sein,  
 Damit mein Seel zu nähren,  
 Mich zu wehren,  
 Wenn Unglück geht daher,  
 Das mich bald möcht abkehren.

## 1. Chorus [Verse 1]

I call to thee, Lord Jesus Christ,  
 I pray thee, hear my crying;  
 Both lend me grace within this life  
 And let me not lose courage;  
 The proper path, o Lord, I seek,  
 Which thou didst wish to give me:  
 For thee living,  
 My neighbor serving well,  
 Thy word upholding justly.

## 2. Aria [Verse 2]

I pray still more, O Lord my God,  
 Thou canst on me bestow this:  
 That I be never brought to scorn,  
 Give hope as my companion  
 And then, when I must hence depart,  
 That I may ever trust thee,  
 Not relying  
 On my works only,  
 Else shall I e'er regret it.

## 3. Aria [Verse 3]

Now grant that I with heart sincere  
 Be to my foes forgiving;  
 Forgive me also at this hour,  
 For me my life renewing;  
 Thy word my food let always be  
 With which my soul to nurture,  
 Me defending,  
 When sorrow draweth nigh  
 And threatens to distract me.

7

## 1. Chœur [Vers I]

Je t'invogue, Seigneur Jésus-Christ,  
 Je t'en prie, exauce ma plainte,  
 Accorde-moi grâce à ce terme,  
 Ne me laisse pas perdre courage;  
 Tu voulais, Seigneur, je crois,  
 Me donner la foi véritable,  
 Afin que je vive pour toi,  
 Afin que je sois utile à mon prochain  
 Et que je garde ta parole.

8

## 2. Air [Vers II]

Je t'implore encore plus, ô Seigneur Dieu,  
 De bien vouloir me la donner  
 Afin que je ne sois plus jamais objet de dérision.  
 Donne-moi en plus l'espoir  
 De pouvoir, lorsque je quitterai ce monde,  
 Avoir confiance en toi  
 Et ne pas bâtir  
 Sur tous mes actes,  
 Sinon je devrai m'en repentir éternellement.

9

## 3. Air [Vers III]

Accorde-moi la force de pardonner  
 Du fond du cœur à mes ennemis  
 Et pardonne-moi à cette heure,  
 Donne-moi une vie nouvelle;  
 Que ta parole soit ma nourriture à jamais  
 Afin d'alimenter mon âme,  
 De me défendre  
 Lorsque le malheur frappe à ma porte  
 Et veut me détourner bien vite.

## 1. Coro (Verso I)

A Ti te llamo Señor Jesucristo,  
 Te ruego, escucha mi lamento,  
 Concédeme tu Gracia ahora,  
 No permittas que me desanime;  
 Señor muéstrame el verdadero sendero  
 A fin de que yo  
 Viva en Ti,  
 A mi prójimo sea útil,  
 Y cumpla Tu palabra.

## 2. Aria (Verso II)

Yo te imploro aún más, oh Señor Dios,  
 El bien que Tú me puedas dar:  
 A fin de que no sea jamás objeto de burla,  
 Otórgame la esperanza,  
 Que cuando de aquí deba partir,  
 Pueda confiar en Ti  
 Y no confiar  
 En mis propias obras  
 Sino arrepentirme eternamente.

## 3. Aria (Verso III)

Concédeme, que con profundo corazón,  
 Pueda perdonar a mis enemigos,  
 Concédeme también en esta hora,  
 Darme una vida nueva;  
 Tu palabra, mi alimento por siempre será,  
 Con la cual se nutra mi alma  
 Y me defienda,  
 Cuando la desgracia se aproxime,  
 Y quiera pronto desviarme.

## 4. Aria [Versus IV]

Laß mich kein Lust noch Furcht von dir  
 In dieser Welt abwenden.  
 Beständigsein ans End gib mir,  
 Du hast allein in Händen;  
 Und wem du gibst, der hats umsonst:  
 Es kann niemand ererben  
 Noch erwerben  
 Durch Werke deine Gnad,  
 Die uns erret' vom Sterben.

## 5. Choral [Versus V]

Ich lieg im Streit und widerstreb,  
 Hilf, o Herr Christ, dem Schwachen!  
 An deiner Gnad allein ich kleb,  
 Du kannst mich stärker machen.  
 Kömmt nun Anfechtung, Herr, so wehr,  
 Daß sie mich nicht umstoßen.  
 Du kannst maßen,  
 Daß mirs nicht bring Gefahr;  
 Ich weiß, du wirst nicht lassen.

## BWV 178

## 1. Coro

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält,  
 Wenn unsre Feinde toben,  
 Und er unser Sach nicht zufällt  
 Im Himmel hoch dort oben,  
 Wo er Israel Schutz nicht ist  
 Und selber bricht der Feinde List,  
 So ists mit uns verloren.

## 4. Aria [Verse 4]

Now let no joy nor fear from thee  
 Within this world divert me.  
 Make me steadfast until the end,  
 Thou hast alone the power;  
 Who has thy gifts has them for free:  
 For no man can inherit  
 Nor acquire yet  
 Through his works thy dear grace  
 Which us redeems from dying.

## 5. Chorale [Verse 5]

I lie midst strife and now resist,  
 Help, o Lord Christ, my weakness!  
 Unto thy grace alone I cling,  
 For thou canst make me stronger.  
 Come now temptation, Lord, defend,  
 Let it not overthrow me.  
 Thou canst check it  
 Lest it bring me to harm;  
 I know thou shalt not let it.

## 1. Chorus

Where God the Lord stands with us not,  
 When'er our foes are raging,  
 And he doth not our cause support  
 In heaven high above us,  
 Where he Israel's shield is not  
 Nor breaks himself the foe's deceit,  
 Then us our cause defeated.

## 10

## 4. Air [Vers IV]

Que nul plaisir ni crainte ne me détourne de toi  
 Dans ce monde.  
 Accorde-moi la constance jusqu'au bout,  
 Toi seul, tu as ce pouvoir entre tes mains;  
 Et celui à qui tu le donnes, le reçoit gratuitement:  
 Nul ne peut hériter  
 Ni acquérir  
 Par ses œuvres ta grâce  
 Qui nous sauve de la mort.

## 11

## 5. Choral [Vers V]

Je suis en conflit et en opposition avec moi-même  
 Aide les faibles, ô Seigneur Jésus-Christ!  
 Je me cramponne à ta grâce seule,  
 Tu es en mesure de me rendre plus fort.  
 Si je suis en proie à la tentation, Seigneur,  
 Empêche-moi de tomber.  
 Tu veilles  
 À ce que je ne sois exposé à aucun danger;  
 Je sais que tu ne m'abandonneras pas.

## 12

## 1. Chœur

Quand Dieu, le Seigneur, ne se trouve pas auprès de nous  
 Quand nos ennemis se déchaînent  
 Et qu'il ne prend pas parti pour nous  
 Du haut des cieux,  
 Quand il n'est pas la protection d'Israël  
 Et qu'il ne brise pas lui-même la ruse des ennemis,  
 C'en est fait de nous.

## 4. Aria (Verso IV)

No debes que el placer o el temor  
 En este mundo me aparten de Ti.  
 Dadme firmeza hasta el fin,  
 Con el poder que Tú sólo tienes,  
 Y a quien se la otorgas, la obtiene gratuitamente;  
 Nadie puede adquirir  
 Ni merecer  
 Por sus obras tu Gracia,  
 Que puede redimirnos de la muerte.

## 5. Coral (Verso V)

Estoy luchando y resisto,  
 ¡Ayuda Señor al débil!  
 Sólo tu Gracia me sostiene,  
 Tú puedes hacerme fuerte.  
 Si caigo en la tentación, Señor,  
 No debes que me venganza.  
 Tú puedes hacer,  
 Que no me traiga peligro;  
 Yo sé que Tú no lo permitirás.

## 1. Coro

Si Dios el Señor con nosotros no está  
 Cuando nuestros enemigos nos rodeen  
 Y no nos asista en nuestra causa  
 Desde el excelsio cielo  
 Y si no protege a Israel  
 Y El mismo las argucias del enemigo quiebra,  
 Perdidos estaremos.

## 2. Choral e Recitativo

Was Menschenkraft und -witz anfäht,  
Soll uns billig nicht schrecken;  
Denn Gott der Höchste steht uns bei  
Und machet uns von ihren Stricken frei.

**Er sitzet an der höchsten Stätt,  
Er wird ihn Rat aufdecken.**

Die Gott im Glauben fest umfassen,  
Will er niemals versäumen noch verlassen;  
Er stürzet der Verkehrten Rat  
Und hindert ihre böse Tat.

**Wenn sies aufs klügste greifen an,  
Auf Schlangenlist und falsche Ränke sinnen;**

Der Bosheit Endzweck zu gewinnen;  
**So geht doch Gott ein ander Bahn:**  
Er führt die Seignen mit starker Hand  
Durchs Kreuzesmeer in das gelobte Land,  
Da wird er alles Unglück wenden.

**Es steht in seinen Händen.**

## 3. Aria

Gleichwie die wilden Meereswellen  
Mit Ungestüm ein Schiff zerschellen,  
So raset auch der Feinde Wut  
Und raubt das beste Seelengut.  
Sie wollen Satans Reich erweitern,  
Und Christi Schifflein soll zerscheitern.

## 4. Choral

Sie stellen uns wie Ketzern nach,  
Nach unserm Blut sie trachten;

## 2. Chorale and Recitative

What human pow'r and wit contrive  
Shall us in no wise frighten;  
For God Almighty stands with us  
And shall set us from their devices free.

**He sitteth in the highest seat,  
He shall expose their counsels.**

Who God in faith embrace securely  
Shall he abandon never, nor forsake them;  
He foils the will of wicked men  
And hinders all their evil deeds.

**When they most cunningly attack,  
With serpent's guile their artful plots conceiving,**

Their wicked purpose for achieving  
**God doth pursue another path:**  
He leads his people with his mighty hand,  
Through ocean-cross into the promised land,  
When he will all misfortune banish.

**It stands in his hand's power.**

## 3. Aria

Like as the savage ocean waters  
Midst raging storm a ship will shatter,  
So rageth, too, the foe's deep wrath  
To steal the soul's most precious wealth;  
They seek now Satan's realm to broaden,  
And Christ's own little ship should founder.

## 4. Chorale

They lie in wait like heretics,  
And for our blood are thirsting;

13

## 2. Choral et Récitatif

Ce qui embrase la force et la moquerie humaines  
Ne doit pas nous effrayer;  
Car Dieu le Très-Haut nous assiste  
Et nous libère de leurs filets.

**Il est assis à la plus haute place,  
Il saura nous fournir les conseils adéquats.**

Jamais il n'oubliera ni n'abandonnera  
Ceux qui croient fermement en Dieu ;  
Il détruit les desseins des impies  
Et empêche leurs mauvaises actions.

**S'ils recourent aux plans les plus raffinés,  
Comptant sur la ruse du serpent et les sournoises  
intrigues,**

Pour obtenir la victoire du mal,  
**Dieu, lui, emprunte une autre voie:**  
D'une main ferme, il guide les siens  
Au travers d'une mer de douleurs, vers la terre promise  
Où il détournera tous les malheurs.

**Cela est en son pouvoir.**

14

## 3. Aria

De même que les flots déchaînés  
Fracassent violemment le navire,  
La fureur des ennemis se déchaîne  
Et dérobe les meilleures âmes.  
Ils veulent élargir le royaume de Satan  
Et réduire à néant la frêle embarcation du Christ.

## 4. Choral

Ils nous poursuivent comme des hérétiques,  
Ils en veulent même à notre sang;

15

## 2. Coral y Recitativo

Cuanto la malicia y la fuerza humanas atiza  
No debemos temer  
Pues que Dios el Altísimo nos assiste  
Y nos libera de sus ataduras.

**El en el más alto lugar se halla  
Y las argucias al descubierto pondrá.**

A quienes a Dios en la fe firmemente abracen  
No quiere El perder ni abandonar;  
El derriba las malas intenciones  
Y evita sus mala acciones.

**Y cuando atacan con las más finas argucias  
Con argucia de serpiente y malas intenciones**

Para que la malicia sus fines consiga,  
**De un modo diferente Dios se comporta:**  
A los suyos con fuerte brazo conduce  
A través del mar de la cruz hacia la tierra prometida,  
Donde El todo infortunio cambiará  
**Pues que de su mano está.**

## 3. Aria

Como la salvajes olas de la mar  
Con ímpetu contra una nave se estrellan,  
Así es la ira del enemigo  
Que roba los más altos bienes del alma.  
El reino de Satán expandir quieren  
Para que la nave de Cristo zozobre.

## 4. Coral

Cuales si fuéramos herejes nos persiguen  
Y nuestra sangre derramar quieren



Noch rühmen sie sich Christen auch,  
Die Gott allein groß achten.  
Ach Gott, der teure Name dein  
Muß ihrer Schalkheit Deckel sein,  
Du wirst einmal aufwachen.

#### 5. Choral e Recitativo

**Auf sperren sie den Rachen weit,**  
Baß  
Nach Löwenart mit brüllendem Getöse;  
Sie fletschen ihre Mörderzähne

**Und wollen uns verschlingen.**

Tenor  
Jedoch,

**Lob und Dank sei Gott allezeit;**

Tenor  
Der Held aus Juda schützt uns noch,  
**Es wird ihn' nicht gelingen.**

Alt  
Sie werden wie die Spreu vergehn,  
Wenn seine Gläubigen wie grüne Bäume stehn.

**Er wird ihn Strick zerreißen gar  
Und stürzen ihre falsche Lehr.**

Baß  
Gott wird die törichten Propheten  
Mit Feuer seines Zornes töten  
Und ihre Ketzerei verstören.

**Sie werdens Gott nicht wehren.**

#### 6. Aria

Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft!  
Sprich nicht: Die Frommen sind verlor'n,  
Das Kreuz hat sie nur neu geboren.

They claim that they are Christians, too,  
Who God alone give worship.  
Ah God, that precious name of thine  
Must serve as capstone to their crime;  
Thou shalt one day awaken.

#### 5. Chorale and Recitative

**They open wide their hungry jaws,**  
Bass  
As lions do, with roaring rage resounding;  
They bare at us the fangs of killers,

**Intending to devour us.**

Tenor  
And yet,

**Praise and thanks to God evermore;**

Tenor  
Shall Judah's hero shield us still,  
**Their aim they'll not accomplish!**

Alto  
They shall like unto chaff subside,  
When once his faithful people like green trees  
shall stand.

**He shall their snares asunder break  
And their false doctrine bring to nought.**

Bass  
God will all vain and foolish prophets  
With fire of his anger slay then  
And bring their heresies to ruin.

**From God they'll not defend it.**

#### 6. Aria

Hush, hush then, giddy intellect!  
Say not: "The pious are now lost!"  
The cross did them but bring new birth.

#### 16

Ils se vantent encore d'être des chrétiens  
Qui soient les seuls à respecter Dieu.  
Hélas mon Dieu, ton précieux nom  
Couvre leurs malices,  
Mais tu te réveilleras bientôt.

#### 5. Choral e Récitatif

**Ils ouvrent tout grand leur gorge**  
Basse  
À la manière du lion, en poussant des rugissements;  
Ils montrent leurs dents meurtrières

**Et veulent nous dévorer.**

Tenor  
Cependant,

**Louanges et grâces à Dieu en tout temps;**

Tenor  
Le héros de Judée nous protège encore,  
**Ils ne réussiront pas.**

Alto  
Ils s'évanouiront comme l'ivraie  
Alors que ceux qui croient en lui se dresseront  
comme des arbres verdoyants.

**Il déchirera même leurs filets  
Et anéantira leur égarement.**

Basse  
Dieu fera périr les faux prophètes  
Par le feu de son courroux  
Et ruïnera leur hérésie.

**Ils ne pourront pas s'opposer à Dieu.**

#### 6. Air

Tais-toi, tais-toi donc, raison chancelante!  
Ne dis pas: les croyants sont perdus,  
La croix, bien au contraire, les a fait renaître.

Y aun se vanaglorian de ser cristianos  
Que tan sólo a Dios en mucho tienen.  
¡Ay Dios, Tu preciado nombre  
Su burla ha de encubrir,  
Pero Tú un día despertarás!

#### 5. Coral y Recitativo

**Abren la boca mucho**  
Bajo  
Como hacen los leones con altos rugidos,  
Muestran sus asesinos dientes

**Y quisieran devorarnos**

Tenor  
Sin embargo

**Alabanzas y gracias háganse a Dios por siempre;**

Tenor  
El héroe de Judá aún nos asiste,  
**No tendrán éxito.**

Contralto  
Como hierba fenecerán  
Mientras que sus creyentes cuales verdes árboles  
permanecerán.

**El romperá su lazo  
Y derribará su falsa doctrina.**

Bajo  
A los necios profetas  
Con el fuero de Su ira matará.  
Y confundirá su herejía

**Y no podrán oponerse a Dios.**

#### 6. Aria

¡Calla, calla ya, vacilante raciocinio!  
No digas: los piosos están perdidos,  
La cruz les ha hecho renacer.

Denn denen, die auf Jesum hoffen,  
Steht stets die Tür der Gnaden offen;  
Und wenn sie Kreuz und Trübsal drückt,  
So werden sie mit Trost erquickt.

## 7. Choral

Die Feind sind all in deiner Hand,  
Darzu all ihr Gedanken;  
Ihr Anschläge sind dir, Herr, bekannt,  
Hilf nur, daß wir nicht wanken.  
Vernunft wider den Glauben ficht,  
Aufs Künftige will sie trauen nicht,  
Da du wirst selber trösten.

Den Himmel und auch die Erden  
Hast du, Herr Gott, gegründet;  
Dein Licht laß uns helle werden,  
Das Herz uns werd entzündet  
In rechter Lieb des Glaubens dein,  
Bis an das End beständig sein.  
Die Welt laß immer murren.

To all who put their trust in Jesus  
Stands e'er the door of blessing open;  
And when by cross and sadness pressed,  
They shall with comfort be refreshed.

## 7. Chorale

The foe are all within thine hand,  
With them all their conceptions;  
Their onslaughts are to thee, Lord known,  
But help us not to waver.  
If mind opposing faith assail,  
Henceforth shall its assurance fail,  
For thou thyself shalt help us.

Both heaven and the earth as well  
Hast thou, Lord God, established;  
Thy light for us let brightly shine,  
Our hearts shall be enkindled  
With proper love for thy great faith.  
Until the end steadfastly thine.  
The world let ever murmur.

## 18

Car la porte de la grâce est toujours ouverte  
À ceux qui espèrent en Jésus;  
Et si la souffrance et l'affliction les oppressent,  
Ils trouveront la consolation.

## 7. Choral

Les ennemis sont tous entre tes mains,  
Ainsi que toutes leurs pensées;  
Leurs attentats te sont connus, Seigneur,  
Aide-nous seulement à ne pas fléchir.  
La raison lutte contre la foi,  
Elle ne fait pas confiance en l'avenir,  
Car toi-même tu apporteras le réconfort.

Tu as créé le ciel et la terre,  
Seigneur Dieu;  
Que ta lumière nous éclaire,  
Que notre cœur s'enflamme  
De la juste flamme de ta foi  
Et qu'il le reste jusqu'à la fin.  
Laisse murmurer le monde autant qu'il voudra.

Pues a aquellos, a quienes en Jesús esperan,  
Siempre les estará abierta la puerta de la Gracia,  
Y si la cruz y los sufrimientos los oprime,  
Serán consolados.

## 7. Coral

Todos los enemigos en tu mano se encuentran  
Con todos sus pensamientos;  
Sus ataques, Señor, Te son conocidos,  
Asístenos para que no vacilemos.  
La razón a la fe combate,  
Del futuro no se fía,  
Ni de que Tú mismo nos consolarás.

El cielo y también la tierra  
Has fundado Tú, Señor Dios,  
Que Tu luz claramente nos ilumine,  
Inflámanos el corazón  
Con el amor de la fe en Ti  
Y que al final permanezca firme.  
Y deja que el mundo constantemente se queje.

*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.*

## Es ist ein trotzig und verzagt Ding BWV 176

*Entstehung:* zum 27. Mai 1725

*Bestimmung:* Sonntag Trinitatis

*Text:* Christiane Mariane von Ziegler (1728). Satz 1: Jeremia 17, 9. Satz 6: Strophe 8 des Liedes „Was alle Weisheit in der Welt“ von Paul Gerhardt (1653).

*Gesamtausgaben:* BG 35: 181 – NBA I/15: 19

Der Einstieg in diese Kantate ist ungewöhnlich. Er überrumpelt den Hörer geradezu, und man wird vermuten dürfen, daß dieser Effekt auch dem zeitgenössischen Hörer, dem Besucher des Gottesdienstes am Trinitatis-Sonntag des Jahres 1725 in Leipzig, besonders auffiel. Musik für Gesangsstimmen und Instrumente zu beginnen, stellt den Komponisten immer vor zahlreiche Fragen. Soll dem Charakter eines Stücks der Boden bereitet werden? Soll ein Potpourri schöner Melodien und prägnanter Motive auf das Werk einstimmen? Oder soll das Publikum suggestiv in das folgende Stück hineingezogen werden? Immerhin scheint von Monteverdi bis Wagner, von Mozart bis zur gegenwärtigen Musik das ästhetische Rezept, vokal-instrumentale Musik mit einer rein instrumentalen Einleitung zu beginnen, seine Wirkung nicht verfehlt zu haben.

Auch Bach komponierte nach diesem Rezept. Bereits die meisten frühen Kantaten, wie etwa BWV 4, 12, 21, 106, 131 oder 150 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 2, 4, 7, 34, 41 & 46) beginnen mit sogenannten „Sinfonien“. Aufgabe dieser Instrumentalstücke ist es, die Atmosphäre des folgenden Stücks vorzubereiten. Auch die Eingangschöre von Bachs Passionsmusiken nach Matthäus und Johannes oder des Weihnachts-Oratoriums haben instrumentale Einleitungen, während Bach in der h-Moll-Messe der großen, instrumentalen Fuge zu Beginn des *Kyrie* noch einmal vier Tutti-Takte voranstellt, mit denen er die Bitte um Erbarmen fokussiert – eine Art portalartiges Monument für die Summe von Bachs Lebenswerk.

Die vorliegende Kantate BWV 176 beginnt mit einer vokalen Fuge, die unmittelbar, ohne jedes instrumentale Vorspiel, im Baß anhebt. Das Dreiklangsmotiv wirkt „trotzig“, wie die Worte, die es signalhaft verstärkt. Die Streicher spielen dazu obligate c-Moll-Dreiklänge. Danach stürzen sie stufenweise hinab, während das Fugenthema im Baß nach oben schießt bis auf den Ton Des, der verminderten None in c-Moll. Zusammen mit den Streichern entsteht ein spreriger Akkord. Auf chromatisch verschlungenen Wegen wandelt sich der Trotz nun in Verzagtheit – die Fortsetzung des Textes. Dieser Effekt potenziert sich in allen vier Stimmen; zusätzlich hört man gewagte Sprünge und sinnige Oktav-Intervalle auf den Text „alle Menschen“. Ein höchst ungewöhnlicher Satz! Bach wählt diese Form, den Hörer unvermittelt anzusprechen, in nur wenigen Kantaten; läßt man die mit Choralätzen, motettische Choralbearbeitungen oder Rezitativen beginnenden Kantaten beiseite, sind dies die Kantaten BWV 19, 50, 64, 144, 171 und 179 (Vol. 6, 17, 20, 44, 51 & 54). Alle werden durch vokale Fugen eingeleitet, alle diese Fugen nehmen damit ein Wort aus der jeweils vorangegangenen Evangeliums-Lesung auf. „Es ist ein trotzig und verzagt Ding“ profitiert von diesem Effekt besonders – der stets klug disponierende und dramaturgischen Wirkungen nicht abgeneigte Bach wird mit ihm gerechnet haben, um seiner Pregdigmusik besondere Aufmerksamkeit zu verleihen.

Das folgende Alt-Rezitativ beschäftigt sich mit dem Geschehen des Evangeliums, vor allem mit dem seltsamen Umstand, daß Nikodemus sich aus Furcht nur bei Nacht zu Jesus wagte. Dies fordert das Bild der „umnebelten Sonne“ (Satz 3) heraus – denn wie sonst soll der Mensch zum Meister kommen können? Die Streicher der Sopran-Arie lassen den „sonst hell beliebten Schein“ erkennen; überhaupt ist der Charakter des Stücks von lichter Schwerelosigkeit, bis zum Ende des Mittelteils, an dem Gottes Geist in langgehaltetem Ton auf dem Menschen ruht. Noch einmal wird im Rezitativ Nr. 4 das Thema Tag-Nacht reflektiert; Bach hebt den abschließend formulierten Glaubens-

satz *arioso* hervor und festigt ihn mit einer ostinaten Continuo-Fuge.

Auch die zweite Arie (Nr. 5) dieser Kantate ist von gelöstem Charakter. In Form einer graziösen Gavotte unterstützt sie die Aufforderung des Textes, im Hinblick auf Jesu Versprechen sich zu ermuntern. Wie im Eingangsschor das Wort „verzagt“ werden hier die „furchtsam und schüchternen Sinne“ harmonisch eingetrübt; die Linienführung erinnert überhaupt an das „trotzige“ Emporfahren des Eingangssatzes. Auch die Worte „Danken und Loben“ streben figurativ nach oben, wenn auch hier in affirmativer Absicht. Die letzten Textzeilen leiten inhaltlich über in den Schlußchoral, der die Dreifaltigkeit preist. Das Lied wird auf die altertümliche Choralmelodie „Christ unser Herr zum Jordan kam“ gesungen; dies hält Bach nicht davon ab, in den Unterstimmen, vor allem mit Mitteln der Stimmführung, Worte und Gedanken hervorzuheben wie „Himmelsportnen“, „alleine König“, „Hoch über alle Götter“ und schließlich die göttliche Trinität, die an diesem Tag im Mittelpunkt des Interesses stand.

\*

## Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV 177

*Entstehung:* zum 6. Juli 1732

*Bestimmung:* 4. Sonntag nach Trinitatis

*Text:* Johann Agricola (1530)

*Gesamtausgaben:* BG 35:201 – NBA I/17.1: 79

Diese Kantate ist eine von zehn Choralkantaten, die Bach „omnes versus“ vertont, d.h.: alle Strophen mit unverändertem Text ohne Hinzufügung von frei gedichteten Rezitativen und Arien. Ähnlich wie die demselben Muster folgenden Kantaten BWV 112 und 129 (Vol. 36& 40) ordnete Bach dieses Stück ebenfalls dem sogenannten „Choralkantatenjahrgang“ zu, jenem zweiten Leipziger Kantatenjahrgang, an dem Bach Sonntag für Sonntag auf Text und Melodie einzelner Choräle basierende Kantaten aufführen wollte. Dieses einzigartige Unternehmen begann am 1. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1724 mit der Kantate BWV 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Vol. 6) und mußte mit dem Sonntag Mariä Verkündigung abgebrochen werden, weil vermutlich der Dichter verstorben war, der Bach mit den die Choräle reflektierenden Texten versorgt hatte. Später komponierte Kantaten, darunter solche mit dem bloßen Choraltext, sollten später diesen Jahrgang dann doch noch vervollständigen.

Die vorliegende Kantate wurde jedoch aus einem anderen Grund später eingefügt. Der vierte Sonntag nach Trinitatis fiel im Jahre 1724 nämlich mit dem Fest Mariae Heimsuchung zusammen. Dieses Fest erhielt im Gottesdienst sozusagen den Vorrang, und Bach mußte eine Kantate schreiben, die nicht zum Sonntagsevangelium (Lk. 6, 36 – 42, über die Barmherzigkeit, aus der Bergpredigt) Stellung nahm, sondern den mit dem berühmten Lobgesang „Magnificat anima mea“ verbundenen Besuch Mariens bei Elisabeth zum Inhalt hatte. Daß Bach dieser Kantate BWV 10 „Meine Seel erhebt den Herren (Vol. 4) den neunten gregorianischen Ton zugrundelegte, in

dem das „Magnificat“ gewöhnlich gesungen wurde, erhöht den Ausnahmecharakter dieser Kantate und paßt sie zugleich der Idee der Choralkantate an.

Dennoch entbehrt auch die „Ersatzkantate“ keineswegs besonderer Kunstfertigkeit. Im Eingangschor wird der mit dem Evangelium deutlich verbundene Text zeilenweise vorgetragen; der cantus firmus liegt im Sopran. In Solo und Tutti geteilte Streicher spielen einen von dem Choral unabhängigen, durch ein kreisendes Motiv geprägten Satz. Die Oboen dagegen bereiten jene langgehaltenen Töne vor, die später zu den signalartigen Worten „ich ruf“ im Vokalsatz erklingen.

Die folgende Alt-Arie ist formal ein schlichtes Continuo-Stück; die ausdrucksvolle Violoncello-Stimme trägt jedoch durchweg den Charakter einer obligaten Partie und unterstreicht in ihrem rhetorischen Gestus den demütigen Charakter dieses Satzes. In der folgenden Sopran-Arie wendet sich die Grundstimmung ins Vertrauensvolle, vielleicht, weil im Text vom „Neuen Leben“ die Rede ist. Die Tonart wechselt von c-Moll in die parallele Dur-Tonart, Bach gibt den beruhigenden Klang der Oboe d’amore dazu, und die Gesangsstimme läßt sich bei der Aussicht auf Jesu Wort, das die Seele nähren wird, zu langen, freudigen Melismen verleiten.

Die dritte Arie dieser Kantate setzt diese Tendenz fort. Nun steigern sich Tempo und Virtuosität; und auch die Zahl der miteinander konzertierenden Stimmen wächst auf drei; neben der Tenorpartie erklingt ein ebenso seltenes wie apartes Duett aus Violine und obligatem Fagott. Wie so oft in seinem Kantatenschaffen wird Bach sich von dem Gedanken leiten gelassen haben, nur die Abwendung von „Lust und Furcht“ der Welt führe zu Gott – was ihn gleichwohl nicht hindert, „weltliche“ Konzertmusik für den freudigen Grundaffekt heranzuziehen. Umso deutlicher bricht der Kontrast auf, wenn die Stimmen auf das Wort „Sterben“ innehalten und ihre Chromatik die

Klangwelt vorübergehend verdüstert. Im vierstimmigen Schlußchor verzerrt Bach den Cantus firmus in Art einer von Unterstimmen begleiteten „Aria“; der Kenner von Bachs Kunst, Choräle zu setzen, wird den neapolitanischen Sextakord am Ende der sechsten sowie das Aufbegehren der Tenorstimme in der vorletzten Zeile mit den dazugehörigen Worten „umstoßen“ und „Gefahr“ in Verbindung bringen.

\*

### Wo Gott der Herr nicht bei uns hält BWV 178

*Entstehung:* zum 30. Juli 1724

*Bestimmung:* 8. Sonntag nach Trinitatis

*Text:* Nach dem Lied gleichen Anfangs von Justus Jonas (1524, nach Psalm 124). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 4, 7 und 8 (Sätze 1, 4 und 7) sowie 2 und 5 (innerhalb der Sätze 2 und 5). Umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 2, 3, 5, und 6.

*Gesamtangaben:* BG 35: 237 – NBA I/18: 161

Betrachtet man diese Kantate von ihrem Eingangssatz her, so scheinen die Dinge – anders als bei der eingangs betrachteten Kantate – wieder zurechtgerückt. Den Vokalsatz mit dem Choral baut Bach in einen konzertierenden Instrumentalsatz ein: zunächst kompakt vierstimmig mit Cantus firmus im Sopran, dann mit Vorab-Imitationen in den Unterstimmen. Allerdings lohnt hier ein Blick auf das Verhältnis zum Text, aus dem heraus die Musik komponiert wurde. Die instrumentale Einleitung könnte nämlich den Kampf zwischen den tobenden Feinden und dem Beistand des Herrn abbilden, indem dem langgehaltenen Ton der Oboe sofort von einem rhythmisch aufbegehrenden Baß und bewegten Figuren der Streicher widersprochen wird. Wenn später die Punktierungen einen gleichbleibenden Ton verstärken, entsteht eine Art Synthese. Auch der Vokalsatz unterliegt dieser dialektischen Form. „Wo

Gott, der Herr nicht bei uns hält“ ist ein kraftvoll homophoner Satz; alle Stimmen treffen sich unisono auf dem Schlußwort. Die zweite Zeile hingegen, mit den tobenden Feinden, wird polyphon belebt. Später, wo der Text vor der Verlorenheit des Menschen zu warnen beginnt, unterstreicht aufällige, syllabische Deklamation diese Gedanken.

Auch diese Kantate ist eine Choralkantate. Neben dem großartigen und eindringlichen Gemälde des Eingangschors fasziniert zunächst die Kunstfertigkeit, mit der der uns nicht mehr bekannte Dichter den Choraltext mit freier Dichtung verbunden hat. Gleich vier Strophen – davon zwei im Schlußchoral – hat er beibehalten, zwei andere mit freien Texten durchsetzt und nur zwei gänzlich paraphrasiert. Der erste der beiden kombinierten Sätze ist das Rezitativ Nr. 2. Fast unmerklich verstärkt Bach die strenge Welt des Choral, indem er das Continuo den Cantus firmus knapp vorimitieren läßt. Die Arie Nr. 3 enthält dann einen dritten Texttyp. Bach läßt sich von den „wildem Meereswellen“ und der bildlich gleichartigen „Feinde Wut“ zu einem kräftig bewegten Streichersatz und rollenden Continuo-Figuren anregen, die von der Baß-Stimme aufgenommen und fortgeführt werden. Der folgende Choralatz (Nr. 4) läßt zum Cantus firmus im Tenor zwei Oboen d’amore motivisch dicht konzertieren.

Danach kehrt das Muster „Choralatz mit eingeschobenen Versen“ wieder. Den Choral setzt Bach diesmal vierstimmig, den freien Text weist er gleich drei verschiedenen Stimmen zu: den Löwen brüllen läßt er mit der Baßstimme, der „Held aus Juda“ – die musikalische Figur erinnert an jene in der Johannes-Passion BWV 245/30 – wird vom Tenor dargestellt, der Alt singt von den grünen Bäumen der Gläubigen. Die „falsche Lahr (Lehre)“ im Chorsatz ist Bach eine kuriose, harmonisch und satztechnisch „falsche“ Passage wert. Stringent zusammengehalten wird das gesamte Stück durch ein prägnantes Dreiklangsmotiv im Continuo. Die letzte Arie dieser Kantate warnt vor den Gefahren der „taumelnden Vernunft“ für das

Glaubensgebäude; die Musik bildet sie eindringlich ab und mahnt uns, das Verhältnis von überzeitlicher Rationalität und zeitgebundener Religiosität in Bachs Musik nicht zu weit in Richtung der zuerst genannten Qualität zu verschieben.

## TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

Das Kennenlernen dieses musikalischen Kosmos bezeichnet Rilling heute als wichtigsten Lernprozeß seines musikalischen Lebens. „Nur wer Bachs Kantaten kennt, kann behaupten, Bach wirklich zu kennen“. Zugleich lenkte der Gründer der Internationalen Bachakademie Stuttgart bereits damals wieder den Blick auf den historischen Aufführungsort dieser Musik: „Bachs Kirchenkantaten ... waren Teil der von ihm mit verantworteten Gottesdienste seiner Zeit. Wie der Pfarrer mit Worten, so redete Bach mit seiner Musik und äußerte sich zu den Problemstellungen der vorgegebenen Sonntagstexte...“

Neben den Schallplatteneinspielungen gehört deshalb die lebendige Aufführung Bachscher Kantaten im Gottesdienst und im Konzert bis in die Gegenwart zu Rillings Anliegen. Darüber hinaus lädt er Musiker und Interessenten in der ganzen Welt ein, sich mit dieser Musik auseinanderzusetzen.

Rillings Gesamtaufnahme der Bachschen Kirchenkantaten spiegelt den steten Wandel der Aufführungsgewohnheiten.

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

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

### There is a daring and a shy thing BWV 176

Composed for: 27 May 1725

Performed on: Trinity

Text: Christiane Mariane von Ziegler (1728). Movement 1: Jer. 17, 9. Movement 6: verse 8 of “Was alle Weisheit in der Welt” by Paul Gerhardt (1653).

Complete editions: BG 35: 181 – NBA I/15: 19

The opening of this cantata is rather unusual. It takes the listener almost completely by surprise, and this effect ought to have been rather striking even for the contemporary listener attending the Trinity Sunday service of 1725 in Leipzig. How to start music for both voices and instruments always has been a tricky issue for the composer. Should one prepare the ground for the character of a composition? Should a potpourri of nice melodies and striking motifs set the mood for the piece? Or should the audience be drawn into it by more suggestive means? After all, from Monteverdi to Wagner, from Mozart to contemporary composers the common method of starting a vocal-instrumental piece with a purely instrumental introduction never seems to have failed.

Bach used this method, too. Most of his early cantatas like BWV 4, 12, 21, 106, 131 or 150 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 2, 4, 7, 34, 41 & 46) start with so-called *sinfonias*, instrumental pieces that set the mood for the following composition. The opening choruses of his St. Matthew's and St. John's Passions or his Christmas Oratorio also have instrumental introductions, while in the B Minor Mass he starts the major instrumental fugue at the beginning of the Kyrie with four tutti bars to focus the plea for mercy – a kind of portal-like monument to his life's work.

This cantata, BWV 176, starts with a vocal fugue, which begins directly without any instrumental prelude in the bass.

The triad motif sounds “daring” like the words strikingly emphasised here. The strings accompany it with obbligato triads. After that they plunge gradually into the deep, while the fugue theme in the bass soars up to D flat, the diminished ninth in C minor. Together with the strings this creates an awkward chord. Through convoluted chromatics the daring thing becomes shy – as the text continues. This effect is intensified in all four voices; and we hear daring leaps and appropriate octave intervals on the text “human spirit”. A highly unusual movement! Only in few of his cantatas did Bach choose to address the listener directly; disregarding cantatas that start with chorale settings, motet-like chorale arrangements or recitatives, this leaves us with cantatas BWV 19, 50, 64, 144, 171 and 179 (vol. 6, 17, 20, 44, 51 & 54). They all start with vocal fugues, all of which thus eliminate a word from the respective day's Gospel reading. “There is a daring and a shy thing” benefits from this effect particularly – Bach, who had a predilection for ingenious ideas and dramatic effects, probably expected this and used it to draw special attention to his sermon music.

The following alto recitative refers to the Gospel of the day, in particular to the curious fact that, for fear, Nicodemus only dared to see Jesus at night. This calls forth the image of the obscured sun (in movement 3) – how else should man be able to see the master? The strings in the soprano aria reveal the “dear light, before so bright”; the nature of the piece is lucid and airy, until the end of the middle section, where God's spirit rests on man in a long note. Recitative no. 4 reflects on the night-and-day topic again; Bach stresses the final credo in *arioso* and consolidates it with an *ostinato continuo* figure.

The second aria (no. 5) of this cantata is also rather laid-back. In the form of a graceful gavotte it supports the text's call for courage in view of Jesus' pledge. Like for the word “shy” in the opening chorus, Bach uses dark harmonies on “fearful and timorous spirits”; the design reminds us of the “daring”

upsurge in the opening movement. The words “thanks and praise” also form an ascending figure, albeit with affirmative intentions. The last lines of the text lead us into the final chorale which glorifies the Holy Trinity. This is sung to the ancient chorale melody of *Christ unser Herr zum Jordan kam*, but still, in the lower voices and mostly by means of voice-leading, Bach emphasises words and concepts like “heaven’s portals”, “king alone”, “all other gods excelling” and finally the Holy Trinity, which was the focus of attention that Sunday.

\*

### I call to thee, Lord Jesus Christ BWV 177

*Composed for:* 6 July 1732

*Performed on:* 4th Sunday after Trinity

*Text:* Johann Agricola (1530)

*Complete editions:* BG 35:201 – NBA I/17.1: 79

This cantata is one of ten chorale cantatas that Bach set to music “omnes versus”, using all verses of the unchanged hymn without adding newly written recitatives and arias. Like cantatas BWV 112 and 129 (vol. 36& 40), which followed the same pattern, Bach wrote this composition for his so-called chorale cantata cycle, the second Leipzig cantata cycle, for which he intended to perform cantatas based on the texts and melodies of individual chorales every single Sunday. This unique project started on the first Sunday after Trinity of 1724 with cantata BWV 20 *O Ewigkeit, du Donnerwort* (vol. 6) and ended prematurely on Lady Day, presumably due to the death of the poet who had supplied Bach with texts reflecting on the chorales. Later cantatas, some based solely on the unchanged chorale text, were a belated effort to complete this cycle.

However, this cantata was belatedly added for a different reason. In 1724 the fourth Sunday after Trinity fell on the feast of the Visitation. It took priority in the service, so to speak, and Bach had to write a cantata that did not refer to the Gospel of the day, (Luke 6, 36 – 42, on mercy, from the Sermon on the Mount), but focused on Mary’s visit to Elizabeth connected with the famous *Magnificat*. The fact that Bach based the resulting cantata BWV 10 *Meine Seel erhebt den Herren* (vol. 4) on the ninth Gregorian tone, in which the *Magnificat* was normally sung, makes this cantata all the more exceptional.

Nevertheless, even this “substitute cantata” is not without virtuosity. The text of the opening chorus, which clearly reflects the Gospel, is sung line by line with the cantus firmus in the

soprano. Strings divided into solo and tutti play a separate setting from the chorale, marked by a circulating motif. In contrast, the oboes prepare us for the long notes later to appear in the vocal setting on the signal words “I call”.

Formally, the following alto aria is a simple continuo piece; but the expressive violoncello voice has the character of an obbligato part throughout, emphasising the humble mood of this movement by its rhetoric. In the following soprano aria the basic mood takes a turn for the optimistic, perhaps because the text speaks of “life renewing”. The key changes from C minor to the parallel major key, and Bach adds the calming sound of the oboe d’amore and lets the singing voice drift into long joyful melismas at the prospect of hearing Jesus’ soul-satisfying word.

The third aria of this cantata continues in this vein. But now the piece gathers speed and virtuosity; and the number of performing voices rises to three; alongside the tenor part we hear a rare and attractive duet of violin and obbligato bassoon. As was often the case in his cantatas, Bach was probably guided by the idea that only rejecting worldly “joy and fear” would lead us to God – which still doesn’t stop him from resorting to “secular” concerto music to create a joyful basic affect. The contrast is all the more striking, when the voices are suspended on the word “dying” temporarily darkening the chromatics. In the four-part final chorale Bach embellishes the cantus firmus in a kind of “aria” accompanied by the lower voices; experts on Bach’s art of writing chorales will connect the Neapolitan sixth chord at the end of the sixth and the rebellious tenor voice in the penultimate line with the appropriate words “overthrow” and “harm”.

\*

### Where God the Lord stands with us not BWV 178

*Composed for:* 30 July 1724

*Performed on:* 8th Sunday after Trinity

*Text:* After the eponymous hymn by Justus Jonas (1524, after psalm 124). Identical wording: verses 1, 4, 7 and 8 (Movements 1, 4 and 7) along with 2 and 5 (in movements 2 and 5). Reworded or extended (unknown poet): verses 2, 3, 5, and 6.

*Complete editions:* BG 35: 237 – NBA I/18: 161

If we look at this cantata from its opening movement, things seem to be back in place again – unlike in the cantata reviewed at the beginning. The vocal setting with the chorale is built into a concertante instrumental setting; initially compact and in four voices with the cantus firmus in the soprano, then with anticipatory imitations in the lower voices. However, it’s worth taking a look at the relationship with the text for which the music was composed. The instrumental introduction could reflect the battle between the raging foes and the Lord’s support, with the long note of the oboe conflicting with the rhythmically rebellious bass and volatile figures in the strings. Later on, the dotted rhythms reinforcing a sustained note create a kind of synthesis. The vocal setting is also subject to this dialectical form. “Where God the Lord stands with us not” is a powerful homophonic movement; all voices meet in unison on the final word. In contrast, the second line with the raging foes is livened up by polyphony. Later, when the text warns us against the defeat of mankind, striking syllabic declamation emphasises these thoughts.

This cantata is also a chorale cantata. Along with the magnificent and poignant tableau of the opening chorus, the listener is fascinated by the skill with which the now unknown poet connects the chorale text with free poetry. He retained four of the verses – two of them in the final chorale – while interpolating two with free texts and only paraphrasing two

completely. The first of the two combined movements is recitative no. 2. Bach almost imperceptibly reinforces the rigid world of the chorale, by allowing the continuo to play a brief anticipatory imitation of the cantus firmus. Aria no. 3 features a third text type. The “savage ocean waters” and – in keeping with this image – “foes’ deep wrath” inspire Bach to a bold and vivid string setting and sweeping continuo figures, which are taken up and continued by the bass voice. The following chorale movement (no. 4) lets two oboes d’amore perform closely related motifs to the cantus firmus.

Then the pattern of chorale text with interpolated verses makes its return. This time Bach sets the chorale in four parts, allocating the free text to three different voices: the lion roars with the bass voice, “Judah’s hero” – the musical figure reminds us of that in the St. John’s Passion BWV 245/30 – is sung by the tenor, while the alto sings of the green trees of the faithful. And the “false doctrine” in the choir is worth a curious, harmonically and technically “false” passage to Bach. The entire piece is stringently pulled together by a perfect triad motif in the continuo. The last aria of this cantata warns us against the danger of “giddy intellect” to the substance of faith; the music reflects it poignantly and warns us not to shift the ratio of timeless rationalism to time-bound piety in Bach’s music too far in the direction of the former quality.

## 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.



## Le cœur de l'homme est obstiné et craintif BWV 176

*Création:* le 27 mai 1725

*Destination:* pour le dimanche de la Trinité

*Texte:* Christiane Mariane von Ziegler (1728). Mouvement 1: Jérémie 17, 9. Mouvement 6: strophe 8 du lied «Was alle Weisheit in der Welt» de Paul Gerhardt (1653).

*Éditions complètes:* BG 35: 181 – NBA I/15: 19

L'introduction de cette cantate est inhabituelle. Elle prend l'auditeur au dépourvu, et il est permis de supposer que ce fut le cas aussi pour les auditeurs contemporains de Bach, les paroissiens qui se rendirent au service religieux du dimanche de la Trinité de l'année 1725 à Leipzig. Tout compositeur se voit toujours confronté à de nombreuses questions quand il s'agit d'écrire l'introduction d'une musique pour registres chantés et pour instruments. Doit-on donner le caractère fondamental d'un morceau dès le départ? Doit-on offrir un pot-pourri composé de belles mélodies et de motifs marquants de l'œuvre pour préparer l'auditeur? Ou bien doit-on faire appel à des moyens suggestifs pour plonger le public dans le bain du morceau pour ainsi dire? Toujours est-il que de Monteverdi à Wagner, de Mozart à la musique contemporaine, la recette esthétique qui consiste à faire débiter une musique vocale et instrumentale par une introduction purement instrumentale, semble avoir eu l'effet escompté.

Bach composa également en se conformant à cette recette. La plupart des cantates des premiers temps, comme les BWV 4, 12, 21, 106, 131 ou 150 (ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 2, 4, 7, 34, 41 & 46) commencent déjà par une soi-disant «Sinfonie». Le rôle de ce morceau instrumental est de préparer l'atmosphère du morceau suivant. Même les chœurs d'introduction des musiques des Passions selon saint Matthieu et selon saint Jean ou de l'Oratorio de Noël de Bach ont des introductions instrumentales alors que Bach dans sa Messe en

si mineur fait précéder la grande fugue instrumentale au début du Kyrie de quatre mesures de tutti; ceci lui permet de focaliser la demande de miséricorde – une sorte de monument qui prend la forme d'un portail devant l'œuvre de Bach.

La cantate ci-présente BWV 176 commence par une fugue vocale qui, se passant de prélude instrumental, débute en basse continue. Le motif en triples accords donne un effet «obstiné» comme les paroles qu'il renforce comme des signaux. Les cordes le doublent de triples accords obligés en ut mineur. Ils chutent alors successivement alors que le sujet de la fugue dans la basse se lance vers les hauteurs jusqu'à un ton en ré bémol, la neuvième diminuée dans la tonalité ut mineur. L'accompagnement des cordes donne du volume à cet accord. L'obstination se transforme alors en crainte – voir la suite du texte – illustrée par des voix chromatiques sinuées. Cet effet prend de la puissance dans toutes les quatre voix; en outre on perçoit des sauts osés et de fins intervalles d'octave sur le texte «aller Menschen» (de l'homme). Un mouvement tout à fait singulier! Bach ne choisit cette méthode pour s'adresser à brûle-pourpoint à l'auditeur que dans quelques cantates; si l'on fait omission des cantates qui débudent par des mouvements chorals, des arrangements chorals de type motet ou des récitatifs, il s'agit des cantates BWV 19, 50, 64, 144, 171 et 179 (Vol. 6, 17, 20, 44, 51 & 54). Elles sont toutes introduites de fugues vocales, et toutes ces fugues mettent ainsi en relief un mot issu de l'Évangile lu au préalable. «Le cœur de l'homme est obstiné et craintif» profite particulièrement de cet effet – Bach qui n'était pas hostile aux effets de dramaturgie toujours placés intelligemment, avait tablé sans doute sur ces effets pour attirer l'attention sur sa musique de sermon.

Le récitatif d'alto suivant se consacre aux événements de l'Évangile, surtout sur le fait bizarre que Nicodème ne se risqua à rendre visite à Jésus que la nuit par crainte d'être vu. C'est bien cette crainte que suscite l'image du «soleil voilé» (mouvement 3) – en effet, comment l'homme pourra-t-il venir chez

son maître? Les cordes de l'air de soprano font apparaître la «lumière d'ordinaire tant appréciée»; le morceau est entièrement bercé d'une lumineuse apesanteur jusqu'à la fin de la partie centrale où l'Esprit de Dieu repose sur l'homme en de longues notes tenues. Le thème du jour et de la nuit est repris une nouvelle fois dans le récitatif n° 4; Bach met en relief la profession de foi formulée à la fin en *arioso* et la renforce par une figuration du continuo obstiné.

Le deuxième air (n° 5) de cette cantate se caractérise par sa légèreté. Une gracieuse gavotte sous-tend l'invocation du texte, invitant le croyant à reprendre courage à la perspective de la promesse de Jésus. Comme dans le chœur d'introduction pour le mot «verzagt», les mots «esprits craintifs et timides» se couvrent sous l'effet des harmonies; la conduite des lignes rappelle la montée «obstinée» du mouvement d'introduction. Les mots «en actions de grâces et en louanges» élèvent aussi leurs figurations vers les hauteurs quoique ici dans une intention affirmative. Les derniers vers de texte font une transition avec le choral final qui, lui, glorifie la Trinité. Le lied est chanté sur une mélodie choral archaïque «Christ unser Herr zum Jordan kam»; ceci n'empêche pas Bach de souligner dans les voix inférieures, surtout dans la conduite des voix, les paroles et pensées comme «portes célestes», «l'unique roi», «bien au-delà de tous les autres dieux» et finalement la Trinité divine qui était le centre d'intérêt de ce jour.

\*

## Je t'invoque, Seigneur Jésus-Christ BWV 177

*Création:* le 6 juillet 1732

*Destination:* pour le 4<sup>ème</sup> dimanche après la Trinité

*Texte:* Johann Agricola (1530)

*Éditions complètes:* BG 35:201 – NBA I/17.1: 79

Cette cantate est l'une des dix cantates-chorals que Bach mit en musique «omnes versus», à savoir: toutes les strophes avec leur texte inchangé sans ajout de récitatifs ou d'airs de composition libre. De même que pour les cantates qui suivent le même modèle BWV 112 et 129 (Vol. 36& 40), Bach attribua également ce morceau au dit «cycle annuel des cantates-chorals», ce deuxième cycle de cantates de Leipzig au cours duquel Bach voulait exécuter dimanche après dimanche des cantates assises sur le texte et la mélodie de différents chorals. Cette entreprise sans pareil commença le premier dimanche après la Trinité de l'année 1724 avec la cantate BWV 20 «Ô éternité, parole foudroyante» (Vol. 6) et a dû être interrompue le dimanche de l'Annonciation de Marie probablement parce que le librettiste qui fournissait à Bach les textes reposant sur les chorals, venait de disparaître. Des cantates composées plus tard parmi lesquelles se trouvaient des cantates uniquement bâties sur le texte du choral, compléteront encore ce cycle.

La cantate présente y a été cependant intégrée plus tard pour une autre raison. En effet, le quatrième dimanche après la Trinité tomba en 1724 sur le même jour que la fête de la Visitation de Marie. Cette fête a eu pour ainsi dire la priorité dans la liturgie et Bach dut écrire une cantate qui ne se référait pas à l'Évangile du Dimanche (Luc 6, 36 – 42, sur la Miséricorde, un texte tiré du Sermon sur la montagne) mais qui avait pour teneur le célèbre chant de louange «Magnificat anima mea» chanté par Marie lors de sa visite chez Élisabeth. Le fait que Bach construisit cette cantate BWV 10 «Mon âme glorifie le Seigneur» (Vol. 4) sur le neuvième ton grégorien sur



lequel le «Magnificat» était chanté habituellement, relève le caractère d'exception de cette cantate.

Néanmoins la «cantate de remplacement» ne manque pas du tout d'adresse. Dans le chœur d'introduction, le texte qui présente de très nets rapports avec l'Évangile, est interprété vers après vers, le cantus firmus sonne au soprano. Les cordes divisées en solo et tutti jouent un mouvement dépendant du choral, marqué par un motif de ritournelle. Par contre les hautbois préparent ces longues notes tenues qui retentiront plus tard sur les mots phares «Je t'invoque» dans la phrase vocale.

L'air d'alto suivant est une pièce simple en continue; cependant la voix expressive des violoncelle donne un caractère de partie obligée et sa rhétorique souligne le caractère humble de ce mouvement. Dans l'air de soprano suivant, l'humeur de base tourne vers l'espoir, peut-être parce qu'il est question dans le texte de «Vie nouvelle». La tonalité se déplace de la tonalité en ut mineur à la tonalité parallèle majeur, Bach y ajoute le ton calme des hautbois d'amour et la voix chantée se laisse aller à de longs mélismes joyeux devant la perspective de la parole de Jésus qui sera la nourriture de l'âme.

Le troisième air de cette cantate poursuit cette tendance. Le rythme et la virtuosité augmentent à présent, le nombre de voix concertantes croît également à trois voix; à côté de la partie du ténor, un duo formé du violon et du basson obligé retentit avec charme; cette forme de duo est relativement rare. Comme si souvent dans ses cantates, Bach se laisse guider par l'idée que seul le détachement du «plaisir et de la crainte» dans ce monde mène à Dieu – ce qui ne l'empêche pas d'avoir recours à une musique de concert «profane» pour souligner l'affect de base de la joie. Le contraste éclate d'autant plus nettement lorsque les voix s'arrêtent sur le mot «mort» et leur chromatique assombrit temporairement la sonorité.

Dans le choral final à quatre voix, Bach orne le cantus firmus

sous forme d'une «Aria» accompagnée de voix inférieures; le connaisseur de la méthode de mise en musique de chorals de Bach, mettra l'accord de sixte napolitain à la fin du sixième vers ainsi que la reprise de la voix du ténor dans l'avant-dernier vers en rapport avec les mots appropriés «tomber» et «danger».

\*

### Quand Dieu, le Seigneur, ne se trouve pas auprès de nous BWV 178

*Création:* le 30 juillet 1724

*Destination:* pour le 8<sup>ème</sup> dimanche après la Trinité

*Texte:* Le même début que le lied de Justus Jonas (1524, selon le Psalme 124). Conservées mor pour mor: strophes 1, 4, 7 et 8 (Mouvements 1, 4) et 7 ainsi que 2 et 5 (au sein des mouvements 2 et 5). Remaniées ou élargies (auteur inconnu): strophes 2, 3, 5, et 6.

*Éditions complètes:* BG 35: 237 – NBA I/18: 161

Si l'on considère cette cantate de par son mouvement d'introduction, les choses – à la différence de ce que nous avons vu dans les cantates vues précédemment – sont remises en place. Le mouvement vocal avec le choral est intégré dans un mouvement instrumental concertant: tout d'abord compact à quatre voix avec le cantus firmus au soprano, puis avec des préimitations dans les voix inférieures. Cependant cela vaut la peine ici de jeter un regard sur la relation avec le texte à partir duquel la musique a été composée. L'introduction musicale pourrait illustrer la lutte entre les ennemis déchainés et la protection du Seigneur: la note longue tenue du hautbois est aussitôt contredite par une basse rythmée et révoltée et les figurations mouvementées des cordes. Lorsque plus tard le ton constant est renforcé de pointillages, on se croit en présence d'une sorte de synthèse. Même le mouvement vocal est soumis à cette forme dialectique. «Quand Dieu, le Seigneur, ne se trou-

ve pas auprès de nous» est un puissant mouvement homophone; toutes les voix se rencontrent à l'unisson sur la parole finale. Par contre c'est la polyphonie qui anime le deuxième vers, avec ces ennemis déchainés. Plus tard, là où le texte commence à mettre en garde devant la perte de l'homme, une déclamation syllabique frappante souligne cette pensée.

Cette cantate est également une cantate-choral. Au-delà du magnifique tableau impressionnant dépeint dans le chœur d'introduction, on est tout d'abord fasciné par l'habileté avec laquelle le poète que nous ne connaissons pas, a relié le texte choral avec la libre invention. Il a conservé quatre strophes – dont deux dans le choral final –, deux autres entrecoupées de textes libres et n'a paraphrasé que deux intégralement. Le premier des deux mouvements combinés est le récitatif n° 2. C'est presque imperceptiblement que Bach renforce l'univers rigoureux du choral en faisant succinctement prémiter le cantus firmus par le continuo. L'air n° 3 contient un troisième type de texte. Bach se laisse inspirer par les «flots déchainés» et la «fureur des ennemis» de même image pour arranger le mouvement puissamment agité des cordes et des figurations roulantes du continuo, qui seront reprises et poursuivies par la voix de basse. Le mouvement choral suivant (n° 4) fait concorder au cantus firmus du ténor deux hautbois d'amour en motifs denses.

Le modèle du texte choral reparaît ensuite avec des vers insérés. Bach présente cette fois-ci le choral à quatre voix, il attribue au texte libre trois voix différentes: le rugissement du lion est interprété par la voix de basse, le «héros de Judée» – la figuration musicale qui rappelle celle de la Passion selon saint Jean BWV 245/30, est chantée par le ténor, l'alto célèbre par son chant les fidèles, ces arbres verdoyants. L'égarément du mouvement du chœur méritent selon Bach l'obtention d'un curieux passage, harmonieux et «faux» au niveau technique. Le morceau entier est soumis à une certaine logique grâce à un

motif en triple accords bien marqué. Le dernier air de cette cantate met en garde devant les dangers pour la foi de la «raison chancelante»; la musique l'illustre avec insistance et nous exhorte à ne pas déplacer trop loin le rapport entre la rationalité intemporelle et la religiosité temporelle dans la musique de Bach dans le sens de la qualité citée en premier.

## 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 constituait le premier et jusqu'au jour d'aujourd'hui l'unique enregistrement de toutes les cantates de Bach et ceci à la veille du 300<sup>ème</sup> 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 clarté structurelle de la musique.

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

### Cosa es obstinada y apocada BWV 176

*Génesis:* 27 de mayo de 1725

*Destino:* Domingo de Trinidad

*Texto:* Christiane Mariane von Ziegler (1728). Movimiento primero: Jeremías 17, 9. Movimiento sexto: estrofa octava de la canción “Lo que toda la sabiduría del mundo” (“Was alle Weisheit in der Welt”) de Paul Gerhardt (1653).

*Ediciones completas:* BG 35: 181 – NBA I/15: 19

El comienzo de esta cantata es inusual: el desprevenido oyente no puede menos que sentir sobrecogimiento. Cabe suponer, pues, que este efecto también habría de haber llamado poderosamente la atención a los oyentes de antaño, los asistentes al oficio divino celebrado el domingo de la Trinidad del año 1725 en Leipzig. La música para voces cantantes e instrumentos ya al comienzo supone no pocas incógnitas a resolver por el compositor. ¿Ha de prepararse así el carácter de la obra? ¿Debe acompañarse a la obra un conjunto de bonitas melodías y expresivos motivos? ¿Acaso debe introducirse al público sugestivamente en la subsiguiente pieza? Sea como sea, desde Monteverdi hasta Wagner, desde Mozart hasta la música contemporánea no ha perdido su efectividad la fórmula de comenzar las composiciones vocal-instrumentales con una introducción puramente instrumental.

También Bach compuso según este método. Ya la mayor parte de sus cantatas tempranas como por ejemplo, las número BWV 4, 12, 21, 106, 131 o 150 comienzan con una llamada “Sinfonía” (EDITION BACHAKADEMIE vol. 2, 4, 7, 34, 41 y 46). El cometido de semejante composición musicales consiste en ir creando la atmósfera de la siguiente composición. También los coros introductorios de las músicas bachianas de la Pasión (según San Mateo y según San Juan) o del Oratorio de Navidad cuentan con introducciones instrumentales, mientras que en la Misa en sí

menor se antepone a la gran fuga instrumental, al principio del Kirie, cuatro compases de tutti con los que se concentra la expresión musical en el ruego de misericordia, lo que viene a ser una especie de monumento iniciatorio a la suma de la obra de Bach.

La presente cantata BWV 176 comienza con una fuga vocal que arranca inmediatamente – esto es, sin preludio instrumental – con la voz de bajo. El motivo de triple acorde produce cierta impresión de “obstinación”; la expresión verbal parece inspirar, pues, este aspecto musical. Los instrumentos de arco ejecutan simultáneamente triples acordes obligados en do menor para precipitarse seguidamente por fases, mientras que el tema de fuga en bajo se dispara hacia arriba, hasta el re bemol de la nona disminuida en do menor. Junto con los instrumentos de arco tiene lugar un voluminoso acorde. Por intrincadas sendas cromáticas se va convirtiendo en apocamiento la impresión de obstinación, lo cual se contiene verbalmente en el texto mismo. Este efecto se potencia en las cuatro voces. Escuchamos además atrevidos saltos y cavilosos intervalos de octava en relación a la expresión “todas las personas” (“alle Menschen” [en nuestra traducción simplemente: “humano”, N.T.]). Trátase éste, pues, de un movimiento muy peculiar. Bach se sirve de este modo de comunicarse sin mediación con el oyente en tan sólo unas pocas cantatas: si excluimos aquellas que comienzan con movimientos corales, adaptaciones de coral al modo del motete o bien recitativos, se trata de las cantatas BWV 19, 50, 64, 144, 171 y 179 (vol. 6, 17, 20, 44, 51 y 54). Cada una principia con una fuga vocal, mientras que todas estas fugas, a su vez, se enlazan con sendas lecturas evangélicas previamente escuchadas. La expresión “Cosa es obstinada y apocada” (“Es ist ein trotzig und verzagt Ding”) se intensifica de un modo especial por virtud de este mismo efecto, un efecto con el que Bach, siempre ingenioso y de carácter nada reacio a las figuras dramáticas, hubo de contar a fin de enfatizar a su música homiliaria.

El siguiente recitativo para contralto se ocupa del suceso referido en el Evangelio, del peculiar hecho de que Nicodemo, por temor, solamente se atreva visitar a Jesús de noche. Se asimila esta situación al sol velado del tercer movimiento, pues, de lo contrario, ¿cómo habrán de llegarse las personas al Maestro? Los instrumentos del aria de soprano nos hacen reconocer al “armando claro resplandor (“sonst hell liebten Schein”): el carácter de la composición es ciertamente de una luminosa ligereza hasta el final de la parte central en que el Espíritu de Dios roza al hombre en dilatados tonos. Nuevamente se refleja la antítesis día-noche en el recitativo número 4; realiza Bach el artículo de fe seguidamente formulado en un *arioso* y aun lo refuerza con una figura en ostinato.

También la segunda aria (número 5) de esta cantata es de resuelto carácter. En forma de graciosa gavota exhorta el texto a animarse en vistas a la promesa de Jesús. Así como en el coro inicial la expresión “apocado” (“verzag”), se velan aquí armónicamente los “medrosos y apocados sentidos” (“furchtsam und schüchternen Sinne”); la conducción evoca justamente al *obstinado* ascenso del movimiento inicial. También la expresión “Con gracias y alabanzas” (“Danken und Loben”) se alza figurativamente, si bien ahora en sentido afirmativo. El contenido de los últimos versos se enlaza al coral final, en el que se alaba a la Santísima Trinidad. La canción se canta con la rancia melodía “Cristo Nuestro Señor al Jordán vino” (“Christ unser Herr zum Jordan kam”). No obstante realiza Bach en las voces inferiores -sobre todo con medios de la conducción- palabras e ideas como “puertas del cielo” (“Himmelsforten”), “sólo Tú Rey” (“alleine König”), “Superior a todos los Dioses” (“Hoch über alle Götter”) y finalmente la divina Trinidad, aspecto teológico capital en este día.

\*

### A Ti te llamo, Señor Jesucristo BWV 177

*Génesis:* 6 de julio de 1732

*Destino:* cuarto domingo tras la festividad de la Trinidad

*Texto:* Johann Agricola (1530)

*Ediciones completas:* BG 35:201 – NBA I/17.1: 79

La presente es una de las diez cantatas corales a las que puso Bach música *omnes versus*, es decir, sirviéndose de todas las estrofas sin modificar el texto y sin añadir recitativos y arias de libre composición. De modo semejante al de las cantatas BWV 112 y 129 (vol. 36 y 40), que siguen el mismo modelo, asignó Bach esta composición igualmente al llamado “ciclo anual de cantatas corales”. Trátase éste de un segundo ciclo anual de cantatas de Leipzig; con él se propuso Bach representar cada domingo una cantata partiendo del texto y la melodía de una coral anterior. Esta singularísima empresa comenzó el primer domingo después de la festividad de la Trinidad del año 1724 con la cantata BWV 20, “Oh eternidad, tremenda palabra tú” (“O Ewigkeit, du Donnerwort”, vol. 6), y hubo de ser interrumpida el domingo de la Anunciación de María, pues al parecer falleció el autor que proporcionaba a Bach los textos recreados a partir de las corales. Más tarde compuso el maestro también cantatas con el simple texto coral, con el cometido de completar este ciclo anual.

La presente cantata, como quiera que sea, fue introducida en el ciclo ulteriormente por otro motivo. El cuarto domingo tras la festividad de la Trinidad coincidió el año de 1724 con la festividad de la visitación de María. Esta celebración es de un rango superior en lo que al oficio divino hace, de modo que Bach hubo de componer una cantata no ya relacionada a la lectura evangélica dominical (San Lucas 6, 36 – 42, pasaje acerca de la misericordia del Sermón de la Montaña), sino antes bien a la visita de María a Elisabet con el conocido cántico de alabanza (“Magnificat anima mea”) relacionado a

ella. El que Bach basara esta cantata BWV 10 “Mi alma al Señor eleva” (“Meine Seel erhebt den Herren, vol. 4) en el nuevo modo gregoriano, en el que el *Magnificat* se cantaba habitualmente, aumenta la singularidad de la cantata misma.

No obstante, en absoluto carece esta cantata “substitutoria” de sutileza artística. En el coro inicial se expone el texto evidentemente relacionado a la lectura evangélica del día verso a verso; el *cantus firmus* se encuentra en soprano. Los instrumentos de arco, divididos en solo y tutti, ejecutan un movimiento independiente del coral y caracterizado por un motivo circular. Los oboes, por el contrario, preparan los tonos largos que ulteriormente se escucharán en la destacada expresión “llamo” (“ich ruf”) en movimiento vocal.

La subsiguiente aria para contralto es desde el punto de vista formal una sencilla composición en continuo. La expresiva voz del violoncello, no obstante, posee decididamente el carácter de una parte obligada; en su retórico gesto subraya el humilde carácter del movimiento. En la siguiente aria para soprano el aspecto psicológico dominante es el de la confianza, acaso por el hecho de que en el texto se haga referencia a la “vida nueva” (“Neuen Leben”). La tonalidad pasa de do menor a su nota paralela mayor; hace intervenir Bach además al oboe d’amore con su apacible sonido mientras que la voz cantante – en la perspectiva de la palabra de Jesús según la cual anticipará al alma – se entretiene en largos y alegres melismos.

La tercera aria de esta cantata prosigue la misma tendencia. Aumentan ahora ritmo y virtuosidad; también el número de las voces entre sí concertantes aumenta a tres; junto a la parte para tenor se escucha un singularísimo dueto a cargo de los violines y el fagot obligado. Como es frecuente en su creación de cantatas, se hubo de haber dejado llevar Bach por la idea de que solamente el apartarse del “placer o el temor” (“Lust und Furcht”) del mundo conduce a Dios – lo cual, por otra parte, no impide al maestro emplear en esta misma empresa música

concertante “profana” como expresión de alegre afecto de fondo. Tanto más claramente eclosiona el contraste cuando las voces entonan la “muerte” (“Sterben”) enluciendo transitoriamente su cromatismo y sonoridad. En el destemplado coral final adorna Bach al *cantus firmus* al modo de un aria acompañada por voces bajas. El conocedor del arte de Bach de componer corales percibirá la relación entre el acorde de séptima napolitano que se encuentre al final del sexto verso así como el ímpetu de la voz de tenor en el penúltimo verso con la expresión “me traiga peligro” (“umstoßen” y “Gefahr”).

\*

### Si Dios el Señor con nosotros no está BWV 178

*Génesis:* 30 de julio de 1724

*Destino:* octavo domingo tras la festividad de la Trinidad

*Texto:* según la canción del mismo principio de Justus Jonas (1524, según el Salmo 124). Literalmente se conservan la estrofa primera, cuarta, séptima y octava (Movimientos 1, 4 y 7) así como 2 y 5 (en los movimientos segundo y quinto). Adaptadas o ampliadas: estrofas segunda, tercera, quinta y sexta (autor desconocido).

*Ediciones completas:* BG 35: 237 – NBA I/18: 161

Contemplada desde la perspectiva de su movimiento introductorio, esta cantata, al contrario que la primera considerada, produce la impresión de encontrarse en perfecto orden. El movimiento vocal se conjuga con el coral en un movimiento instrumental concertante: primeramente concisamente a cuatro voces con *cantus firmus* en soprano, luego con pre-imitaciones en las voces bajas. En cualquier caso es muy práctico considerar aquí la relación dada entre el texto y la música compuesta a partir de él. La introducción instrumental bien pudiera simbolizar la lucha entre los enconados enemigos y el auxilio del Señor, toda vez que el

tono largamente sostenido del oboe es contestado inmediatamente por un bajo de imperioso ritmo así como dinámicas figuras de los movimientos de arco. En el momento en que ulteriormente las puntuaciones aumentan un tono de constante intensidad se produce una especie de síntesis. También al movimiento vocal subyace esta forma dialéctica. “Si Dios el Señor con nosotros no está” (“Wo Gott, der Herr nicht bei uns hält”) es un enérgico movimiento homófono: todas las voces coinciden al unísono en la palabra final. El segundo verso con los enconados enemigos, por el contrario, es polifónico y, por ende, más animado. Posteriormente, cuando el texto comienza a prevenir de la perdición de los hombres, estos pensamientos se subrayan por una declamación enfática cual proveniente de una Sibila.

También es ésta una cantata coral. Junto al magnífico e imperioso cuadro del coro introductorio nos fascina la sutil expresividad con la que el poeta anónimo supo conjugar el texto coral con los versos de libre composición. Nada menos que cuatro estrofas ha conservado (dos de ellas en el coral final), mezcló el poeta otras dos estrofas con versos de libre creación mientras que tan sólo parafraseó completamente otras dos estrofas. El primero de ambos movimientos combinados es el recitativo número 2. Casi de un modo desapercibido reanima Bach el severo ambiente del coral haciendo que el continuo pre-imita escuetamente el *cantus firmus*. El aria número 3 contiene un tercer tipo de texto. La impresión subyacente a “las salvajes olas de la mar” (“wilden Meereswellen”) y a la “ira del enemigo” (“Feinde Wut”) inspiran a Bach un enérgico movimiento de instrumentos de arco y rodantes figuras de continuo que son retomadas por la voz de bajo. En el siguiente movimiento coral (número 4) conciertan estrechamente los motivos de dos oboes d’amore con voz de tenor en el *cantus firmus*.

Después de ello regresa en versos intercalados el coral modelo,

al que ahora pone Bach música a cuatro voces; a la parte de texto libre le asigna tres voces diferentes: deja rugir al león con la voz de bajo, el “héroe de Judá” (figura musical que recuerda a aquella otra de la Pasión según San Juan BWV 245/30) se escucha en tenor, mientras que la voz de contralto entona aquellos “verdes árboles” de los creyentes. La “falsa doctrina” (“falsche Lehr”) del movimiento de coro es expresada por Bach musicalmente de modo bien curioso: con un pasaje justamente *falso* desde el punto de vista de la armonía y de la estructura del movimiento. La composición completa produce impresión de severa cohesión gracias a un marcado motivo de triple acorde en continuo. La última aria de esta cantata previene de los peligros que el “vacilante raciocinio” (“taumelnden Vernunft) supone para la obra de la fe. La música, en fin, se vuelve más enfática exhortándonos a no sobrestimar en la música de Bach la racionalidad abstracta por encima de la religiosidad de su tiempo.

## TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

Rilling afirma que el contacto con este cosmos artístico ha sido el proceso de aprendizaje más importante en toda su vida musical. „Solo quien conozca las cantatas de Bach puede afirmar que verdaderamente conoce a Bach”. Simultáneamente, el fundador de la Academia Internacional de Bach de Stuttgart (Internationale Bachakademie Stuttgart) dirige su mirada expectante al histórico lugar en que se ejecutaba la música: „las cantatas de iglesia de Bach... formaban parte del oficio divino de su tiempo, del que él mismo se sentía responsable. Tanto como los párrocos de palabra, expresábase Bach con su música acerca de los temas de los textos dominicales...” Por este motivo no solamente le han ido en mucho a Rilling las grabaciones en disco de las cantatas de Bach, sino también, hasta el presente, las representaciones en vivo – tanto en las celebraciones eclesiásticas como en las salas de conciertos – así como invita 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 del sentido de la palabra pronunciada, han sufrido una evolución. En la misma medida vale lo dicho respecto de la técnica de la grabación, que, a lo largo de los años mediante entre el espacio acústico integral y la transparencia auditiva de la música, ha seguido diferentes derroteros.

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



Helmut Rilling

