



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[4] KANTATEN BWV 185 - 187

Barmherziges Herze der ewigen Liebe / Ärgre dich, o Seele, nicht / Es wartet alles auf dich

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 185, 186), Sonopress Tontechnik (BWV 187)

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

Richard Hauck; Wolfram Wehnert (BWV 187)

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 185: Februar/Mai 1976. BWV 186: September 1976/Januar/April 1977. BWV 187: Februar 1971

**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, Julián Aguirre Muñoz de Morales, Raúl Neumann, Juan La Mogle

© 1971/76/77 by Hänssler Verlag, Germany

© 2000 by Hänssler Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

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

Johann Sebastian



BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Barmherziges Herze der ewigen Liebe *BWV 185 (15'45)*

O heart filled with mercy and love everlasting • Cœur miséricordieux de l'amour éternel •

Misericordioso corazón de amor eterno

Arleen Augér – soprano • Hildegard Laurich – alto • Aldo Baldin – tenore • Philippe Huttenlocher – basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe • Günther Pfitzenmaier – Fagotto • Friedemann Schulz – Violoncello • Harro Bertz – Contrabbasso
Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster – Cembalo, Organo

Ärgre dich, o Seele nicht *BWV 186 (33'54)*

Vex thyself, O Spirit, not • Ne sois pas contrariée, ô mon âme • No te turbes, oh, alma mía

Arleen Augér – soprano • Helen Watts – alto • Kurt Equiluz – tenore • Philippe Huttenlocher – basso • Hansjörg Schellenberger, Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe • Dietmar Keller - Oboe da Caccia • Günther Pfitzenmaier – Fagotto • Jürgen Wolf – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Montserrat Torrent – Organo • Martha Schuster – Cembalo

Es wartet alles auf dich *BWV 187 (24'20)*

Here look now all men to thee • Ils attendent tous de toi • Todos esperan de Ti

Maria Friesenhausen – soprano • Hildegard Laurich – alto • Wolfgang Schöne – basso • Helmut Koch, Hanspeter Weber – Oboe • Hans Mantels – Fagotto • Hannelore Michel – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Frankfurter Kantorei (BWV 185) • Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 185 „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ 15:45

No. 1	Aria Duetto (S, T): <i>Oboe I, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Barmherziges Herze der ewigen Liebe	1	4:00
No. 2	Recitativo (A): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ihr Herzen, die ihr euch	2	2:34
No. 3	Aria (A): <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Sei bemüht in dieser Zeit	3	3:31
No. 4	Recitativo (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Die Eigenliebe schmeichelt sich	4	1:24
No. 5	Aria (B): <i>Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Das ist der Christen Kunst	5	2:56
No. 6	Choral: <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	6	1:20

BWV 186 „Ärgre dich, o Seele, nicht“ 33:54

No. 1	Coro: <i>Oboe I+II, Oboe da Caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Ärgre dich, o Seele, nicht	7	3:45
No. 2	Recitativo (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Die Knechtsgestalt, die Not, der Mangel	8	2:11
No. 3	Aria (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Bist du, der mir helfen soll	9	3:06
No. 4	Recitativo (T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ach, daß ein Christ so sehr	10	2:18
No. 5	Aria (T): <i>Oboe da Caccia, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Mein Heiland läßt sich merken	11	3:07
No. 6	Choral: <i>Oboe I+II, Oboe da Caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Ob sichs anließ, als wollt er nicht	12	2:58

Nach der Predigt:

No. 7	Recitativo (B): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Es ist die Welt die große Wüstenei	13	2:12
No. 8	Aria (S): <i>Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Die Armen will der Herr umarmen	14	4:10
No. 9	Recitativo (A): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Nun mag die Welt mit ihrer Lust vergehen	15	1:43
No. 10	Duetto (S, A): <i>Oboe I+II, Oboe da Caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Laß, Seele, kein Leiden	16	5:29
No. 11	Choral: <i>Oboe I+II, Oboe da Caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Die Hoffnung wart' der rechten Zeit	17	2:55

BWV 187 „Es wartet alles auf dich“ 24:20

No. 1	Coro: <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Es wartet alles auf dich	18	7:29
No. 2	Recitativo (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Was Kreaturen hält	19	1:07
No. 3	Aria (A): <i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Du Herr, du krönst allein	20	4:29
<i>Parte seconda</i>				
No. 4	Aria (B): <i>Violino I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Darum sollt ihr nicht sorgen	21	3:29
No. 5	Aria (S): <i>Oboe I, Fagotto, Cembalo</i>	Gott versorget alles Leben	22	3:55
No. 6	Recitativo (S): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Halt ich nur fest an ihm	23	1:37
No. 7	Choral: <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Gott hat die Erde zugericht'	24	2:14

Total Time BWV 185-187:

73:56

1. Aria

Barmherziges Herze der ewigen Liebe,
Errege, bewege mein Herze durch dich,
Damit ich Erbarmen und Gürtigkeit übe,
O Flamme der Liebe, zerschmelze du mich!

2. Recitativo

Ihr Herzen, die ihr euch
In Stein und Fels verkehret,
Zerfließt und werdet weich!
Erwägt, was euch der Heiland lehret;
Übt, übt Barmherzigkeit
Und sucht noch auf der Erden
Dem Vater gleich zu werden!
Ach! greifet nicht
Durch das verbotne Richten
Dem Allerhöchsten ins Gericht,
Sonst wird sein Eifer euch zernichten!
Vergebt, so wird euch auch vergeben!
Gebt, gebt in diesem Leben!
Macht euch ein Capital,
Das dort einmal
Gott wiederzahlt mit reichen Interessen
Denn wie ihr meßt, wird man euch wieder messen!

3. Aria

Sei bemüht in dieser Zeit,
Seele, reichlich auszustreuen,
Soll die Ernte dich erfreuen
In der reichen Ewigkeit,

1. Aria

O heart filled with mercy and love everlasting,
Stir up and arouse now my spirit with thine;
So that I may practise both goodness and mercy,
O thou, flame of loving, come soften my heart.

2. Recitativo

Ye hearts which have yourselves
To stone cliffs perverted,
Now melt to softness mild;
Now weigh what your Savior teacheth,
Act, act with charity
And strive while yet on earth now
To be just like the Father!
Ah! Summon not
Through that forbidden judgment
Almighty God to judgment's seat,
Else will his zealous wrath destroy you.
Forgive and ye will be forgiven;
Give, give within this lifetime;
Store up a principal
Which there one day
God will repay with ample store of interest.
For as ye judge, so will ye be judged also.

3. Aria

Be concerned within this life,
Spirit, ample seed to scatter,
So the harvest thee may gladden
In the rich eternity

1**1. Air**

Cœur miséricordieux de l'amour éternel,
Excite, émeus mon cœur pour toi ;
Afin que je mette en œuvre la miséricorde et la bonté,
Ô flamme de l'amour, fais-moi fondre !

2**2. Récitatif**

Cœurs, vous qui vous transformez
En pierre et rocher,
Fondez et attendrissez-vous,
Pesez ce que le Sauveur vous enseigne,
Exercez, exercez la miséricorde
Et essayez sur la terre encore
À devenir semblables au Père!
Ah! ne jugez pas le Tout-Puissant
En donnant un jugement qui ne vous est pas licite,
Sinon son ardeur vous anéantira.
Pardonnez, et à vous aussi il sera pardonné;
Faites des dons, donnez durant cette vie;
Constituez-vous un capital
Qu'un jour là-haut,
Dieu vous remboursera avec beaucoup d'intérêts;
Car vous serez mesurés à l'aune de votre propre
mesure.

3**3. Air**

Efforce-toi en ce temps
Âme, de semer à profusion,
Afin que tu jouisses de la moisson
Dans la riche éternité

1. Aria

Misericordioso corazón de amor eterno,
Connueve y agita mi corazón por Ti
Para en que la misericordia y la bondad practique,
¡Oh llama de amor, del todo enternéceme!

2. Recitativo

¡Vosotros corazones
Que de piedra y roca sois,
Fundiros y ablandaros,
Considerad lo que el Salvador os enseña,
Haced, haced misericordia
Y buscad aún en el mundo
Ser iguales que el Padre!
¡Ay, no soliviantad
Con prohibido juicio
Al Altísimo,
Pues de lo contrario su ira os destruirá!
Perdonad y seréis perdonados,
Dad, dad en esta vida,
Haceros un capital
Que allí una vez
Por Dios abundantes intereses pagará.
Pues así como midáis, medidos seréis.

3. Aria

Esfuérzate en estos tiempos,
Alma, en sembrar abundantemente,
Para que la cosecha te alegre
Cuando la rica eternidad sea,

Wo, wer Gutes ausgesäet,
Fröhlich nach den Garben gehet.

4. Recitativo

Die Eigenliebe schmeichelt sich!
Bestrebe dich,
Erst deinen Balken ausziehen;
Denn magst du dich um Splitter auch bemühen,
Die in des Nächsten Augen sein!
Ist gleich dein Nächster nicht vollkommen rein,
So wisse, daß auch du kein Engel,
Verbeßre deine Mängel!
Wie kann ein Blinder mit dem andern
Doch recht und richtig wandern?
Wie, fallen sie zu ihrem Leide
Nicht in die Gruben alle beide?

5. Aria

Das ist der Christen Kunst!
Nur Gott und sich erkennen,
Von wahrer Liebe brennen,
Nicht unzulässig richten,
Noch fremdes Tun vernichten,
Des Nächsten nicht vergessen,
Mit reichem Maße messen!
Das macht bei Gott und Menschen Gunst,
Das ist der Christen Kunst!

6. Choral

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
Ich bitt, erhöhr mein Klagen,
Verleih mir Gnad zu dieser Frist,
Laß mich doch nicht verzagen;

Where those good things here have planted
Gladly there the sheaves shall gather.

4. Recitative

How selfishness deceives itself!
Concern thyself
First from thine eye the beam to loosen,
Then may'st thou for the mote be also troubled
Which in thy neighbor's eye is found.
If now thy neighbor be not fully pure,
Remember, thou art, too, no angel;
Amend, then, thine own failings!
How can one blind man with another
Still walk the straight and narrow?
What, will they not to their great sorrow
Fall in the pit now both together?

5. Aria

This is the Christian art:
But God and self discerning,
With true affection burning,
Not, when forbidden, judging,
Nor stranger's work destroying,
One's neighbor not forgetting,
With gen'rous measure measuring:
This makes with God and men goodwill,
This is the Christian art.

6. Chorale

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;

Où celui qui a semé le bien
Le mettra joyeusement en gerbes.

4. Récitatif

L'amour-propre se flatte soi-même !
Efforce-toi
De retirer d'abord la poutre de ton oeil,
Avant de t'occuper de la paille
Qui se trouve dans celui d'autrui.
Si ton prochain n'est pas parfaitement pur,
Sache que tu n'es pas non plus un ange,
Corrige tes défauts!
Comment un aveugle avec un autre
Peut-il marcher d'un pied sûr?
Comment, ne tombent-ils pas par malheur
Tous les deux dans le fossé?

5. Air

Telle est la règle de vie du chrétien:
Ne connaître que Dieu et soi-même,
Brûler d'un amour véritable,
Ne pas juger sans y avoir été légitimé,
Ne pas condamner les actes des autres,
Ne pas oublier son prochain,
Mesurer avec une aune généreuse:
Cela nous vaut la faveur de Dieu et des hommes,
Telle est la règle de vie du chrétien.

6. Choral

Je crie vers toi, Seigneur Jésus-Christ,
Je t'en prie, exauce ma plainte,
Accorde-moi grâce à ce terme,
Ne me laisse pas perdre courage;

Cuando el bien sembrado
En gavillas sea puesto.

4. Recitativo

¡El amor propio adulación a sí mismo es!
Pon atención
En sacarte tú primero la viga
Antes que ocuparte de la astilla
Que en el ojo de tu prójimo se encuentra.
Si tu prójimo no es perfectamente puro,
Que sepas: tampoco tú un ángel eres,
¡Remedia, pues, tus faltas!
¿Cómo un ciego junto a otro
Podrá bien caminar?
¿Cómo no para su mal
Ambos en la zanja caerán?

5. Aria

Este es el modo de los cristianos:
Solamente reconocer a Dios y a sí mismo,
En verdadero amor arder,
No juzgando cuando no se haya de juzgar
Ni destruyendo la obra ajena,
Sin olvidar al prójimo
Y midiendo con abundante medida:
Propicia esto el favor de Dios y de los hombres,
Este es el modo de los cristianos.

6. Coral

A Ti clamo, Señor Jesucristo,
Te ruego oigas mi Lamento,
Concédeme Tu Gracia en esta hora,
No me dejes vacilar;

Den rechten Weg, o Herr, ich mein,
Den wollest du mir geben,
Dir zu leben,
Mein'n Nächsten nützlich zu sein,
Dein Wort zu halten eben.

BWV 186

1. Coro

Ärgre dich, o Seele nicht,
Daß das allerhöchste Licht,
Gottes Glanz und Ebenbild,
Sich in Knechtsgestalt verhüllt,
Ärgre dich, o Seele nicht!

2. Recitativo

Die Knechtsgestalt, die Not, der Mangel
Trifft Christi Glieder nicht allein,
Es will ihr Haupt selbst arm und elend sein.
Und ist nicht Reichtum, ist nicht Überfluß
Des Satans Angel,
So man mit Sorgfalt meiden muß?
Wird dir im Gegenteil
Die Last zu viel zu tragen,
Wenn Armut dich beschwert,
Wenn Hunger dich verzehrt,
Und willst sogleich verzagen,
So denkst du nicht an Jesum, an dein Heil.
Hast du wie jenes Volk nicht bald zu essen,
So seufzest du: Ach Herr, wie lange willst du
mein vergessen?

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.

1. Chorus

Vex thyself, O spirit, not,
That the all-surpassing light,
God's true image shining bright,
Self in servant's form doth veil;
Vex thyself, O spirit, not!

2. Recitative

The servant form, the need, the wanting
Strike Christ's own members not alone,
For he, your head, himself seeks poor to be.
And is not plenty, is not surplus wealth
The barb of Satan,
Which we with scruple must avoid?
In contrast, when for thee
The burden grows too heavy,
When poverty grieves thee,
When hunger thee doth waste,
And thou wouldst soon surrender,
Thou dost not think of Jesus, of thy health.
If you just like that crowd art not fed quickly,
Then sighest thou: Ah, Lord, for how long wouldst thou
then forget me?

Seigneur, tu voulais, je crois,
Me montrer la vraie voie
Pour que je vive pour toi,
Que je sois utile à mon prochain,
Que je garde donc ta parole.

1. Chœur

Ne sois pas contrariée, ô mon âme,
De ce que la lumière suprême,
L'éclat et l'image de Dieu,
Se dissimulent sous les traits d'une humble créature,
Ne sois pas contrariée, ô mon âme!

2. Récitatif

L'asservissement, la misère, le besoin
Ne touchent pas que le groupe des chrétiens,
Il veut être à leur tête aussi pauvre et misérable.
La richesse, le superflu
Ne sont-ils pas les appâts de Satan
Que l'on doit éviter soigneusement?
Si au contraire ton fardeau
T'est trop lourd à porter,
Si la pauvreté t'accable,
Si la faim te dévore
Et que tu perds courage aussitôt,
C'est parce que tu ne penses pas à Jésus, ton salut.
Si tu n'as pas bientôt à manger, comme ces gens-là,
Tu soupirez alors: Hélas, Seigneur, combien de temps
encore m'oublieras-tu?

El camino recto, Señor, pienso,
Has querido darme,
El vivir para Ti,
A mi prójimo serle provechoso,
El cumplir, pues, Tu Palabra.

1. Coro

No te turbes, oh, alma mía,
Porque la altísima Luz,
Fulgur e imagen de Dios
En servidumbre velada quede,
¡No te turbes, oh, alma mía!

2. Recitativo

La servidumbre, la calamidad, las penurias
No afectan sólo a los miembros de Cristo,
Su propia cabeza quiere ser pobre y humilde.
¿No es acaso la riqueza, la abundancia
De la tentación de Satán
Lo que hay que evitar con toda precaución?
Si a ti por el contrario
La carga demasiado pesada se te hace
Cuando la pobreza te oprime,
Cuando el hambre te consume
Y al instante vacilas,
No piensas entonces en Jesús, tu salvación.
Si pronto, como aquél pueblo, no tienes qué comer
Te lamentas: ¡Ay Señor! ¿Durante cuánto tiempo me
olvidarás?

3. Aria

Bist du, der mir helfen soll,
Eilst du nicht, mir beizustehen?
Mein Gemüt ist zweifelsvoll,
Du verwirfst vielleicht mein Flehen;
Doch, o Seele, zweifle nicht,
Laß Vernunft dich nicht bestrecken!
Deinen Helfer, Jakobs Licht,
Kannst du in der Schrift erblicken.

4. Recitativo

Ach, daß ein Christ so sehr
Vor seinen Körper sorgt!
Was ist er mehr?
Ein Bau von Erden,
Der wieder muß zur Erde werden,
Ein Kleid, so nur geborgt.
Er könnte ja das beste Teil erwählen,
So seine Hoffnung nie betrügt:
Das Heil der Seelen,
So in Jesu liegt.
O selig! Wer ihn in der Schrift erblickt,
Wie er durch seine Lehren
Auf alle, die ihn hören,
Ein geistlich Manna schickt!
Drum, wenn der Kummer gleich das Herze nagt
und frißt,
So schmeckt und sehet doch, wie freundlich Jesus ist!

5. Aria

Mein Heiland läßt sich merken
In seinen Gnadenwerken.
Da er sich kräftig weist,

3. Aria

If thou art to bring me help,
Haste thou not to stand beside me?
Now my heart is full of doubt,
Thou dost spurn perhaps my weeping;
But, O soul, thou shouldst not doubt,
Let mere reason not ensnare thee.
Thy true helper, Jacob's light,
Thou canst in the Scripture witness.

4. Recitative

Ah, that a Christian so
Should for his body care?
Which is it more?
An earthly structure
Which must again to earth be changed,
A cloak which is but lent.
He could, indeed, the finest share have chosen,
Which would his hope not e'er betray:
The soul's salvation
Which in Jesus lies.
O blessed he who him in Scripture sees,
How he through all this teaching
On all those who shall bear him
The spirit's manna sends!
Thus, when your sorrow doth your heart both
gnaw and eat,
Then taste and witness yet, how kind your Jesus is!

5. Aria

My Savior now appeareth
In all his works of blessing.
Since he with strength appears

9**3. Air**

Es-tu celui qui dois me secourir,
Ne voles-tu pas à mon aide?
Mon âme est en proie au doute,
Peut-être rejetteras-tu mes supplications;
Ô mon âme, pourtant ne doute point,
Ne te laisse pas ensorceler par la raison.
Ton Sauveur, lumière de Jacob,
Tu peux l'apercevoir dans les Écritures.

10**4. Récitatif**

Hélas, comment un chrétien
Peut-il attacher tant d'importance à son corps!
Qu'est-il plus que d'autre?
Qu'une structure en terre
Dont le destin est de retourner à la terre,
Qu'un vêtement emprunté.
Il pourrait, il est vrai, choisir la meilleure part
Qui ne trahit pas ses espoirs:
Le salut des âmes,
Celui qui réside en Jésus.
Ô bienheureux celui qui l'aperçoit dans les Écritures,
Lui qui par son enseignement,
Envoie à tous ceux qui l'écoutent
Une manne spirituelle!
C'est pourquoi, lorsque le chagrin vous
ronge le cœur,
Goûtez et voyez donc l'amabilité de Jésus!

11**5. Aria**

Mon Sauveur se révèle
Dans ses œuvres de grâce.
Puisqu'il s'avère assez fort

3. Aria

¿Eres tú quien debe ayudarme
Y no corres a prestarme tu apoyo?
Mi alma en muchas dudas está,
Acaso tu mi ruego reprobas;
¡Ay, alma, no vaciles,
No dejes que la razón te enrede!
Tu auxiliador, la luz de Jacob
En las Escrituras puedes contemplar.

4. Recitativo

¡Ay, que el cristiano tanto
De su cuerpo se ocupe!
¿Qué más es él?
Una construcción de tierra,
Que de nuevo tierra ha de ser,
Un atuendo sólo prestado.
Puede elegir la mejor parte,
De modo que su esperanza no lo defraude:
La salvación de las almas
Así de Jesús está.
¡Oh bendito quien en las Escrituras lo contemple,
Pues por Su doctrina
A todos lo que le escuchan
Un maná espiritual envía!
Así pues, cuando las penas el corazón
atormentan
Percibid gustando cuán amable Jesús es!

5. Aria

Mi Salvador percibirse puede
En las obras de Su Gracia.
Donde fuerte se manifiesta,

Den schwachen Geist zu lehren,
Den matten Leib zu nähren,
Dies sättigt Leib und Geist.

6. Choral

Ob sichs anließ, als wollt er nicht,
Laß dich es nicht erschrecken;
Denn wo er ist am besten mit,
Da will ers nicht entdecken.
Sein Wort laß dir gewisser sein,
Und ob dein Herz spräch lauter Nein,
So laß dir doch nicht grauen!

Nach der Predigt

7. Recitativo

Es ist die Welt die große Wüstenei;
Der Himmel wird zu Erz, die Erde wird zu Eisen,
Wenn Christen durch den Glauben weisen,
Daß Christi Wort ihr größter Reichtum sei;
Der Nahrungsseggen scheint
Von ihnen fast zu fliehen,
Ein steter Mangel wird beweint,
Damit sie nur der Welt sich desto mehr entziehen;

Da findet erst des Heilands Wort,
Der höchste Schatz,
In ihren Herzen Platz:
Ja, jammert ihn des Volkes dort,
So muß auch hier sein Herze brechen
Und über sie den Segen sprechen.

To give weak souls instruction,
the weary bodies nurture,
This sates both flesh and soul.

6. Chorale

Though it should seem he were opposed,
Be thou by this not frightened;
For where he is at best with thee,
His wont is not to show it,
His word take thou more certain still,
And though thy heart say only "No",
Yet let thyself not shudder.

After the sermon

7. Recitativo

The world is but a mighty wilderness,
The heavens will be stone, the earth will change to iron,
When Christians through their faith give witness
That Christ's own word is their most precious wealth;
The gift of sustenance
Almost appears to flee them,
A constant dearth gives rise to tears,
So that they but the world may all the more
forsake now;
Then shall at last the Savior's word,
That greatest wealth,
Find in their hearts its place:
Yea, if he mourned his people there,
So must e'en here his heart be breaking
And over them his blessing telling.

Pour instruire l'esprit faible,
Pour nourrir le corps épuisé,
Le corps et l'esprit en seront rassasiés.

6. Choral

Bien qu'il semble ne pas vouloir,
Ne t'en inquiète pas;
Car c'est lorsqu'il est le plus au milieu de nous
Qu'il ne veut pas le faire paraître.
Laisse sa parole gagner en certitude pour toi
Et même si ton cœur montre résistance,
Ne redoute point.

Après le sermon

7. Récitatif

Le monde est le grand désert;
Le ciel devient airain, la terre devient fer
Lorsque les chrétiens montrent par la foi
Que la parole du Christ est leur plus grande richesse;
L'abondance en nourriture semble
Presque leur échapper,
On déplore une constante pénurie
Afin qu'ils puissent se détacher encore plus du monde;

Ce n'est qu'à ce moment que la parole du Sauveur,
Le plus grand trésor,
Trouve place dans leur cœur:
Oui, là où son peuple lui fait pitié,
Son cœur ne peut que se briser
Et il leur dispense alors sa bénédiction.

Adoctrinando al espíritu débil,
Nutriendo al espíritu fatigado,
Al cuerpo y al espíritu saciando.

6. Coral

Cuando se te arrime cual sin intención
No dejes que el temor de ti se apodere;
Pues cuando El más presente está
No quiere revelarlo.
Su palabra te da mayor certeza
Y por más que tu corazón se niegue
¡No dejes que el temor de ti se apodere!

Después del sermón

7. Recitativo

Es el mundo el gran desierto;
El cielo mineral, la tierra hierro
Cuando los cristianos la fe manifiestan,
El que la Palabra de Cristo su mayor riqueza sea.
El alimento de la bendición
Parece casi rehuirlos,
Constantemente las penas con llanto lamentan,
Conque más y más del mundo se despeguen

Y entonces es cuando la Palabra del Salvador,
El más preciado tesoro,
En el corazón su morada encuentra:
Si el pueblo a El allí clama,
Aquí ha de romperse su corazón
Y dispensarle Su bendición.

8. Aria

Die Armen will der Herr umarmen
Mit Gnaden hier und dort;
Er schenket ihnen aus Erbarmen
Den höchsten Schatz, das Lebenswort.

9. Recitativo

Nun mag die Welt mit ihrer Lust vergehen;
Bricht gleich der Mangel ein,
Doch kann die Seele freudig sein.
Wird durch dies Jammertal der Gang
Zu schwer, zu lang,
In Jesu Wort liegt Heil und Segen.
Er ist ihres Fußes Leuchte und ein Licht auf ihren Wegen.

Wer gläubig durch die Wüste reist,
Wird durch dies Wort getränkt, gespeist;
Der Heiland öffnet selbst, nach diesem Worte,
Ihm einst des Paradieses Pforte,
Und nach vollbrachtem Lauf
Setzt er den Gläubigen die Krone auf.

10. Aria

Laß, Seele, kein Leiden
Von Jesu dich scheiden,
Sei, Seele, getreu!
Dir bleibet die Krone
Aus Gnaden zu Lohne,
Wenn du von Banden des Leibes nun frei.

8. Aria

God's outstretched arms would clasp the wretched
With mercy here and there;
He gives to them of his great mercy
The greatest wealth, the word of life.

9. Recitativo

Now may the world with all its pleasure vanish,
And dearth straightway begin,
Yet shall the soul with joy be full.
If through this vale of tears the path's
Too hard, too long,
In Jesus' word lies health and blessing.
It is for its feet a lantern and a light upon its pathways.

Who faithfully through desert rides
Shall in this word find drink and food;
The Savior shall one day, the word assureth,
Him open paradise's portals,
And when their course is run,
He shall upon the faithful set their crown.

10. Aria

O soul, let no sadness
From Jesus divide thee,
I soul, be thou true!
The crown doth await thee,
Reward of his mercy,
When thou the bonds of the body art free.

14**8. Air**

Le Seigneur étendra les pauvres
Dans sa grâce, en tous lieux;
Il leur offre par miséricorde
Le trésor le plus grand, la Parole de vie.

15**9. Récitatif**

Le monde et ses plaisirs peut à présent disparaître;
Le dénuement peut survenir aussitôt,
Mais l'âme peut s'en réjouir.
Si la traversée de la vallée des pleurs
Est trop dure et trop longue,
Le salut et la bénédiction résident dans la parole de Jésus.
Sa parole est une lampe à nos pieds, une lumière sur notre sentier.

Celui qui traverse le désert dans la foi
Sera abreuvé et nourri par cette parole;
Selon cette parole, le Sauveur lui ouvrira lui-même
Les portes du paradis
Et une fois que le croyant aura accompli sa marche,
Il posera la couronne sur son front.

16**10. Air**

Ô mon âme, ne permets à aucune souffrance
De te séparer de Jésus,
Sois fidèle, mon âme!
Ta récompense sera
La couronne de grâce
Lorsque tu seras libérée des liens de la chair.

8. Aria

A los pobres el Señor abrazar quiere
Por Gracia aquí y allí;
Por misericordia les concede
El más preciado tesoro, la Palabra de vida.

9. Recitativo

Acábase el mundo con sus placeres;
Cuando la miseria tenga lugar
Puede estarse contenta el alma.
Cuando el camino por el valle de lágrimas
Demasiado duro y largo sea
En la Palabra de Jesús salud y bendición se encuentran.
Es la lámpara para el pie y una luz en el camino.

Quien con fe por el desierto camine
Beberá y se nutrirá de esta Palabra;
El Salvador mismo le abrirá un día,
Según esta Palabra misma, la puerta del Paraíso
Y tras concluir la carrera
Al creyente la corona pondrá.

10. Aria

¡No dejes, alma,
Que ningún dolor de Cristo te separe,
Sé, alma, fiel!
Tuya será la corona
De la gracia como recompensa
Cuando del cuerpo de liberes.

11. Choral

Die Hoffnung wart' der rechten Zeit,
Was Gottes Wort zusaget.
Wenn das geschehen soll zur Freud,
Setzt Gott kein gewisse Tage.
Er weiß wohl, wenn am besten ist,
Und braucht an uns kein arge List,
Des solln wir ihm vertrauen.

BWV 187

I. Teil

1. Coro

Es wartet alles auf dich, daß du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit. Wenn du ihnen gibest, so sammeln sie, wenn du deine Hand aufrust, so werden sie mit Güte gesättiget.

2. Recitativo

Was Kreaturen hält das große Rund der Welt!
Schau doch die Berge an, da sie bei tausend gehen;

Was zeuget nicht die Flut? Es wimmeln Ström und Seen.

Der Vögel großes Heer zieht durch die Luft zu Feld.

Wer nähret solche Zahl,
Und wer vermag ihr wohl die Notdurft abzugeben?
Kann irgendein Monarch nach solcher Ehre streben?

Zahlt aller Erden Gold ihr wohl ein einig Mal?

11. Chorale

Our hope awaits the fitting time
Which God's own word hath promised.
When that shall be to give us joy
Hath God no day appointed.
He knows well when the day is best
And treats us not with cruel guile,
For this we ought to trust him.

Frist Part

1. Chorus

Here look now all men to thee, that thou givest to them food at the proper time. When thou to them givest, they gather it; when thou openest thine hand, then are they with thy kindness well satisfied.

2. Recitativo

What creatures are contained by this world's orb so vast!
Regard the mountains, then, how they are ranged in thousands;

What doth the sea not bear? The streams and seas are teeming,

The bird's expansive host glides through the air to plain.

Who feedeth such a toll,
And who can then supply them with the needs of nature?
Can any monarch set his sights upon such honor?

Could all the gold of earth buy them a single meal?

17

11. Choral

L'espérance attend que vienne l'heure
Que promet la parole de Dieu.
Pour que cette heure nous apporte la joie,
Dieu ne fixe pas de date à sa venue.
Il sait bien quand cela sera au mieux
Et n'use pas de perfidie à notre égard.
Aussi nous devons lui faire confiance.

Première partie

1. Chœur

Ils attendent tous de toi que tu leur donnes à manger de leur vivant. Quand tu le leur donnes, ils l'acceptent, quand tu ouvres ta main, ta bonté les rassasie.

2. Récitatif

Quelles créatures existe-t-il sur le vaste globe du monde!
Regarde donc les montagnes qui sont des milliers;

Que n'engendrent pas les eaux? Fleuves et océans pullulent de vie.

La nuée d'oiseaux sillonne les airs pour atterrir dans les champs.

Qui nourrit une telle multitude
Et qui est capable de leur épargner les privations?
Un quelconque monarque peut-il prétendre à un tel honneur?

Tout l'or de la terre peut-il leur payer un seul de leurs repas?

11. Coral

La esperanza vendrá a tiempo
Según la Palabra de Dios promete.
Será esto para alegría,
Por lo que Dios ningún día concreto dispone.
Elige El el mejor tiempo
Y en nada nos confunde
Por lo que en El confiar debemos.

Parte I

1. Coro

Todos esperan de Ti, que les des a su tiempo su alimento. Tú les das y ellos lo recogen, abres tu mano y son saciados de bienes.

2. Recitativo

¿Qué criaturas abarca la gran orbe del mundo!
Contempla las montañas, que hay de miles;

¿Qué es lo que no pone de manifiesto

La marea? Hay infinidad de corrientes y mares.
El gran ejército de aves emigra a través del aire a la campiña.

¿Quién alimenta tanta cantidad,
Y quién podrá suplir sus necesidades?
¿Podrá algún monarca aspirar a semejante honor?

¿Podría todo el oro del mundo pagarles una sola comida?

3. Aria

Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut.

Es träufet Fett und Segen
Auf deines Fußes Wegen,
Und deine Gnade ists, die allen Gutes tut.

*II. Teil***4. Aria**

Darum sollt ihr nicht sorgen noch sagen: Was werden wir essen? Was werden wir trinken? Womit werden wir uns kleiden? Nach solchem allen trachten die Heiden. Denn euer himmlischer Vater weiß, daß ihr dies alles bedürftet.

5. Aria

Gott versorget alles Leben,
Was hienieden Odem hegt.
Sollt er mir allein nicht geben,
Was er allen zugesagt?
Weicht, ihr Sorgen! Seine Treue
Ist auch meiner eingedenk
Und wird ob mir täglich neue
Durch manch Vaterliebs-Geschenk.

6. Recitativo

Halte ich nur fest an ihm mit kindlichem Vertrauen

Und nehm mit Dankbarkeit, was er mir zugedacht,
So werd ich mich nie ohne Hülfe schauen,

3. Aria

Thou Lord, thou dost alone the year crown with thy wealth.
Distilled are oil and blessing
Upon thy foot's own traces,
And it is thine own grace, which doth good to ev'ry man

*Second Part***4. Aria**

Therefore do not be anxious and saying: "What will, then, our food be, what will, then, our drink be, what will we have, then, for clothing?" For after such things banker the gentiles. For your own heavenly Father knows that by you all these are needed.

5. Aria

God supplieth ev'ry being
Which here below breath doth keep.
Would he me alone not furnish
What to all he hath assured?
Yield, ye sorrows, his allegiance
Doth for me as well provide
And is for me daily proven
Through that Father's loving gifts.

6. Recitativo

If I can only cleave to him with childlike trusting

And take with gratitude what he for me hath planned,
Then I shall see myself unaided never

20**3. Air**

Tu seul Seigneur, tu combles l'année de tes biens.

Tu prodigues huile et richesse
Là où tu poses tes pieds
Et c'est ta grâce qui dispense tous des biens.

*Deuxième partie***4. Air**

Ne vous inquiétez donc pas et ne dites pas : qu'allons-nous manger, qu'allons-nous boire, de quoi allons-nous nous vêtir ? Ce sont là les soucis des païens. Car votre Père céleste sait que vous avez besoin de tout cela.

5. Air

Dieu pourvoit à tout ce qui vit,
Ce qui respire ici-bas.
Ne me donnerait-il pas
Ce qu'il accorde à tous?
Éloignez-vous, soucis,
Il se souvient de moi dans sa grande fidélité
Et me donnera chaque jour
Les preuves de son amour paternel.

6. Récitatif

Je n'ai qu'à me tenir fermement à lui avec une confiance
d'enfant

Et à prendre avec gratitude ce qu'il m'a destiné,
Je ne me verrai ainsi jamais dans le besoin

21**22****23****3. Aria**

Tú sólo, Señor, colmas el año con tus bienes.

La abundancia y las bendiciones manan
Sobre los caminos que recorres,
Y tu gracia es la que hace todos bien.

*Parte II***4. Aria**

Así que no andéis preocupados diciendo: ¿Qué vamos a comer? ¿qué vamos a beber? ¿Con qué vamos a vestirnos? Que por todas esas cosas se ufanan los gentiles, pues ya sabe vuestro Padre celestial que tenéis necesidad de todo eso.

5. Aria

Dios sustenta todo lo que vive,
Lo que aquí abajo tiene aliento.
¿Acaso no me daría a mí solo
Lo que ha prometido a todos?
Apártense preocupaciones,
Su fidelidad también me incluye
Y se renueva diariamente
En el don paterno.

6. Recitativo

Si sólo confío en Él, con una confianza
de niño

Y acepto con gratitud lo que me ha destinado,
Nunca me verá sin ayuda,

Und wie er auch vor mich die Rechnung hab gemacht.
Das Grämen nützet nicht, die Mühe ist verloren,
Die das verzagte Herz um seine Notdurft nimmt;
Der ewig reiche Gott hat sich die Sorge auserkoren;

So weiß ich, daß er mir auch meinen Teil bestimmet.

7. Choral

Gott hat die Erde zugericht',
Läßts an Nahrung mangeln nicht;
Berg und Tal, die macht er naß,
Daß dem Vieh auch wächst sein Gras;
Aus der Erden Wein und Brot
Schaffet Gott und gibts uns satt,
Daß der Mensch sein Leben hat.

Wir danken sehr und bitten ihn,
Daß er uns geb des Geistes Sinn,
Daß wir solches recht verstehn,
Stets in sein' Geboten gehn,
Seinen Namen machen groß
In Christo ohn Afterlaß:
So singn wir recht das Gratias.

And how he e'en for me the debt hath paid in full.
All fretting is in vain, and wasted is the trouble
Which the despotent heart for its requirements makes;
Since God, forever rich, upon himself these cares hath
taken,

I know that he for me as well my share hath fixed.

7. Chorale

God hath the earth in fullness set,
And for its food lets it not lack;
Hill and vale he moisture gives
That the kine the grass may grow;
From the earth both wine and bread
God creates and gives our fill,
So that man his life may have.

We give great thanks and pray of him
That he give us the Spirit's will,
That we it well understand,
E'er in his commandments walk,
His name's honor magnify
In Christ and may never cease:
And we'll sing rightly "Gratias!"

24

Et ceci quelle que soit sa facture.
À quoi bon s'affliger, c'est peine perdue
De s'inquiéter de ses besoins, ô cœur découragé;
Le Dieu éternellement riche s'est adjugé ce soin,

Je sais qu'il m'a aussi réservé ma part.

7. Choral

Dieu a créé la terre,
Il ne la laisse pas manquer de subsistance;
Il arrose monts et vallées
Afin que l'herbe y pousse pour le bétail;
De la terre, Dieu génère le vin et le pain
Et nous en donne à satiété
Afin que l'homme puisse vivre.

Nous lui en rendons grâces et le prions
De nous accorder un bon jugement,
Afin que nous sachions
Suivre toujours ses commandements,
Témoigner de la grandeur de son nom
Dans le Christ sans relâche:
Chantons donc le Deo Gratias!

Así como Él ha saldado la deuda por mí.
La aflicción es vana, el esfuerzo inútil,
Que al desanimado corazón quita su padecimiento;
Puesto que Dios, eternamente rico, ha asumido
la preocupación,
Así yo sé, que también asigna mi parte.

7. Coral

Dios ha dispuesto las cosas en la tierra,
Y no deja faltar alimentos;
Riega montañas y valles,
Para que crezca el pasto para el ganado;
Dios crea el vino y el pan de la tierra
Y nos da en abundancia,
Para que el hombre tenga su sustento.

Mucho le agradecemos y pedimos,
Que nos revele el sentido del espíritu,
Para poder bien comprender,
Seguir sus mandamientos,
Magnificar su nombre
En Cristo sin cesar:
¡Cantemos entonces bien el "Gratias"!

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.

Barmherziges Herze der ewigen Liebe BWV 185

Entstehung: zum 14. Juli (?) 1715

Bestimmung: 4. Sonntag nach Trinitatis

Text: Salomon Franck 1715. Satz 6 : Strophe 1 des Liedes „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ von Johann Agricola (um 1730)

Gesamtausgaben: BG 37: 103 – NBA I/17.1: 3

An einschneidenden Entwicklungen und herausragenden Ereignissen sind die Jahre von Bachs Tätigkeit am Hof zu Sachsen-Weimar gewiß nicht arm. Bach war 23 Jahre alt, als er im Juni 1708 zum Organisten und Kammermusiker der beiden regierenden Herzöge Wilhelm Ernst und Ernst August berufen wurde. Daß, gegen Ende des gleichen 18. Jahrhunderts, verbunden mit dem Wirken Johann Wolfgang von Goethes, die Stadt zum Zentrum der deutschen Klassik avancierte und die Bach-Renaissance an Weimar völlig vorbeiging, ist eine bemerkenswerte Pointe der Kulturgeschichte!

In Weimar wuchs zunächst die Familie Bach: Wilhelm Friedemann (*1710) und Carl Philipp Emanuel (*1714) gehören zu den hier geborenen sechs Kindern. Der Vater erwarb sich hohes Ansehen als Lehrer und Orgelsachverständiger, nicht zuletzt auch als virtuoser Musiker. Gegen Ende dieses Lebensabschnitts kam es zu dem berühmten Wettstreit mit Louis Marchand in Dresden, dem der Franzose sich durch die Flucht „mit der geschwinden Post“ entzog. Danach wirkte Bach vielleicht noch bei der Zweihundertjahrfeier der Reformation am 31. Oktober 1717 mit. Zurücksetzung seiner Person und, wie Malcolm Boyd einleuchtend beschrieben hat (Johann Sebastian Bach, Kassel 1992, S. 63 ff.), eine unglückliche Rolle im gespannten Verhältnis der beiden Herzöge hatten Bach längst bewegt, seine Stelle zu kündigen, um an den Hof nach Köthen zu wechseln. Nach einmonatigem Arrest, vom 6. November bis 2. Dezember 1717, wurde er „mit angezeigter Ungnade“ aus dem Dienst entlassen.

In Weimar schrieb Bach eine Reihe bedeutender Orgelwerke, darunter das Orgelbüchlein (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 94). In Weimar entstand, mit den Englischen Suiten BWV 806-811 (Vol. 113), der erste Zyklus klavieristischer Meisterwerke. Bach schrieb in Weimar seine erste „weltliche“ Kantate, die Jagdkantate BWV 208 für den befreunden Hof in Weißenfels (Vol. 65). Und er wurde, in Verbindung mit der Ernennung zum Konzertmeister am 2. März 1714, mit der regelmäßigen Komposition von Kirchenkantaten beauftragt. Dieses Ziel hatte sich Bach gesetzt, nachdem er es zuvor in Mühlhausen nicht erreichen konnte und deshalb seine dortige Stellung aufgegeben hatte. Mindestens 22 Kantaten, beginnend bei „Himmelskönig, sei willkommen“ BWV 182 (Vol. 55), entstanden in Weimar.

Das größte Ereignis für Bach und seine Musik überhaupt war wohl die Bekanntschaft mit dem Konzert italienischer Art. Auch sie wurde in Weimar geknüpft. Prinz Johann Ernst brachte 1713 entsprechende Notendrucke von einer Bildungsreise nach Utrecht und Amsterdam in die Residenzstadt. Zahlreiche Bearbeitungen für Orgel und Cembalo (Vol. 95 und 111) stellen einen ersten Schritt Bachs auf dem Wege dar, diese Kunst zu adaptieren. Der Prinz, selbst ein begabter Musiker, erkrankte bald darauf, begab sich zur Kur und starb am 1. August 1715 in Frankfurt am Main. Die zweimonatige Landestrauer verbot sämtliche Musikaufführungen, und auch danach scheint die Kantatenproduktion Bachs in Weimar nicht mehr recht in Gang gekommen zu sein. Die vorliegende Kantate könnte mithin die letzte sein, die Bach im Bewußtsein höchster Zuwendung des Hofes komponiert hat – retrospektiv betrachtet also ein Wendepunkt in Bachs Leben.

Wie die meisten Weimarer Kantaten ist dieses Stück nur sparsam besetzt, und wie die meisten Weimarer Kantaten hat Bach dieses Stück später in Leipzig wiederaufgeführt. Hier stürzte er sich zunächst vehement auf die „regulierte Kirchen-

musik“ in dem Sinne, Sonntag für Sonntag eigene Werke zu musizieren. Um dieses Pensum überhaupt zu bewältigen, griff er anfänglich auf ältere Kantaten zurück – BWV 185 ist nach BWV 21 (Vol. 7) die zweite derartige Kantate. Eine weitere Aufführung ist für die späten Jahre 1746 oder 1747 belegt. Für die Leipziger Aufführungen ersetzte er die Oboe im einleitenden Duett durch ein Blechblasinstrument, und er oktavierte den Continuo in der Arie Nr. 5 durch Verwendung des gesamten Streicherapparats – Maßnahmen zur klanglichen Verstärkung des Apparats, die wohl zur Bewältigung der ungleich größeren Kirchenräume notwendig waren.

Die Kantate beginnt ohne jede instrumentale Einstimmung, wie Bach sie seinen Kantaten oft in Form einer Sinfonia voranschickte. Das Motiv des Continuo nimmt die Melodie der ersten Zeile des Schlußchorsals vorweg; die auffälligen Triller haben weniger verzierenden Charakter, sondern scheinen die Erregung darzustellen, von der im Text sogleich die Rede ist. Der Sopran nimmt dieses Motiv auf, während der Continuo-Baß kontrapunktisch nach oben strebt, so, als wolle das Näherkommen der beiden Linien die „ewige Liebe“ symbolisieren. Bewegung, wie sie im Text genannt wird, findet sich anschließend ebenfalls in unermüdlichen Achtelketten des Basses. Dazu bläst die Oboe den verzieren Cantus firmus des Schlußchorsals – eines der berühmten theologischen Ratespiele, auch wenn der Zuhörer den gedruckten Text dieses Chorsals vor Augen haben konnte.

Im folgenden, streicherbegleiteten Rezitativ hebt Bach Worte wie „zerfließt“ und „dem Vater gleich zu werden“ durch *Arioso* bedeutsam hervor. Das Evangeliumswort „Wie ihr meßt, wird man euch wieder messen“ (Lk 6, 38) stellt Bach durch einen imitatorischen Satz dar: der Instrumentalbaß folgt der Singstimme in kurzem, „gemessenem“ Abstand. Das reichliche Ausstreuen der Saat inspiriert zur Verwendung des gesamten, „reichen“ Instrumentariums. Selbstverständlich finden sich

Begriffe wie „ausstreuen“, „erfreuen“ und „Ewigkeit“ nachvollziehbar abgebildet.

Nach dem Rezitativ Nr. 4, das Bach dem Baß („Vox Christi“) anvertraut, konzentriert sich in der folgenden Arie der Text auf alle Ermahnungen, von denen im Evangelium die Rede war. Bachs Kunstgriff besteht darin, immer wieder die erste Zeile „Das ist der Christen Kunst“ mottohaft zu wiederholen, das Stück dadurch zu gliedern und eindringlich, aber auch bestätigend dem Hörer ins Gewissen zu reden. Den Schlußchoral überhöht Bach mit einer obligaten Violinstimme – Reminiscenz an die alte, nun überwundene Fünfstimmigkeit, in der Bach bis Ostern 1715 Kantaten komponiert hatte?

*

Ärgre dich, o Seele, nicht BWV 186

Entstehung: zum 11. Juli 1723

Bestimmung: 7. Sonntag nach Trinitatis

Text: Salomon Franck 1717 (BWV 186a), Sätze 1, 3, 5, 8 und 10. Dazu unbekannter Dichter für die Sätze 2, 4, 7 und 9. Sätze 6 und 11: Strophen 12 und 11 des Liedes „Es ist das Heil uns kommen her“ von Paul Speratus (1723).

Gesamtausgaben: BG 37: 121 – NBA I/18: 17

Nur drei Wochen nach der Wiederaufführung der Kantate BWV 185 setzte Bach in Leipzig die vorliegende Kantate aufs Programm. Auch sie hat ihren Ursprung in Weimar. Dort war sie (BWV 186a) zum dritten Advent 1716 erklingen; der oft zu lesenden Annahme einer Aufführung im Advent 1717 steht entgegen, daß Bach sogleich nach seiner Haftentlassung am 2. Dezember 1717, also noch vor diesem Sonntag, Weimar verlassen haben wird. Daß der Text erst 1717 gedruckt wurde, heißt nicht, daß er Bach nicht schon im Jahr zuvor vorgelegen haben kann.

In Leipzig benötigte Bach keine Adventskantaten, da im Advent, einem „tempus clausum“, keine Figuralmusik im Gottesdienst erklang. So konnte er unbedenklich zu dieser Kantate greifen, sofern es ihm gelang, mit Hilfe neukomponierter Rezitative und markanter Umdichtungen in den Arien das Stück auf den 7. Sonntag nach Trinitatis theologisch umzudeuten. Zwei Choralstrophen schließen die nunmehr zwei Teile der Kantate ab – das ehrgeizige Vorhaben, nicht nur neue Kantaten, sondern auch zweiteilige oder aber zwei ganze Kantaten rund um die Predigt zu musizieren, gab Bach mit dieser Kantate dann allerdings auf.

Am 7. Sonntag nach Trinitatis wurde das Evangelium von der Speisung der Viertausend (Mk. 8, 1-9) gelesen. Der Kantatentext nimmt darauf Bezug, indem er den Gegensatz von Mangel und Überfluß, Armut und Reichtum thematisiert: den Hunger, der bei den Menschen herrscht, kann Jesus mit seinen Gnadenwerken sättigen. Der Weg vom adventlichen Glauben an den in Armut geborenen Messias zu diesem Gedanken ist also nicht allzu beschwerlich.

Die Weimarer Kantate hatte aus Eingangschor, vier aufeinanderfolgenden Arien und Schlußchoral bestanden. In Leipzig schob Bach vor den Arien jeweils Rezitative ein. An deren Ende gießt er jeweils die freie Deklamation in *arioso*-Formen, um die Conclusio des Textes, seine Moral und Konsequenz ausdrucksvoll zu unterstreichen. Die vier Arien dagegen steigerte er durch die Besetzung und die Abwechslung im Charakter. Sparsam ist die Baß-Arie Nr. 3, eine Continuo-Arie über einen annähernd ostinaten Baß im triolischen $\frac{3}{4}$ -Takt. In der Tenor-Arie Nr. 5 trat in Weimar eine Oboe da caccia hinzu (in dieser Version ist das Stück hier eingespielt); Bach ersetzte sie später durch Oboe und oktavierende Violinen. In Arie Nr. 8 treten zum Sopran die Violinen. Sie und der Baß spielen auffällige Figuren, die im Dreiklang ab- und im Oktavsprung wieder aufwärts steigen – ein Bild für das „Um-

armen“ des Herrn, von dem der Text spricht? Das Duett Nr. 10 schließlich ist eine Art Tanzsatz in voller Holzbläser- und Streicherbesetzung. Daß kein Leiden die Seele von Jesu scheiden kann, symbolisieren die untrennbar miteinander verketteten Singstimmen.

Eröffnet wurde die Kantate durch einen kleingliedrigen Chor. Bach läßt die erste Zeile homophon, devisenartig vortragen, danach nehmen sich kontrapunktische und arienartige Passagen den folgenden Zeilen an. Instrumentale Einleitung und Devise treten in verkürzter Form ein zweites Mal auf, und noch knapper ein drittes Mal zum Abschluß. So entsteht ein drängender Eindruck, der mitten in die Kantate hineinführt. Bemerkenswert auch die beiden musikalisch identischen Choräle – keine vierstimmigen Sätze, sondern motettenartige Bearbeitungen mit freiliegenden Cantus-firmus-Einsätzen über einem selbständig geführten Instrumentalsatz.

*

Es wartet alles auf dich BWV 187

Entstehung: zum 4. August 1726

Bestimmung: 7. Sonntag nach Trinitatis

Text: Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen (?), Druck Rudolstadt 1726. Satz 1: Psalm 104, 27-28. Satz 4: Matth. 6, 31-32.

Gesamtausgaben: BG 37: 157 – NBA I/18: 93

Zum selben Sonntag (und also auch über dasselbe Evangelium) wie BWV 186 ist auch die vorliegende Kantate komponiert. Sie entstand im Jahre 1726 im Rahmen des dritten Leipziger Jahrgangs, den Bach ab dem Sonntag Mariae Reinigung (2. Februar 1727) mit Kantaten seines Meininger Veters Johann Ludwig Bach auffüllte. Daß Bach die eigene Produktion allmählich zurückfuhr, mag im wachsenden

Bewußtsein zu bewerten sein, bereits eine ansehnliche Anzahl von Kantaten geschrieben zu haben. Auch die familiäre Situation mag beigetragen haben, seine Energie aufzuzehren: zwischen 1723 und 1730 brachte Anna Magdalena acht 7Kinder zur Welt, von denen vier alsbald wieder starben.

Offenbar schätzte Bach die Kantaten seines Veters auch wegen ihrer Texte; jedenfalls griff er bei den eigenen Stücken auf 1726 in Rudolstadt gedruckte Texte desselben Dichters zurück, hinter dem Hans-Joachim Schulze den Meininger Herzog vermutet. Der erste, von einem (alttestamentlichen) Psalmwort eingeleitete Teil der Kantate vertieft einige Gedanken des Evangeliums. Der zweite, nach der Predigt zu musizierende, von der „Vox Christi“ und einem Vers aus der (neutestamentlichen) Bergpredigt eingeleitete Teil zeigt den Nutzen des biblischen Geschehens für das Leben des einzelnen Christen.

Der ausgreifende Eingangschor ist ein großartiges Zeugnis für Bachs Kunst, das im Instrumentalsatz gegenwärtige, moderne Konzert mit traditionellen, motettisch-kontrapunktischen Formen auf einer höheren Ebene miteinander zu verbinden. Himmlische Speise – oder die programmatische Verzahnung von Altem und Neuem Bund? Die Alt-Arie Nr. 3 ist von hymnisch-gelöstem Charakter, die Sopran-Arie des zweiten Teils (Nr. 5) atmet den intimen, demütigen Geist eines Gebets. Der Wunsch „Weicht, ihr Sorgen“ ist Signal für Bach, einen tänzerischen Ton anzuschlagen. Nach einem streicherbegleiteten, Geborgenheit in Gottes Liebe (Alfred Dürr) vermittelnden Rezitativ beschließt der zweistrophige Choral in üppiger Harmonik diese herrliche Kantate.

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 Schallplatten-geschichte, unverändert in die EDITION BACHAKADEMIE übernommen. Für eine sinnvolle Anordnung der Kantaten auf den CDs gibt es mehrere Möglichkeiten. Die EDITION BACHAKADEMIE möchte dem Hörer vor allem das Auffinden einzelner Stücke erleichtern. Deshalb folgt sie den Nummern des Bachwerkeverzeichnis (BWV) von Wolfgang Schmieder.

O heart filled with mercy and love everlasting BWV 185

Composed for: 14 July (?) 1715

Performed on: 4th Sunday after Trinity

Text: Salomon Franck 1715. Movement 6 : verse 1 of *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* by Johann Agricola (around 1730)

Complete editions: BG 37: 103 – NBA I/17.1: 3

Bach's years at the court of Saxony-Weimar were definitely not lacking in crucial developments and major events. Bach was 23 years old when he was appointed organist and chamber musician to the two governing dukes Wilhelm Ernst and Ernst August in June 1708. The fact that at the end of the same 18th century the city should blossom into the centre of German classicism, thanks to the contribution of Johann Wolfgang von Goethe, and that the Bach renaissance completely bypassed Weimar is a remarkable footnote of Germany's cultural history!

Weimar was the first domicile of the Bach Family: Wilhelm Friedemann (*1710) and Carl Philipp Emanuel (*1714) were among the six children born here. Their father found great acclaim as a teacher, organ expert, and, not least, a brilliant musician. The end of this period was marked by Bach's famous competition with Louis Marchand in Dresden, which the French man fled „by express mail“. After that Bach probably helped with the bicentennial celebrations for the Reformation on 31 October 1717. Personal slights and, as Malcolm Boyd convincingly described (Johann Sebastian Bach, Kassel 1992, p. 63 ff.), an unfortunate role in the strained relations between the two dukes had long driven Bach to give notice and move to the court of Köthen. After serving a one-month prison sentence, from 6 November to 2 December 1717, he was dismissed from service „with appropriate disgrace“.

In Weimar Bach wrote a series of major organ works, including the Orgelbüchlein (s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 94). Other works created in Weimar include the English Suites BWV 806-811 (vol. 113), the first cycle of keyboard masterpieces. Bach composed his first „secular“ cantata in Weimar, the Hunting Cantata BWV 208, for the friendly court in Weißenfels (vol. 65). And he was commissioned to compose sacred cantatas on a regular basis after his appointment as concert master on 2 March 1714. This was a goal Bach set himself after having failed to achieve it in Mühlhausen, which was the reason why he had given notice there. He composed at least 22 cantatas, starting with *Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182 (vol. 55) in Weimar.

The most important event for Bach and his music was probably his introduction to the Italian concerto, which also came to pass in Weimar. In 1713 Prince Johann Ernst brought corresponding printed scores back home to Weimar from an educational trip to Utrecht and Amsterdam. Numerous arrangements for the organ and harpsichord (vol. 95 and 111) were a first step of Bach towards adapting this art. The prince, himself a talented musician, soon fell ill, took a cure, and died on 1 August 1715 in Frankfurt on Main. During two months of national mourning, all musical performances were banned, and after that Bach's cantata production in Weimar apparently failed to get going again. This cantata could be the last that Bach composed aware of the court's full attention – in retrospect a turning point in Bach's life.

Like most Weimar cantatas, this composition is only sparsely orchestrated, and like most Weimar cantatas Bach later recycled it in Leipzig. Here he initially focused eagerly on „well-regulated church music“ in that he performed works of his own every Sunday. In order to manage this workload, he first recycled older cantatas – BWV 185 is the second such cantata after BWV 21 (vol. 7). There is evidence of a further

performance as late as in 1746 or 1747. For the Leipzig performances he replaced the oboe in the opening duet by a brass instrument, and he transposed the continuo in aria no. 5 by an octave, using the entire string section – measures to boost the volume of his orchestra, which were probably necessary in the much larger setting of a church.

The cantata starts without an instrumental movement, a favourite Bach opening, mostly in the form of a *sinfonia*. The continuo motif anticipates the first line of the final chorale melody; the striking trills are not so much an embellishment but rather symbolise the excitement mentioned in the text. The soprano repeats this motif, while the continuo bass rises contrapuntally, like two lines seeking each other as a symbol of „love everlasting“. Then incessant quaver chains „stir and arouse“ the bass just like the spirit mentioned in the text. The oboe accompanies them with the embellished *cantus firmus* of the final chorale – one of Bach's famous theological riddles, although the congregation probably received copies of the printed text of this chorale.

In the following, string-accompanied recitative Bach momentarily emphasises words like „melt“ and „to be just like the Father“ by *ariosi*. Bach portrays the Gospel words „For as ye judge, so will ye be judged also“ (Lk 6, 38) by an imitative setting: the instrumental bass follows the singing voice at a short, „measured“ distance. The ample scattering of the seed inspires him to use the entire „rich“ instrumentation. Of course, terms like „scatter“, „gladden“ and „eternity“ are plausibly portrayed.

After recitative no. 4, which Bach assigns to the bass („vox Christi“?), the text of the following aria concentrates on all the warnings from the Gospel. Bach's finesse here is to repeat the first line „This is the Christian art“ over and again like a refrain, which structures the piece and appeals emphatically, but also

confirmatively, to the listener's conscience. Bach sublimates the final chorale with an obbligato violin part – a reminiscence of the old, then outdated five-voice texture, in which Bach had composed his cantatas up to Easter 1715?

*

Vex thyself, o spirit, not BWV 186

Composed for: 11 July 1723

Performed on: 7th Sunday after Trinity

Text: Salomon Franck 1717 (BWV 186a), movements 1, 3, 5, 8 and 10. And unknown poet for movements 2, 4, 7 and 9. Movements 6 and 11: verses 12 and 11 of *Es ist das Heil uns kommen her* by Paul Speratus (1723).

Complete editions: BG 37: 121 – NBA I/18: 17

Only three weeks after the repeat performance of cantata BWV 185, Bach performed this cantata in Leipzig. It (BWV 186a) was also written in Weimar and had been performed there on the third Sunday in Advent of 1716; although one often reads that it was performed in Advent 1717, this is contradicted by the fact that Bach left Weimar after his release from prison on 2 December 1717, which was before this Sunday. The fact that the text was only printed in 1717, does not mean that Bach could not have known it a year earlier.

In Leipzig Bach needed no Advent cantatas, as Advent was a *tempus clausum*, where figural music was banned from church service. So he could safely use this cantata, if he succeeded in reinterpreting it theologically for the 7th Sunday after Trinity with the help of newly composed recitatives and distinctive rewordings of the arias. Two chorale verses round off the now two parts of the chorale. However, with this cantata Bach gave up his ambitious project of not just writing new cantatas but also performing cantatas in two parts or even two whole cantatas before and after the sermon.

The Gospel reading on the 7th Sunday after Trinity was the feeding of the fourth thousand (Mark 8, 1-9). The libretto bears reference to it with contrasts such as lack and abundance, poverty and wealth: Jesus can satisfy the hunger prevailing among his people with his works of mercy. So it's not such a long way from the Advent belief in a Messiah born in poverty to these reflections.

The Weimar cantata consisted of an opening chorus, four successive arias and a final chorale. In Leipzig Bach added recitatives to the arias, with *arioso* free declamation, to give expressive emphasis to the text's conclusion, moral and consequence. And he added to the instrumentation and variety of the four arias. The bass aria, no. 3, is a continuo aria over an almost ostinato bass in triplet-laden three-quarter time. In tenor aria no. 5 an oboe da caccia was added in Weimar (the version of this recording); Bach later replaced it by an oboe and transposed violins. In aria no. 8 Bach added violins to the soprano. The violins and bass play striking figures, descending in triplets and rising again in leaps of an octave – an image for the Lord's „embrace“ mentioned in the text? Finally, duet no. 10 is a kind of dance movement with a full cast of string and woodwind instruments. The inextricably intertwined singing voices symbolise the fact that no sadness can divide the soul from Jesus.

The cantata started with a finely detailed chorus. Its homophonic first line is recited like a motto, with contrapuntal, aria-like music following in the next lines. The instrumental opening and motto appear a second time in an abbreviated form, and even shorter for a third and final time. This creates a thrust that leads right into the heart of the cantata. The two musically identical chorales are also striking in that they are not four-part settings, but motetto-like arrangements with free *cantus firmus* sections over an independent instrumental setting.

Here look now all men to thee BWV 187

Composed for: 4 August 1726

Performed on: 7th Sunday after Trinity

Text: Duke Ernst Ludwig of Saxony-Meiningen (?), print Rudolstadt 1726. Movement 1: psalm 104, 27-28. Movement 4: Matth. 6, 31-32.

Complete editions: BG 37: 157 – NBA I/18: 93

This cantata was composed for the same Sunday (and hence the same Gospel reading) as BWV 186. Bach wrote it in 1726 as part of his third Leipzig cycle, which he completed from the Sunday of Purification of the Blessed Virgin (2 February 1727) with cantatas of his Meiningen-based cousin Johann Ludwig Bach. This gradual reduction of Bach's output may have been due to his growing awareness of having already composed a respectable number of cantatas. His family situation may also have robbed him of some of his energy. Between 1723 and 1730 Anna Magdalena bore eight children, four of whom soon died thereafter.

Bach obviously appreciated the texts of his cousin's cantatas, as well, and for his own compositions he used texts from a 1726 Rudolstadt print edition by the same author, who Hans-Joachim Schulze assumes was the Duke of Meiningen. The first part of the cantata, introduced by a psalm (from the Old Testament) reinforces some reflections from the Gospel. The second, to be performed after the sermon, introduced by the *Vox Christi* and a verse from the (New Testament) sermon on the mount shows the benefits of happenings in the Bible for the life of each Christian.

The expansive opening chorus bears witness to Bach's fine art of combining the modern concerto found in the instrumental setting with traditional, motetto-like contrapuntal forms on a higher level. Heavenly food – or a programmatic junction of

the Old and New Covenants? Alto aria no. 3 is of a rhapsodic relaxed nature, the soprano aria of the second part (no. 5) breathes the intimate, humble spirit of a prayer. The wish „Yield, ye sorrows“ is a signal for Bach to conjure up a dance-like mood. After a string-accompanied recitative that conveys the security of God's love (Alfred Dürr), the two-verse chorale ends this magnificent cantata in lavish harmonies.

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

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

Back in 1970 Helmuth Rilling and his ensembles started recording albums of Johann Sebastian Bach's lesser known cantatas. By the eve of Bach's 300th birthday in 1985 this exercise had resulted in the first and hitherto only complete recording of Bach's cantatas. In return for their great artistic and editorial achievement Helmuth Rilling and Hänssler Verlag were promptly awarded the „Grand Prix du Disque“.

In a fundamental essay Rilling described his experience of this awesome project. „What impressed me most was that from the individual cantatas of the early years through the works composed at four-week intervals during the Weimar period and those of his first years in Leipzig, where he produced a new cantata almost every Sunday, to the late works created after yet a larger interval, no two cantatas are alike“.

Today Rilling sees exploring this musical universe as the most important learning process of his musical career. „Only if you know Bach's cantatas, can you say that you really know Bach“. At the same time, the founder of Stuttgart's International Bach Academy already focused attention on the historical performance venue of this music: „Bach's church cantatas ... were an integral part of the church service, for which he shared responsibility at the time. What the priest expressed in words, Bach expressed in music, commenting on the issues of each Sunday text ...“ For this reason Rilling's main interest, besides the album recordings, has always been to promote live performances of Bach's cantatas in church and concerts and to invite musicians and music lovers all over the world to become involved with this music.

Rilling's complete edition of Bach's church cantatas also mirrors the constant change in performance customs brought on by research and new practices. Still, Rilling did not opt for the „original instruments“ approach for understandable reasons. No matter how crucial the knowledge of „original performance practices“ may be to make the music come to life, Rilling doesn't see much sense in reconstructing isolated aspects to convey the meaning of Bach's works to modern listeners who have a completely different background in every respect. The objective is still the same, even if emotionality, dynamism, continuo practice, articulation and phrasing, and many other elements that illuminate the spirit and meaning of the text have changed. This goes equally for recording technology, which has explored new ways of reproduction over the past years ranging between integral stereophonic sound and structural transparency of the music.

Even the names of the musicians contributing to this complete edition mirror half a generation of European oratorio tradition. This goes in particular for the vocal and instrument soloists. To document the tradition, change and undiminished modernity reflected by this music, the complete edition of Bach's cantatas conducted by Helmuth Rilling, a milestone in recording history, has been included in EDITION BACHAKADEMIE without making any changes. There are many good ways to arrange the cantatas on the CDs. EDITION BACHAKADEMIE's aim was to help the listener find the individual cantatas by using the order according to the Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) by Wolfgang Schmieder.

Cœur miséricordieux de l'amour éternel BWV 185

Création: le 14 juillet (?) 1715

Destination: pour le 4^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Salomon Franck 1715. Mouvement 6 : strophe 1 du cantique „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ (Je crie vers toi, seigneur Jésus-Christ) de Johann Agricola (vers 1730)

Éditions complètes: BG 37: 103 – NBA I/17.1: 3

Les années que Bach passa à la cour de Saxe-Weimar, ne furent certes ni pauvres en développements décisifs ni en événements de première importance. Bach avait 23 ans lorsqu'il fut nommé en juin 1708 organiste et musicien de la chambre des deux ducs régents Wilhelm Ernst et Ernst Auguste. Le fait que, vers la fin de ce même XVIII^{ème} siècle, la ville devint le centre de l'époque classique où Johann Wolfgang von Goethe déploya ses activités et où la renaissance Bach passa entièrement inaperçu, est une certaine ironie de l'histoire!

Tout d'abord, c'est à Weimar que la famille Bach s'agrandit : Wilhelm Friedemann (*1710) et Carl Philipp Emanuel (*1714) sont deux des six enfants qui y sont nés. Le père acquit dans cette ville une grande considération en tant que professeur et qu'expert pour l'orgue sans oublier bien sûr en tant que musicien virtuose. La célèbre compétition avec Louis Marchand eut lieu à Dresde vers la fin de cette période de la vie de Bach. Le Français se déroba à ce concours musical en prenant la fuite „avec la rapide voiture de poste“. Ensuite, Bach participa peut-être encore à la Fête du bicentenaire de la Réformation le 31 octobre 1717. Les manques d'égards vis à vis de sa personne et, comme Malcolm Boyd le décrit de manière convaincante (Johann Sebastian Bach, Kassel 1992, p. 63 et suivantes), le rôle malheureux qu'il joua dans les relations tendues entre les deux ducs avaient poussé Bach, depuis longtemps, à demander son congé pour se rendre à la cour de Köthen. Après un emprisonnement d'un mois, du 6 novembre

au 2 décembre 1717, son congé lui fut signifié „en même temps que sa disgrâce déclarée“.

C'est à Weimar que Bach écrivit une série d'œuvres pour orgue importantes, parmi lesquelles compte l'Orgelbüchlein (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 94). C'est à Weimar que furent créées les Suites anglaises BWV 806-811 (Vol. 113) le premier cycle des chefs-d'œuvre sur clavier. Bach écrivit à Weimar sa première cantate „profane“, la Cantate de la chasse BWV 208 pour la cour de Weisfenfels liée d'amitié avec celle de Weimar (Vol. 65). Et il y fut chargé de composer régulièrement des cantates d'église lors de sa nomination aux fonctions de maître de concert, le 2 mars 1714. C'est Bach qui se donna ce but alors qu'il n'avait pu l'atteindre auparavant à Mühlhausen; il quitta d'ailleurs son poste pour cette raison. Au moins 22 cantates, à commencer par „Roi du ciel, sois le bienvenu“ BWV 182 (Vol. 55), furent créées à Weimar.

L'événement primordial à placer avant tous les autres dans la vie de Bach et dans sa musique fut sa prise de contact avec le concerto de type italien. C'est également à Weimar qu'il prit connaissance de ce nouveau type. Le Prince Johann Ernst rapporta dans sa résidence en 1713 des notations imprimées, trouvées au cours d'un voyage culturel à Utrecht et à Amsterdam. De nombreuses adaptations pour orgue et clavecin (Vol. 95 et 111) sont les premier pas que Bach réalisa pour s'adapter à cet art. Le prince qui était lui-même un musicien talentueux, tomba malade peu de temps après, dut se rendre en cure et mourut le 1^{er} août 1715 à Francfort sur le Main. Le deuil qui se dut de respecter dura deux mois, pendant lesquels il était interdit d'exécuter toute musique, mais après cette phase, Bach ne sembla pas avoir vraiment repris sa production de cantates à Weimar. La cantate ci-présente serait donc la dernière que Bach composa tout en sachant acquis l'attention suprême de la cour – considéré à la rétrospective, ce moment marqua un tournant dans la vie de Bach.

Comme la plupart des cantates de Weimar, ce morceau n'a qu'un effectif restreint et comme pour la plupart des cantates, Bach reprit plus tard ce morceau pour l'exécuter à Leipzig. Il se jeta alors avec véhémence sur la „musique d'église régulière“ en composant quelques œuvres, dimanche après dimanche. Afin de pouvoir assumer cette tâche, il eut au début recours à d'anciennes cantates – BWV 185 est, après BWV 21 (Vol. 7), la deuxième cantate de ce type. On a constaté qu'il l'exécuta une nouvelle fois en 1746 ou en 1747. Lors des exécutions à Leipzig, il remplaça le hautbois du duo introduit par un instrument à vent en cuivre et octavia le continuo de l'air n° 5 en utilisant l'ensemble des instruments à cordes – ce qui permit de renforcer la tonalité de l'appareil, ce qui fut aussi nécessaire pour surmonter les espaces incomparablement plus vastes qu'il rencontra dans l'église.

La cantate commence sans cette préparation instrumentale que Bach plaçait souvent au début de ses cantates sous forme de sinfonie. Le motif du continuo anticipe sur la mélodie des premiers vers du choral final; les trilles tapageuses jouent moins le rôle d'ornements que de représentations émotionnelles soulignant ce dont il est question dans le texte. Le soprano reprend ce motif alors que la basse continue s'élève vers les hauteurs en contrepoint comme si les deux lignes se rapprochant voulaient symboliser „l'amour éternel“. L'émotion citée dans le texte se retrouve également ensuite dans les chaînes de croches aux ébats inlassables de la basse, le hautbois jouant là-dessus le cantus firmus ornamental du choral final – une de ces devinettes théologiques célèbres que l'on peut nommer ainsi même si l'auditeur avait la possibilité de lire le texte de ce choral.

Dans le récitatif suivant, accompagné des cordes, Bach souligne les paroles telles „Zerfließe“ (Fondez) et „dem Vater gleich zu werden“ (À devenir semblables au Père) en *arioso*. Bach illustre la parole de l'Évangile „Car vous serez mesurés à

l'aune de votre propre mesure“ (Luc 6, 38) en composant une phrase en imitation: la basse instrumentale suit la voix chantée à courtes distances, „bien mesurées“. Les riches semailles inspirèrent Bach à l'emploi de l'ensemble „enrichi“ de l'effectif instrumental. Bien sûr, des termes tels „ausstreuen“ (semer), „erfreuen“ (jouisses) et „Ewigkeit“ (éternité) sont également illustrés avec toute la clarté nécessaire.

Après le récitatif n° 4 que Bach confie à la voix de basse („vox Christi“?), le texte de l'air suivant se concentre sur toutes les exhortations dont il est question dans l'Évangile. Bach utilise ici un procédé intéressant qui consiste à faire répéter le premier vers „Das ist der Christen Kunst“ (Telle est la règle de vie du chrétien) comme une devise structurant la section et faisant appel à la conscience des fidèles avec insistance mais aussi dans la consécration renforçant les auditeurs dans la grâce. Bach relève le choral final d'une voix de violon obligée – souvenir de l'ancienne structure en cinq parties, à présent surmontée suivant laquelle Bach avait composé ses cantates jusqu'aux Pâques 1715?

*

Ne sois pas contrariée, ô mon âme BWV 186

Création: le 11 juillet 1723

Destination: pour le 7^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Salomon Franck 1717 (BWV 186a), mouvements 1, 3, 5, 8 et 10. Librettiste des mouvements 2, 4, 7 et 9 inconnu. Mouvements 6 et 11 : strophes 12 et 11 du lied „Es ist das Heil uns kommen her“ (Le Salut est venu à nous) de Paul Speratus (1723).

Éditions complètes: BG 37: 121 – NBA I/18: 17

Trois semaines seulement après la reprise de la cantate BWV 185, Bach mit la cantate ci-présente au programme. Elle aussi est issue de l'époque de Weimar. On l'y entendit (BWV 186a) au cours du service religieux du troisième dimanche de l'Avent 1716 ; le fait que Bach aura quitté Weimar dès sa sortie de prison, le 2 décembre 1717, donc avant le troisième dimanche de l'Avent 1717, contredit l'hypothèse souvent entendue, supposant que cette cantate ait été exécutée une année plus tard. Le fait que le texte ne fut imprimé qu'en 1717, ne signifie pas que Bach n'avait pas pu la présenter une année auparavant.

À Leipzig, Bach n'eut pas besoin de cantates de l'Avent, car durant cette période de l'année liturgique, considérée comme „tempus clausus“, on ne jouait pas de musique figurée au cours du service religieux. Ainsi il put avoir recours sans hésiter à cette cantate pour autant qu'il réussit à adapter le message théologique de ce morceau au 7^{ème} dimanche après la Trinité en recomposant les récitatifs et en procédant à des remaniements importants dans les airs. Désormais, deux strophes choral clôturent les deux parties de la cantate – néanmoins Bach abandonna avec cette cantate son projet ambitionné qui consistait à encadrer le sermon non seulement de nouvelles cantates mais aussi de cantates en deux parties ou même de deux cantates entières.

Le 7^{ème} dimanche après la Trinité, on lisait l'Évangile de la multiplication des pains pour la foule de quatre mille personnes (Marc 8, 1-9). Le texte de la cantate s'y réfère en thématissant le contraste entre le besoin et le superflu, la pauvreté et la richesse : Jésus est en mesure de satisfaire pleinement la faim qui règne chez les hommes grâce à ses œuvres de grâce. Le chemin que parcourt la foi de l'Avent, du Messie né dans la pauvreté jusqu'à cette pensée, n'est pas trop pénible.

La cantate datant de Weimar se composait d'un chœur d'introduction, de quatre airs qui se suivaient les uns les autres et d'un choral final. À Leipzig, Bach inséra des récitatifs devant

chaque air. À la fin de ces récitatifs, il fit couler la déclamation libre en *arioso* afin de souligner de manière expressive la conclusion du texte, sa moral et les conséquences qui en découlent. Par contre, il renforça les quatre airs par l'effectif et la variété de leurs caractères. L'air de basse n° 3, un air de continuo sur une basse presque obstinée en mesures à 3/4 en triolets, est parcimonieux. À Weimar, un hautbois da caccia vient s'ajouter à l'effectif dans l'air du ténor n° 5 (le morceau est enregistré ici dans cette version) ; Bach le remplaça plus tard par un hautbois et des violons octaviant. Dans l'air n° 8, les violons viennent flanquer le soprano. Ces violons ainsi que la basse jouent en figurations spectaculaires qui descendent en triples accords et repartent vers les hauteurs en saut d'octave – une image de „l'étreinte“ du Seigneur dont il est question dans le texte ? Finalement le duo n° 10 est une sorte de mouvement dansant accompagné par l'ensemble de l'orchestre, des instruments à vent en bois et des cordes. Les voix chantées, s'enchaînant indéfiniment les unes aux autres, symbolisent l'image retrouvée dans le texte qu'aucune souffrance ne saura séparer l'âme de Jésus.

Un chœur organisé en petites parties était la section introductive de la cantate. Bach fait interpréter le premier vers en homophonie, telle une devise, puis les vers suivants sont pris en main par des passages en contrepoint et en arias. L'introduction instrumentale et la devise réapparaissent une deuxième fois sous une forme écourtée et une troisième fois encore en fin de cantate. Ainsi Bach produisit un effet pressant qui mène au cœur de la cantate. Remarquables sont également les deux chorals identiques au niveau musical – pas de mouvements à quatre voix mais des arrangements rappelant le motet avec des attaques du cantus firmus sur une phrase instrumentale autonome.

*

Ils attendent tous de toi BWV 187

Création: le 4 août 1726

Destination: pour le 7^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen (?), Impression Rudolstadt 1726. Mouvement 1: Psaume 104, 27-28. Mouvement 4 : Matthieu 6, 31-32.

Éditions complètes: BG 37: 157 – NBA I/18: 93

La cantate ci-présente fut composée pour le même dimanche (donc également sur le même Évangile) que la BWV 186. Elle fut créée en 1726 dans le cadre du troisième cycle de Leipzig que Bach compléta, à partir du dimanche de la Purification de Marie (2 février 1727), par des cantates de son cousin de Meiningen, Johann Ludwig Bach. Le fait que Bach réduisit peu à peu sa propre production, semble provenir de ce que Bach se rendait de plus en plus compte qu'il avait déjà composé un nombre considérable de cantates. Sa situation familiale pourrait aussi avoir contribué à un certain épuisement: entre 1723 et 1730, Anna Magdalena mit huit enfants au monde dont quatre moururent très tôt.

Bach semblait apprécier les cantates de son cousin également en raison de leurs librettos; en tout cas, il eut recours pour ses propres morceaux aux textes du même librettiste imprimés en 1726 à Rudolstadt; Hans-Joachim Schulze suppose que le librettiste était le duc de Meiningen. La première partie de cette cantate, introduite par une parole tirée d'un Psaume (de l'Ancien Testament donc) approfondit certaines pensées de l'Évangile. La deuxième partie, à jouer après le sermon, introduite par la „vox Christi“ et un vers tiré du Sermon sur la montagne (du Nouveau Testament donc) indique l'utilité des événements bibliques dans la vie de chaque chrétien.

Le large chœur introductif est un magnifique témoignage de l'art de Bach qui consiste à relier à des niveaux plus élevés, dans

la phrase instrumentale, la forme du concerto moderne à cette époque aux formes traditionnelles du contrepoint et du motet. S'agit-il des nourritures célestes – ou l'imbrication programmatique de l'Ancienne et de la Nouvelle Alliance ? L'air d'alto n° 3 prend la forme d'un hymne léger, l'air du soprano de la deuxième partie (n° 5) respire l'esprit intime et soumis d'une prière. Bach comprend le vœu exprimé „Weicht, ihr Sorgen“ (Éloignez-vous, soucis) comme signal et fait battre un ton dansant. Après un récitatif accompagné des cordes et enveloppé dans l'amour de Dieu protecteur (Alfred Dürr), le choral composé de deux strophes clôture cette magnifique cantate en opulentes harmonies.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

L'enregistrement global des cantates religieuses de Bach reflète également la mutation des habitudes d'exécution. Cette mutation est le résultat des recherches faites à ce sujet et de la pratique. Rilling ne s'est néanmoins pas engagé sur la voie des instruments „historiques“ pour des raisons évidentes. Il est, certes, indispensable de connaître la „pratique d'exécution historique“ pour savoir faire parler la musique. Cependant la reconstruction d'aspects isolés de cette œuvre n'est d'aucun profit, selon Rilling, quand il s'agit de retransmettre le sens de cette musique à l'auditeur moderne qui est, à tous égards, marqué différemment. Cet objectif 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'EDITION BACHAKADEMIE. Il existe plusieurs formes de classements judicieux pour les cantates sur disques compacts. Dans le souci de faciliter la tâche de l'auditeur dans sa recherche des différentes cantates, l'EDITION BACHAKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmieder.

Misericordioso corazón de amor eterno BWV 185

Génesis: para el 14 de julio (?) de 1715

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

Texto: Salomon Franck 1715. Sexto movimiento: 1^a estrofa del cántico „A ti clamó, Señor Jesucristo“ de Johann Agricola (en torno a 1730)

Ediciones completas: BG 37: 103 – NBA I/17.1: 3

Los años en que Bach desarrolló su actividad en la corte de Sajonia-Weimar no fueron ciertamente parcos en acontecimientos notables ni en avances decisivos. Bach tenía veintitrés años cuando en junio de 1708 fue nombrado organista y músico de cámara de los dos duques gobernantes Wilhelm Ernst y Ernst August. El que a finales del siglo XVIII la ciudad progresara hasta convertirse en centro de la cultura clásica alemana en combinación con la actividad de Johann Wolfgang von Goethe, y el que para Weimar pasara totalmente desaprovechado el renacimiento de Bach, constituye un extremo sorprendente de la historia de la cultura.

En Weimar creció primeramente la familia de Bach: Wilhelm Friedemann (*1710) y Carl Philipp Emanuel (*1714) son dos de los seis hijos que allí nacieron. El padre se ganó un gran prestigio como maestro y experto organista sin olvidar su faceta de músico virtuoso. Hacia el término de esta etapa de su vida tuvo lugar en Dresde la famosa controversia con Louis Marchand, quien se sustrajo a la misma con aquella evasiva del „puesto venido a menos“. Posteriormente Bach ejerció su actividad probablemente con motivo de la celebración del segundo centenario de la Reforma el 31 de octubre de 1717. La depreciación de su persona y un desafortunado papel – como brillantemente ha descrito Malcolm Boyd (Johann Sebastian Bach, Kassel 1992, pág. 63 ss.) – en la tensa relación entre

ambos duques, impulsaban desde hacía tiempo a Bach a renunciar a su puesto para pasar la corte de Köthen. Después de sufrir un arresto de un mes de duración, desde el 6 de noviembre hasta el 2 de diciembre de 1717, fue despedido del servicio con claras muestras de desagrado.

En Weimar escribió Bach una serie de obras importantes para órgano entre las que se encuentra el Pequeño álbum para órgano (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 94). En Weimar tuvo su origen, con las Suites inglesas BWV 806-811 (vol. 113), el primer ciclo de obras maestras para piano. Bach escribió en Weimar su primera cantata „profana“, la cantata de la caza BWV 208 para la corte amiga de Weißenfels (vol. 65). Y, en combinación con su nombramiento de Director de orquesta, expedido el 2 de marzo de 1714, recibió el encargo de componer periódicamente cantatas religiosas. Bach se había propuesto este objetivo después de no haberlo podido alcanzar en Mühlhausen, por lo que hubo de renunciar al puesto que allí desempeñaba. Como mínimo se elevan a veintidós las cantatas que tuvieron su origen en Weimar empezando por la titulada „Bienvenido seas, Rey del cielo“ BWV 182 (vol. 55).

El mayor acontecimiento para Bach y para su música fue probablemente el hecho de descubrir el concierto de estilo italiano. También este primer contacto tuvo lugar en Weimar. El príncipe Johann Ernst trajo en 1713 a la ciudad de su residencia un cierto número de impresiones de partituras al volver de un viaje de estudios que había realizado a Utrecht y a Amsterdam. Numerosas transcripciones para órgano y clavicémbalo (vol. 95 y 111) representan un primer paso de Bach en su trayectoria orientada a la adaptación de este arte. El príncipe, que a su vez era un músico bien dotado, enfermó poco más tarde y, tras encomendarse a un tratamiento curativo, falleció el 1 de agosto de 1715 en Francfort del Meno. El duelo nacional de dos meses de duración vetó cualquier forma de representación musical y parece que

incluso posteriormente perdería el ritmo de Weimar la creación de cantatas de Bach. De ahí que la presente cantata pudiera considerarse como la última que compuso Bach con conciencia de máxima adhesión a la corte, lo que significa que contemplada con visión retrospectiva representa un punto de inflexión en la vida de Bach.

Igual que la mayoría de las cantatas de Weimar, esta pieza solo aparece con escasa cobertura y, también como ocurre en la mayoría de las cantatas de Weimar, también esta pieza fue reinterpretada posteriormente por Bach en Leipzig. Aquí en un principio se precipitó vehementemente sobre la „música religiosa reglada“ en el sentido de interpretar un domingo tras otro sus propias obras. Para superar de una vez esta carga, recurrió inicialmente a cantatas más antiguas – BWV 185 es después de BWV 21 (vol. 7) la segunda cantata de este tipo. Otra interpretación de la misma cantata queda documentada en los tardíos años 1746 ó 1747. En las interpretaciones realizadas en Leipzig sustituyó el oboe del dueto introductorio por un instrumento de metal y acompañó de octavas el continuo del aria número 5 utilizando todo el aparato de instrumentos de cuerda, medidas éstas que se orientaban a reforzar acústicamente el aparato según exigía quizá el dominio de unos espacios incomparablemente mayores como son los de la iglesia.

La cantata comienza sin la menor univocidad instrumental como la que Bach solía anteponer a sus cantatas en forma de sinfonía. El motivo del continuo anticipa la melodía de la primera línea del coral del cierre. Los llamativos trinos tienen menos carácter de adorno y parecen representar la inquietud a la que hace referencia después el texto. La voz de soprano adopta este motivo mientras que el bajo de continuo tiende hacia arriba a modo de contrapunto como si la aproximación de ambas líneas simbolizara el „amor eterno“. El movimiento, tal como se indica en el texto, aparece igualmente a continua-

ción en incansables cadenas de corcheas del bajo. Además, el oboe interpreta el engalanado cantus firmus del coral final, lo que constituye uno de los famosos enigmas teológicos, aún en el caso de que el oyente tenga a la vista el texto impreso de este coral.

En el siguiente recitativo acompañado de instrumentos de cuerda, subraya significativamente Bach expresiones como „fundiros“ y „ser iguales que el Padre“ a base de *ariosos*. La frase evangélica „Pues así como midáis, medidos seréis“ (Lc. 6, 38) es presentada por Bach en un movimiento imitativo: el bajo instrumental sigue a la voz cantada a corta distancia „medida“. La copiosa diseminación de simiente le inspira para servirse de toda la exuberancia del instrumental. Evidentemente conceptos como „sembrar abundantemente“, „alegrarse“ y „eternidad“ se representan con efecto retardado.

Después del recitativo número 4 que Bach asigna al bajo („Vox Christi“?), se concentra en el aria siguiente el texto en todas las advertencias a las que se refiere el Evangelio. El toque maestro de Bach consiste en repetir constantemente a modo de estribillo el primer verso „Este es el modo de los cristianos“, integrando así la pieza y expresándola intensa aunque también sólidamente en la conciencia del oyente. Bach exalta el coral final con una voz de violín obligada, lo que tal vez represente una reminiscencia de la antigua y ya superada composición a cinco voces en la que Bach escribió sus cantatas hasta la Pascua de 1715.

No te turbes, oh, alma mía BWV 186

Génesis: para el 11 de julio de 1723

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

Texto: Salomon Franck 1717 (BWV 186a), movimientos 1, 3, 5, 8 y 10. Además, poeta desconocido para los movimientos 2, 4, 7 y 9. Movimientos 6 y 11: estrofas 12 y 11 del cántico „Nos ha venido la salvación“ de Paul Speratus (1723).

Ediciones completas: BG 37: 121 – NBA I/18: 17

Solo a las tres semanas de volver a interpretarse la cantata BWV 185, incluyó Bach esta otra en el programa de Leipzig. También ella tiene su origen en Weimar. Fue allí donde sonó (BWV 186a) el III domingo de Adviento de 1716; contra la suposición que frecuentemente podemos leer de su interpretación en Adviento de 1717, se opone la circunstancia de que Bach habría abandonado Weimar inmediatamente después de haber cumplido el arresto el día 2 de diciembre de 1717 y por lo tanto antes de ese domingo. El hecho de que no se imprimiese el texto hasta 1717 no significa que Bach no hubiera podido tenerlo ante sí el año precedente.

En Leipzig no necesitaba Bach cantatas de Adviento, ya que este tiempo litúrgico, „tempus clausum“, no se interpretaba en el servicio religioso ninguna música figurativa. Por ello pudo recurrir sin problemas a esta cantata en la medida en que fue capaz de dar otro significado teológico a la pieza aplicándola al VII domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad con ayuda de recitativos de nuevo cuño y con refundiciones marcadas en las arias. Finalmente hay dos estrofas corales que ponen fin a las dos partes de la cantata, con la cual Bach renunciaría en todo caso al ambicioso proyecto de interpretar en torno a la homilía no solo nuevas cantatas, sino también cantatas de dos piezas o incluso dos cantatas completas.

El VII domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad se leía el Evangelio de la multiplicación de los panes y los peces (Mc. 8, 1-9). El texto de la cantata hace referencia a la contraposición entre penuria y abundancia, pobreza y riqueza: el hambre que impera entre los seres humanos puede saciarlo Jesús con sus obras de gracia. Porque no hay grandes obstáculos en el recorrido hasta este pensamiento desde la fe de Adviento en el Mesías que nace en medio de la pobreza.

La cantata de Weimar constaba de un coro de entrada, cuatro arias subsiguientes y un coral de conclusión. En Leipzig intercaló Bach un recitativo delante de cada una de las arias. Al final funde la correspondiente declamación libre en formas de *arioso* para subrayar con expresividad la Conclusio del texto, su moraleja y su consecuencia. En cambio, incrementó las cuatro arias con la cobertura y la alternancia de su carácter. Resulta escaso el aria de bajo número 3, un aria de continuo sobre un bajo casi ostinato en compás de $\frac{3}{4}$ a base de tresillos. En el aria de tenor número 5 se añadía en Weimar un oboe da caccia (en esta versión queda reflejada aquí la pieza); posteriormente lo sustituiría Bach por el oboe y los violines que hacen la octava. En el aria número 8 aparecen los violines acompañando al soprano. Tanto ellos como el bajo interpretan llamativas figuras que suben y bajan en trío con intervalos de octava... lo que tal vez representa una figuración del „abrazo“ del Señor que menciona el texto. El dueto número 10 constituye por último una especie de movimiento de danza perfectamente cubierto con instrumentos de aire de madera y de cuerda. Las voces cantoras, inseparablemente encadenadas entre sí, vienen a simbolizar que el dolor no puede apartarse del alma de Jesús. Esta cantata se iniciaba con un coro de escasa articulación. Bach hace que se interprete el primer verso en versión homófona y a modo de estribillo, para asumir a continuación los pasajes contrapuntuales y a modo de aria que caracterizan a los versos siguientes. La introducción instrumental y la divisa aparecen de manera abreviada por segunda vez y por tercera al final con

mayor escasez todavía. Así se genera una impresión arrolladora que nos introduce en el corazón de la cantata. También son dignos de tenerse en cuenta los dos corales musicalmente idénticos, sin movimientos a cuatro voces, porque representan transcripciones de estilo de motete con inserciones libres de cantus firmus a través de un movimiento instrumental conducido con autonomía.

*

Todos esperan de Ti BWV 187

Génesis: para el 4 de agosto de 1726

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

Texto: Duque Ernst Ludwig de Sajonia-Meiningen (?), impresión Rudolstadt 1726. Primer movimiento: salmo 104, 27-28. Cuarto movimiento: Mt. 6, 31-32.

Ediciones completas: BG 37: 157 – NBA I/18: 93

La presente cantata se compuso para el mismo domingo (y con referencia por tanto al mismo Evangelio) que en el caso de BWV 186. Tuvo su origen en 1726 en el marco del tercer curso de Leipzig que Bach completó a partir del domingo de la Purificación de María (2 de febrero de 1727) con cantatas tomadas de su primo de Meiningen Johann Ludwig Bach. El hecho de que Bach recurriera gradualmente a su propia producción puede indagarse a partir de la creciente toma de conciencia de haber escrito ya un número considerable de cantatas. También la situación familiar pudo haber contribuido a consumir su energía, ya que entre 1723 y 1730 Anna Magdalena trajo al mundo ocho hijos, cuatro de los cuales fallecieron muy pronto.

Es evidente que Bach valoraba las cantatas de su primo también por sus textos y en todo caso recurrió en sus propias piezas a los textos del mismo poeta que se imprimieron en Rudolstadt en 1726 y cuyo autor cree identificar Hans-Joachim Schulze en el Duque de Meiningen. La primera parte de la cantata, introducida por una frase (veterotestamentaria) de los Salmos, profundiza en algunas ideas del Evangelio. La segunda, que había de interpretarse después de la homilía, precedida por la „Vox Christi“ y en un versículo del Sermón (neotestamentario) de la Montaña, pone de relieve la utilidad del acontecimiento bíblico para la vida de cada cristiano.

El envolvente coro de entrada es un grandioso testimonio del arte de Bach consistente en combinar el concierto moderno actualizado en el movimiento instrumental, con las formas tradicionales y contrapuntuales del motete a un nivel superior. ¿Alimento celestial o concatenación programática de la antigua y la nueva Alianza? El aria de contralto número 3 tiene el carácter desenvuelto de un himno, mientras que el aria de soprano de la segunda parte (número 5) respira el espíritu humilde y recoleto de una oración. El anhelo que se expresa en las palabras „Apártense preocupaciones“ es para Bach la señal de entonar notas de danza. Después de un recitativo acompañado de instrumentos de cuerda, que transmite intimidad en el amor de Dios (Alfred Dürr), aparece un coral de dos estrofas que pone punto final a esta magnífica cantata con exuberante armonía.

