



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[2] KANTATEN BWV 119 - 121

Preise, Jerusalem, den Herrn / Gott, man lobet dich in der Stille / Christum wir sollen loben schon

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 119, 120), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 121)

Musik- und Klangregie/Producer/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/

Director de grabación:

Richard Hauck, Wolfram Wehnert (BWV 120)

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 119: Januar / September 1978. BWV 120: März / April 1973. BWV 121: Februar / April 1980.

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada

© 1973/78/80 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

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



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Preise, Jerusalem, den Herrn *BWV 119 (25'25)*

Praise, o Jerusalem, the Lord • Jérusalem glorifie le Seigneur • Adora, Jerusalén, al Señor

Arleen Augér- soprano • Ann Murray - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Bernhard Schmid, Georg Rettig, Josef Hausberger, Ivo Preis - Tromba • Karl Schad - Timpani • Hartmut Strebel, Barbara Schlenker - Flauto dolce • Allan Vogel, Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe • Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe da caccia • Paul Gerhard Leihenseder - Fagotto • Hans Häublein - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Gott, man lobet dich in der Stille *BWV 120 (22'24)*

God, we praise Thee now in the stillness • Dieu, nous te célébrons dans le silence • Dios, en silencio se Te alaba

Helen Donath - soprano • Hildegard Laurich - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Tromba • Karl Schad - Timpani • Otto Winter, Hedda Rothweiler – Oboe, Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Werner Keltch - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Christum wir sollen loben schon *BWV 121 (20'45)*

To Christ we should sing praises now • Nous devons déjà louer le Christ • A Cristo hemos de alabar

Arleen Augér - soprano • Doris Soffel - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Bernhard Schmid - Tromba • Gerhard Cichos, Hans Kuhner, Hans Rückert - Trombone • Klaus Kärcher, Günther Passin - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Gerhard Mantel - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 119 „Preise, Jerusalem, den Herrn“				25:25
1.	Coro:	Preise, Jerusalem, den Herrn	1	6:57
	<i>Tromba I-IV, Timpani, Flauto dolce I+II, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
2.	Recitativo (T):	Gesegnet Land! glückselge Stadt	2	1:24
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
3.	Aria (T):	Wohl dir, du Volk der Linden	3	3:09
	<i>Oboe da caccia I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
4.	Recitativo (B):	So herrlich stehst du, liebe Stadt	4	1:57
	<i>Tromba I-IV, Timpani, Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
5.	Aria (A):	Die Obrigkeit ist Gottes Gabe	5	2:49
	<i>Flauto dolce I+II, Violoncello, Cembalo</i>			
6.	Recitativo (S):	Nun! Wir erkennen es und bringen dir	6	1:03
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
7.	Coro:	Der Herr hat Guts an uns getan	7	6:23
	<i>Tromba I-IV, Timpani, Flauto dolce I+II, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
8.	Recitativo (A):	Zuletzt! Da du uns, Herr, zu deinem Volk gesetzt	8	0:47
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
9.	Choral:	Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ	9	0:56
	<i>Flauto dolce I+II, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 120 „Gott, man lobet dich in der Stille“				22:24
1.	Aria (A):	Gott, man lobet dich in der Stille	10	5:42
	<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
2.	Coro:	Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen	11	7:15
	<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
3.	Recitativo (B):	Auf, du geliebte Lindenstadt	12	1:27
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
4.	Aria (S):	Heil und Segen	13	5:56
	<i>Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
5.	Recitativo (T):	Nun, Herr, so weihe selbst	14	0:56
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
6.	Choral:	Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein	15	1:08
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 121 „Christum wir sollen loben schon“				20:45
1.	Coro:	Christum wir sollen loben schon	16	3:32
	Tromba, Trombone I-III, Oboe d'amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
2.	Aria (T):	O du von Gott erhöhte Kreatur	17	5:16
	Oboe d'amore, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
3.	Recitativo (A):	Der Gnade unermeßliches Wesen	18	1:21
	Violoncello, Cembalo			
4.	Aria (B):	Johannis freudenvolles Springen	19	8:09
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
5.	Recitativo (S):	Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen	20	1:17
	Violoncello, Organo			
6.	Choral:	Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt	21	1:10
	Tromba, Trombone I-III, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
Total Time BWV 119, 120, 121				68:40

BWV 119

1. Coro

*Preise, Jerusalem, den Herrn, lobe, Zion, deinen Gott!
Denn er machet fest die Riegel deiner Tore und segnet
deine Kinder drinnen, er schafft deinen Grenzen
Friede.*

2. Recitativo

Gesegnet Land! glückselge Stadt!
Woselbst der Herr sein Herd und Feuer hat.
Wie kann Gott besser lohnen?
Als wo er Ehre läßt in einem Lande wohnen.
Wie kann er eine Stadt
Mit reicherm Nachdruck segnen?
Als wo er Güt und Treu einander
läßt begegnen,
Wo er Gerechtigkeit und Friede
Zu küssen niemals müde.
Nicht müde, niemals satt
Zu werden teur verheißen, auch in der Tat
erfüllt hat.
Da ist der Schluß gemacht:
Gesegnet Land! glückselge Stadt!

3. Aria

Wohl dir, du Volk der Linden,
Wohl dir, du hast es gut!
Wieviel an Gottes Segen
Und seiner Huld gelegen,

1. Chœur

*Praise, O Jerusalem, the Lord, laud, O Zion, him thy
God! For he maketh fast the bars across thy doorway
and blesteth all thy children therein, he bringeth peace
within thy borders.*

2. Recitative

O happy land, O city blest,
Where e'en the Lord his hearth and fire doth keep.
Can God show greater favor
Than where he honor gives within a land a dwelling?
Can he a city give
With richer force his blessing?
Than where he troth and kindness cause to meet a
each other,
And where, that righteousness and peace
To kiss, he never tireth.
Untiring, never done,
That they be ever cherished, and hath his promise here
fulfilled?
Therefore we must conclude:
O happy land! O city blest!

3. Aria

Well thee, thou linden people,
Well thee, thou art well off!
How much of God's true blessing
And of his gracious favor,

1

1. Chœur

*Jérusalem, glorifie le Seigneur, Sion, loue ton Dieu!
Car il renforce les verrous de tes portes et y bénit tes enfants, il
assura la paix à tes frontières.*

2

2. Récitatif

Pays béni, cité bienheureuse,
Où le Seigneur lui-même a installé son foyer et son feu!
Quelle meilleure récompense pourrait donner Dieu
Que de faire habiter la gloire dans un pays?
Comment peut-il bénir une cité
Avec plus de profusion?
Que là où la bonté et la fidélité se rencontrent,

Où il ne se lasse jamais d'embrasser
La justice et la paix.
Jamais las, jamais rassasié
De leur promettre beaucoup et de le réaliser.

Et en voici le résultat:
Pays béni, cité bienheureuse!

3

3. Air

Bonheur à toi, peuple de la cité des tilleuls,
Bonheur à toi, tu as de la chance!
Combien de bénédiction divine
Et de bienveillance

1. Coro

*¡Adora, Jerusalén, al Señor; alaba, Sión, a tu Dios! Pues que El
fortalece tus aldamas y portones y bendice a tus hijos dentro y hace
la paz en tus lindes.*

2. Recitativo

¡Bendita tierra, dichosa ciudad,
Donde el mismísimo Señor su hogar y fuego tiene!
¿Cómo Dios mejor premiar puede
Sino honrar a una tierra en ella viviendo?
¿Cómo El una ciudad
Más abundantemente bendecir puede?
Sino donde hace que la bondad y el amor se encuentren,

Sino donde la justicia y la paz
Se abracen constantemente
Constantemente, siempre,
Como ha prometido y de hecho cumplido?

Digámoslo, pues, ya:
¡Bendita tierra, dichosa ciudad!

3. Aria

¡Bienaventurado tú, pueblo de los tilos,
Bienaventurado tú que dichoso eres!
¿Cuánta bendición de Dios,
Cuánta clemencia

Die überschwenglich tut,
Kannst du an dir befinden.
Wohl dir, du Volk der Linden,
Wohl dir, du hast es gut!

4. Recitativo

So herrlich stehst du, liebe Stadt!
Du Volk! das Gott zum Erbteil sich erwählt hat.
Doch wohl! und aber wohl! wo mans zu
Herzen fassen
Und recht erkennen will,
Durch wen der Herr den Segen wachsen lassen.

Ja!
Was bedarf es viel?
Das Zeugnis ist schon da,
Herz und Gewissen wird uns überzeugen,
Daß, was wir Gutes bei uns sehn,
Nächst Gott durch kluge Obrigkeit
Und durch ihr weises Regiment geschehn.
Drum sei, geliebtes Volk, zu treuem Dank bereit,
Sonst würden auch davon nicht deine Mauern
schweigen!

5. Aria

Die Obrigkeit ist Gottes Gabe,
Ja selber Gottes Ebenbild.
Wer ihre Macht nicht will erlassen,
Der muß auch Gottes gar vergessen:
Wie würde sonst sein Wort erfüllt?

Which overfloweth here,
Thou canst in thee discover.
Well thee, thou linden people,
Well thee, thou art well off!

4. Recitativo

Thou dost in glory stand, dear town!
Thou folk which God did choose for his inheritance!
How good! How very good! Where one to
heart would take it
And rightly recognize
Through whom the Lord his blessing's increase
sponsored.
True!
Need there more be said?
The witness is at hand,
The heart and conscience will convince us quickly
That all the good we near us see,
First God, then wise authority
By means of prudent government inspired.
So now, beloved folk, thy steadfast thanks prepare,
Else would of all these things not e'en thy walls keep
silence!

5. Aria

Authority is God's endowment,
Indeed, of God an image true.
Who would its might nor duly measure
Must also be of God unmindful:
How would else be his word fulfilled?

4

Donnés à profusion
Peux-tu trouver dans ta propre existence.
Bonheur à toi, peuple de la cité des tilleuls,
Bonheur à toi, tu as de la chance!

4. Récitatif

Quelle magnificence, ô chère cité,
Peuple que Dieu a choisi en héritage!
À vous donc, bonheur et de nouveau bonheur, ayons le
courage de comprendre
Et de bien vouloir reconnaître comme il se doit
Par qui le Seigneur fait fructifier la bénédiction.
Et oui!
A-t-on besoin de beaucoup?
La preuve en est là,
Le cœur et la conscience nous convaincront
Que ce que nous voyons chez nous
C'est, après Dieu, à l'autorité avisée,
Et à son sage gouvernement que nous le devons.
C'est pourquoi, peuple bien-aimé, sois disposé
à prouver une loyale gratitude,
Sinon tes murailles ne garderaient pas le silence à ce
sujet!

5

5. Aria

L'autorité est don de Dieu,
Elle est même l'image de Dieu lui-même,
Celui qui ne veut pas reconnaître son pouvoir
Devra oublier jusqu'à celui de Dieu:
Comment s'accomplirait alors sa parole?

Y en qué abundancia
En tí sentir puedes!
¡Bienaventurado tú, pueblo de los tilos,
Bienaventurado tú que dichoso eres!

4. Recitativo

¡Cuán magnífica es tu apariencia, amada ciudad!
¡Tú, pueblo que Dios como heredero ha elegido!
Bienaventuranza, gran bienaventuranza donde de
corazón comprende
Y bien conocer quiere,
Por el cual el Señor Su bendición derrama.

¡Sí!
¿Qué más se necesita?
El testimonio ahí está ya,
El corazón y la certeza nos convencerán
De que cuanto entre nosotros bueno veamos
Después de Dios a la sabia autoridad
Y a su sabio gobierno se debe.
Por eso, amado pueblo, sé pronto a dar fielmente
gracias
De cuanto ni tus muros siquiera callar pueden.

5. Aria

La autoridad un don de Dios es,
Sí, incluso imagen de Dios mismo.
Quien su poder no quiera considerar,
A Dios mismo habrá de olvidar:
Si no, ¿cómo se cumpliría su Palabra?

6. Recitativo

Nun! wir erkennen es und bringen dir,
O höchster Gott, ein Opfer unsers Danks dafür.
Zumal, nachdem der heutige Tag,
Der Tag, den uns der Herr gemacht,
Euch, teure Väter, teils von eurer Last entbunden,

Teils auch auf euch
Schlaflose Sorgenstunden
Bei einer neuen Wahl gebracht,
So seufzt ein treues Volk mit Herz und Mund zugleich:

7. Coro

Der Herr hat Guts an uns getan,
Des sind wir alle fröhlich.

Er seh die teuren Väter an
Und halte auf unzählige
Und späte lange Jahre naus
In ihrem Regimente Haus,
So wollen wir ihn preisen.

8. Recitativo

Zuletzt!
Da du uns, Herr, zu deinem Volk gesetzt,
So laß von deinen Frommen
Nur noch ein arm Gebet vor deine Ohren kommen

Und höre! ja erhöere!
Der Mund, das Herz und Seele seufzet sehre.

6. Recitative

Now! We acknowledge this and bring to thee,
O God on high, an off'ring of our thanks for this.
And so, whereas this very day,
The day which us the Lord hath made,
You, cherished elders, partly from your charge
delivered
And partly, too.
Brought sleepless hours of worry
Which with a new election come,
Thus sighs a loyal throng with heart and tongue alike:

7. Chorus

The Lord hath good for us achieved,
For this we're all rejoicing.
May he our cherished elders tend
And keep them for uncounted
And long-enduring years on end
Within their house of government,
And we will gladly praise him.

8. Recitative

And last!
Since thou didst, Lord, us to thy people join,
Then let from these thy faithful
Still one more humble pray'r before thine ears to come
now.
And hear us! Oh yes, hear us!
The mouth, the heart and soul are sighing deeply.

6

6. Récitatif

À présent! Nous le reconnaissons et nous t'apportons,
Ô Dieu suprême, une offrande en action de grâces.
D'autant plus que, après le jour d'aujourd'hui,
Le jour que le Seigneur a fait,
Chers pères, en partie déliés de votre charge,
En partie aussi pour les heures sans sommeil pleines de
souds
Devant la nouvelle élection,
Un peuple fidèle gémit aussi de tout son cœur et de sa
bouche:

7

7. Chœur

Le Seigneur nous a fait beaucoup de bien
Nous en sommes tous heureux.
Il ne quitte pas des yeux les chers pères
Et les garde pour de nombreux
Et de longues années
Dans le lieu de gouvernement,
Nous voulons le glorifier pour ceci.

8

8. Récitatif

Enfin!
Puisque toi, Seigneur, tu nous as investi comme ton
peuple
Écoutes encore une humble prière
De la part de tes fidèles
Et écoute! Oui exauce!
La bouche, le cœur et l'âme soupirent amplement.

6. Recitativo

¡Bien! Lo reconocemos y Te ofrecemos,
Oh gran Dios, un sacrificio de gracias.
Toda vez que hoy
El día que el Señor nos hizo
A vosotros, amados padres, de vuestra carga os libera,
Y os concede
En vuestras horas de trabajo e insomnio

Una nueva elección,
Clame, pues, fiel pueblo, de corazón y voz a una:

7. Coro

El Señor bien nos ha hecho
Por eso todos gozosos estamos.
El a los amados padres ve,
Los ayuda sin número
Y por muchos años los guarda
En su casa del gobierno,
Por lo que alabarlo queremos.

8. Recitativo

¡Por fin!
Señor, pueblo Tuyo nos has hecho,
Deja pues que tus piadosos
Una mísera oración ante tus oídos hagan
¡Y escucha! ¡Sí, escucha!
Cuánto la boca, el corazón y el alma claman.

9. Choral

Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ,
Und segne, was dein Erbteil ist.
Wart und pfleg ihr' zu aller Zeit
Und heb sie hoch in Ewigkeit!
Amen.

BWV 120

1. Aria

*Gott, man lobet dich in der Stille zu
Zion, und dir bezahlet man Gelübde.*

2. Coro

Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen,
Steiget bis zum Himmel nauf!
Lobet Gott im Heiligtum
Und erhebet seinen Ruhm;
Seine Güte,
Sein erbarmendes Gemüte
Hört zu keinen Zeiten auf.

3. Recitativo

Auf, du geliebte Lindenstadt,
Komm, falle vor dem Höchsten nieder,
Erkenne, wie er dich
In deinem Schmuck und Pracht
So väterlich

9. Chorale

Thy people help, Lord Jesus Christ,
And bless them, thine inheritance.
Guard and tend them at ev'ry hour
And raise them high forever more!
Amen.

1. Aria

*God, we praise thee in the stillness of
Zion, and thee we pay our solemn pledges.*

2. Chorus

Triumph, all ye joyous voices,
Soaring into heaven, rise!
Praise God in his holy shrine
And exalt ye his great fame;
All his kindness,
His forgiving heart of mercy,
Shall at no time ever cease!

3. Recitativo

Wake, thou beloved linden town,
Come, fall before thy master humbly,
Acknowledge how he thee,
In all thy splendour's state,
So fatherly

9

9. Choral

Aide ton peuple, Seigneur Jésus-Christ,
Et bénis ce qui est ton héritage.
Conserve-le et veille sur lui en tous temps
Et surélève-le pour l'éternité!
Amen.

10

1. Air

*Dieu, nous te célébrons dans le silence de Sion et nous te payons
de nos vœux.*

11

2. Chœur

Poussez des cris d'allégresse, voix réjouies,
Montez jusqu'aux cieux!
Louez Dieu dans le sanctuaire
Et exaltez sa gloire;
Que sa bonté,
Que sa miséricorde
Ne prennent jamais fin!

12

3. Récitatif

Allons, chère cité des tilleuls,
Viens te prosterner devant le Très-Haut,
Reconnait
Combien paternellement
Il te garde, te protège et veille sur toi

9. Coral

¡A Tu pueblo ayuda, Señor Jesucristo,
Y a Tu heredad bendice.
Guárdala y protégela por siempre
Y a la eternidad ensálzala!
Amén.

1. Aria

Dios, en silencio se Te alaba en Sión y se te hacen votos.

2. Coro

¡Alborozos, alegres voces,
Subid hasta el cielo!
Alabad a Dios en el Santuario
Y ensalzad Su Gloria;
Su bondad
Su ánimo misericordioso
No cesan en momento alguno.

3. Recitativo

¡Arriba amada ciudad de los tilos
Venid a postraros todos ante el Altísimo,
Reconoce cómo El
En tu hermosura y esplendor
Tan paternalmente

Erhält, beschützt, bewacht
 Und seine Liebeshand
 Noch über dir beständig hat.
 Wohlan,
 Bezahle die Gelübde, die du dem Höchsten hast getan,

Und singe Dank- und Demutslieder!
 Komm, bitte, daß er Stadt und Land
 Unendlich wolle mehr erquickern
 Und diese werthe Obrigkeit,
 So heute Sitz und Wahl verneut,
 Mit vielem Segen wolle schmücken!

4. Aria

Heil und Segen
 Soll und muß zu aller Zeit
 Sich auf unsre Obrigkeit
 In erwünschter Fülle legen,
 Daß sich Recht und Treue müssen
 Miteinander freundlich küssen.

5. Recitativo

Nun, Herr, so weihe selbst das Regiment
 mit deinem Segen ein,
 Daß alle Bosheit von uns fliehe
 Und die Gerechtigkeit in unsern Hütten blühe,

Daß deines Vaters reiner Same
 Und dein gebenedeiter Name
 Bei uns verherrlicht möge sein!

Supports, protects, and guards,
 And doth his hand of love
 Still over thee steadfastly hold.
 Rise up,
 And pay thy solemn pledges, which
 Thou the Highest now hast vowed.
 And sing thy songs of thanks most humble!
 Come, pray now that he town and land
 Unending wish e'en more to foster
 And this its honored government,
 Today with seats and vote renewed,
 Through many splendours wish to favor.

4. Aria

Health and blessing
 Shall and must at ev'ry hour
 Bide with our high government,
 In their proper fullness dwelling,
 So that faith and justice shall be
 Led as friends to kiss each other.

5. Recitativo

O Lord, so consecrate this government with thine own
 blessing now,
 That ev'ry malice may flee from us,
 And that true righteousness within our dwellings
 flourish,
 That thine own Father's seed unspotted
 And thy most blessed name's due honor
 With us in glory ever reign!

13

Sur ta splendeur et ton luxe
 Et avec quel amour
 Il étend constamment sa main sur toi.
 Allons,
 Accomplis les promesses que tu as faites au Très-Haut,
 Et chante-lui des hymnes de grâce et de soumission!
 Prie donc qu'il veuille plus et à jamais
 Réconforter cité et pays
 Et accorder toutes ses bénédictions
 À cette précieuse autorité,
 Qui renouvelle aujourd'hui son siège et les membres
 de son Conseil.

4. Air

Veuille en tout temps, et cela doit en être ainsi,
 Répandre en cette profusion souhaitée
 Le salut et la bénédiction
 Sur l'autorité qui nous gouverne,
 Afin que justice et fidélité
 S'y unissent dans l'amitié.

14

5. Récitatif

À présent, Seigneur, confie toi-même ta bénédiction au
 gouvernement,
 Afin que toute méchanceté s'écarte de nous
 Et que la justice soit florissante dans nos demeures,

 Que la descendance pure de ton Père
 Et ton nom béni
 Soient glorifiés parmi nous!

Tè mantiene, protege y guarda
 Y cómo su amorosa mano
 Sobre ti constantemente mantiene!
 ¡Así pues
 Cumple los votos que has hecho al Altísimo

Y entona canciones de gracias y humildad!
 ¡Ven por favor, que El la ciudad y el país
 Aliviar quiere sin medida
 Y a esta noble autoridad
 Que hoy sede y elección renueva
 Con muchas bendiciones ornar.

4. Aria

Salve y bendiciones
 En todo momento deben y tienen
 Que cumplirse para nuestras autoridades
 En la medida conveniente.
 Que la justicia y la fidelidad
 Muy cordialmente han de aparejarse.

5. Recitativo

Ahora pues, Señor, consagra al regimiento con tu
 bendición,
 Que todo mal de nosotros huya
 Y la justicia en nuestros lares medre,

 Que la semilla pura de Tu Padre
 Y Tu bendito nombre
 Entre nosotros glorificados sean.

6. Choral

Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein,
 Die mit deinem Blut erlöst sein!
 Laß uns im Himmel haben teil
 Mit den Heiligen im ewgen Heil!
 Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ,
 Und segne, was dein Erbteil ist;
 Wart und pfleg ihr' zu aller Zeit
 Und heb sie hoch in Ewigkeit!

BWV 121

1. Coro

Christum wir sollen loben schon,
 Der reinen Magd Marien Sohn,
 So weit die liebe Sonne leucht
 Und an aller Welt Ende reicht.

2. Aria

O du von Gott erhöhte Kreatur,
 Begreife nicht, nein, nein, bewundre nur:
 Gott will durch Fleisch des Fleisches Heil erwerben.

Wie groß ist doch der Schöpfer aller Dinge,
 Und wie bist du verachtet und geringe,
 Um dich dadurch zu retten vom Verderben.

6. Chorale

Now help us, Lord, these servants thine,
 Whom with thy blood thou hast redeemed!
 Let us in heaven have a share
 With the saints forever saved!
 Thy people help, Lord Jesus Christ,
 And bless them, thine inheritance;
 Guard and tend them at ev'ry hour
 And raise them high forever more!

1. Chorus

To Christ we should sing praises now,
 The spotless maid Maria's Son,
 As far as our dear sun gives light
 And out to all the world doth reach.

2. Aria

O thou whom God created and extolled,
 With reason not, no, no, with wonder see:
 God would through flesh's health accomplish.

Though great is he, the maker of all nature,
 And though thou art despised and unworthy,
 That thou by this be rescued from corruption.

15

6. Choral

Aide-nous à présent, Seigneur, nous tes serviteurs
 Que tu as rachetés de ton sang!
 Réserve-nous une place au ciel
 Avec les saints dans le salut éternel!
 Aide ton peuple, Seigneur Jésus-Christ,
 Et bénis ce qui est ton héritage;
 Veille sur lui et prends soin de lui en tous temps
 Et élève-le pour l'éternité!

1. Chœur

Nous devons déjà louer le Christ
 Le Fils de Marie, la Vierge immaculée,
 Aussi loin que le soleil brille
 Et jusqu'aux confins du monde.

2. Air

Ô toi créature que Dieu a exhaussée
 Ne cherche pas à comprendre, non, non, contente-toi
 d'admirer:
 Dieu veut acquérir le salut de la chair par la chair.
 Comme il est grand, le Créateur de toutes choses.
 Et comme tu es méprisable et petit
 Pour te sauver toi-même de la perdition.

6. Coral

¡Ahora, pues, ayúdanos, Señor, a Tus siervos
 Quienes con Tu sangre salvados fuimos!
 ¡Haz que nuestra parte el cielo sea
 Junto con los santos en eterna salvación.
 Ayuda a Tu pueblo, Señor Jesucristo,
 Y bendice a Tu heredad;
 Guárdala y cuidala en todo tiempo
 Y ensálzala eternamente.

1. Coro

A Cristo hemos de alabar
 El Hijo de María, la virgen pura,
 Mientras el amado sol luzca
 Hasta los confines del mundo.

2. Aria

¡Oh Tú, de Dios ensalzada criatura,
 No comprendas, no, no, tan sólo admira:
 Dios por la carne salvar la carne quiere.

Cuán grande es el Creador de todas las cosas,
 Y cuán eres tú desdeñado y pequeño
 Para por ello ser salvado de la perdición.

3. Recitativo

Der Gnade unermeßlich's Wesen
 Hat sich den Himmel nicht
 Zur Wohnstatt auserlesen,
 Weil keine Grenze sie umschließt.
 Was Wunder, daß allhie Verstand und Witz gebricht,
 Ein solch Geheimnis zu ergründen,
 Wenn sie sich in ein keusches Herze gießt.
 Gott wählet sich den reinen Leib zu einem Tempel
 seiner Ehren,
 Um zu den Menschen sich mit wundervoller Art zu
 kehren.

4. Aria

Johannis freudenvolles Springen
 Erkannte dich, mein Jesu, schon.
 Nun da ein Glaubensarm dich hält,
 So will mein Herze von der Welt
 Zu deiner Krippen brünstig dringen.

5. Recitativo

Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen?
 Es seufzt mein Herz: mit bebender und fast
 geschloßner Lippen
 Bringt es sein dankend Opfer dar.
 Gott, der so unermeßlich war,
 Nimmt Knechtsgestalt und Armut an.
 Und weil er dieses uns zugutgetan,
 So laß ich mit der Engel Chören
 Ein jauchzend Lob- und Danklied hören!

3. Recitative

The nature of unbounded favor
 Hath chosen heaven not
 To be its only dwelling,
 For it no limits can contain.
 Why wonder that in this all sense and reason fail
 So great a mystery to fathom,
 When grace into a virgin heart is poured?
 God chooseth him this body pure to make
 a temple for honor,
 That to mankind he might in awe-inspiring form be
 present.

4. Aria

Then John's own glad and joyful leaping
 Acknowledged thee, my Jesus, first.
 Now while an arm of faith holds thee,
 So would my heart escape this world
 And to thy cradle press with fervor.

5. Recitative

But how doth it regard thee in thy cradle?
 My heart doth sigh: with trembling and almost unopened lips
 now
 It brings its grateful sacrifice.
 God, who all limits did transcend,
 Bore servile form and poverty.
 And since he did this for our benefit,
 Thus raise now with the choirs of angels
 Triumphant sounds of thankful singing!

18

3. Récitatif

L'Être d'une grâce incommensurable
 N'a pas choisi le ciel
 Comme demeure
 Parce que sa grâce n'a point de limites.
 Quel miracle que ni la raison ni l'esprit astucieux
 Ne sauraient sonder
 Lorsqu'elle se répand dans un cœur innocent.
 Dieu choisit le corps innocent comme temple
 de son honneur
 Pour se consacrer aux hommes en faisant ses prodiges.

4. Air

Jean t'avait déjà reconnu, ô mon Jésus,
 Et sauta de joie.
 Puisqu'à présent tu es tenu dans les bras de la foi,
 Mon cœur veut quitter la terre
 Et entrer dans ta crèche, plein de ferveur.

5. Récitatif

Mais que vois-je dans ta crèche?
 Mon cœur gémit: les lèvres presque fermées et
 tremblantes,
 Je te rend mon offrande de gratitude.
 Dieu qui était si grand,
 Accepte l'habit de la servitude et de la pauvreté.
 Et parce qu'il le fait pour notre bien,
 Entonnez avec les chœurs des anges
 Un cantique de louange et de grâces rempli d'allégresse

19

3. Recitativo

El ser de la infinita Gracia
 No ha elegido el cielo
 Como morada
 Puesto que ningún límite lo abarca.
 ¡Qué milagro! El querer desentrañar semejante arcano
 Cuando en un casto corazón se vierte
 Todo raciocinio e ingenio quiebra.
 Dios para Sí elige al puro cuerpo como templo
 de Su honor
 Y para dirigirse a las personas de admirable modo.

4. Aria

El alegre saltar de Juan
 Ya Te reconoció, mi Jesús.
 Puesto que un brazo de la fe te sostiene,
 Mi corazón desde el mundo
 A tu pesebre llegarse ardientemente desea.

5. Recitativo

¿Y cómo te contempla en Tu pesebre?
 El suspira, mi corazón: con tremulantes y casi cerrados
 labios
 Ofrece su presente con gratitud.
 Dios, quien infinito era
 Acepta la servidumbre y la pobreza.
 Y puesto que eso ha hecho por nosotros,
 Que se escuche junto con los coros de los ángeles
 Un alborozado cántico de alabanza y gratitud.

6. Choral

Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt,
Christ, geboren von der reinen Magd,
Samt Vater und dem Heiligen Geist
Von nun an bis in Ewigkeit.

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 Rillings Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußen. Das Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

6. Chorale

Laud, praise, and thanks to thee be giv'n,
Christ, now born of the spotless maid,
With Father and the Holy Ghost
From now until eternity.

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

21

6. Choral

Louange, gloire et gratitude te sont adressées,
Christ, né de la servante pure,
Ainsi qu'au Père et au Saint-Esprit
Dès aujourd'hui et à jamais.

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

6. Coral

Alabanza, honor y gracias Te sean exclamados,
Cristo, de la pura doncella nacido,
Junto con el Padre y el Espíritu Santo
Desde ahora por toda la eternidad.

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.

Preise, Jerusalem, den Herrn BWV 119

Entstehung: zum 30. August 1723

Bestimmung: Ratswahl

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 147, 12-14. Satz 9: aus dem Te Deum, verdeutscht von Martin Luther (1529).

Gesamtausgaben: BG 24: 195 – NBA I/32.1: 131

Zu Bachs Leipziger Amtspflichten gehörte, neben dem an der Thomasschule zu erteilenden Unterricht, vor allem die musikalische Gestaltung der Gottesdienste in den Hauptkirchen der Stadt. In seiner Denkschrift „Kurtzer, iedoch höchstnötiger Entwurf einer wohlbestaltten Kirchen Music“ forderte der Director Musicus 1730 vom Rat der Stadt Leipzig daher eine entsprechende Anzahl an Musikern, „Vocalisten und Instrumentalisten“. Sechzehn „Persohnen“ für den Chor, achtzehn für das Orchester erschienen ihm, nach derselben Quelle, eine anstrengswerte Besetzung, eine Zahl, die – soweit es die Sänger betrifft – mit vier multipliziert werden muß, da Bach ja vier Kirchen (St. Thomae, St. Nicolai, Neue [Pauliner- bzw. Universitäts-] Kirche sowie St. Peter) mit Musik zu versorgen hatte. Die Thomasschule besuchten damals insgesamt nur 55 Schüler. Unter diesen verfügten, wie Bach weiter bemerkt, nicht einmal alle über die nötigen musikalischen Fähigkeiten. Siebzehn von ihnen rechnete er zum „Ausschuß, nemlich die, so keine music verstehen, sondern nur nothdörfftig einen Choral singen können“.

Was Bach mit einer notgedrungen geringen Zahl an Musikern dennoch zustande brachte, nötigt also umso mehr Bewunderung ab. Falls jedoch nicht in den Morgengottesdiensten parallel musiziert wurde, stand ihm die ganze Gruppe zur Verfügung. Nur so war eine doppelchörige Passionsmusik wie die nach dem Evangelisten Matthäus (erstmal 1727) überhaupt realisierbar. Eine ähnlich ausladende Besetzung bekam der Rat der Stadt zu hören, wenn er alljährlich am Montag nach dem

(am 24. August gefeierten) Bartholomäusfest in der Nicolai-kirche den Wechsel im Amt beging. Im Gottesdienst zum Ratswechsel wurde den ausschließenden Ratsmitgliedern gedankt, bevor sich der Rat in der neuen Zusammensetzung konstituierte und die Namen der neuen Ratsherren der Bevölkerung bekanntgegeben wurden. Im Zentrum dieses Gottesdienstes stand die Predigt. Nach der „Raths-Wahl-Predigt“ wurde die Kantate musiziert. Sie enthielt naturgemäß eine Dankadresse an die abgehenden Herren und empfahl das neue Regiment, begleitet von guten Wünschen, der Obhut Gottes.

Unter der Voraussetzung heutiger Verhandlungstechniken wird man fragen, warum Bach bei einer solchen Gelegenheit nicht durch schütterte Besetzung des Aufführungsapparates den Rat sozusagen an Ort und Stelle auf seine Probleme aufmerksam machte, also in eine Art „Bummelstreik“ trat oder „Dienst nach Vorschrift“ schob. Diese Taktik war damals jedoch nicht geläufig. Die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes zum Ratswechsel gehörte nämlich ebenfalls zu den Pflichten des Director musicus; für die Komposition und Aufführung der Kantate an diesem städtisch-bürgerlichen Festtag wurde er zudem gesondert honoriert.

Bereits als Organist der Kirche Divi Blasii in der Freien Reichsstadt Mühlhausen hatte Bach im Jahre 1708 eine Kantate zum Ratswechsel komponiert und aufgeführt („Gott ist mein König“ BWV 71, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23). Dem Rat gefiel diese außerordentlich kunstvolle Kantate so gut, daß er sie drucken ließ und bei Bach für das Folgejahr eine weitere bestellte und auch bekam; sie ist leider verloren. Bach stand zur Aufführungszeit bereits in Diensten des Hofes zu Weimar. Er hatte das Mühlhausener Amt verlassen, weil, wie er an den Gemeindevorteiler schrieb, sich die „regulirte kirchen music zu Gottes Ehren ... ohne niedrigkeit nicht fügen wollen“ ließ. Eine ähnliche Situation also wie später in Leipzig, aus der Bach jedoch andere Konsequenzen zog. In Leipzig bewarb er sich um

das Ehrenamt eines königlich-sächsischen Hofcompositours, um sein Ansehen zu mehren; und er hatte namentlich in studentischen Kreisen der Universität ausreichend Musiker zur Verfügung, die er zum Spiel auch in der Kirche verpflichten konnte.

So also gebot Bach bei singulären Ereignissen wie den Ratswechsel-Gottesdiensten über eine optimale Zahl von Vokalistinnen und Instrumentalisten. Die mit gleich vier Trompeten, Pauken, zwei Flöten und drei Oboen besetzte Kantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ BWV 119 erklang in Bachs erstem Amtsjahr 1723. 1727 folgte ihr (wahrscheinlich) die fragmentarisch überlieferte Kantate „Ihr Tore zu Zion“ BWV 193 (Vol. 58); vermutlich 1729, im Jahr vor der Eingabe an den Rat also, sowie 1742 die wiederum festlich besetzte Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120; 1731, 1739 und 1749 die Kantate „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ BWV 29 (Vol. 9) sowie 1748 „Lobe den Herren, meine Seele“ BWV 69 (Vol. 22). Von drei weiteren Leipziger Ratswechsel-Kantaten Bachs weiß man aufgrund von Textdrucken aus den Jahren 1729, 1732 und 1740.

Das bürgerliche Selbstbewußtsein spiegelt sich im Text der ersten drei Sätze der Kantate BWV 119. Güte und Treue, Gerechtigkeit und Frieden begegnen sich in der gesegneten Stadt Leipzig, dem irdischen Abbild des himmlischen Jerusalem. Die Musik beginnt in der repräsentativen Form einer Französischen Ouvertüre, in die Bach, anstelle einer Fuge, einen von den Trompeten vorimitierten, schwungvollen Chorsatz einbaut. Das Verfahren erinnert an den Eingangsschor der 1725 musizierten Weihnachtskantate BWV 110 „Unser Mund sei voll Lachens“ (s. Vol. 35), für den Bach die Ouvertüre der Suite D-Dur BWV 1069 (s. Vol. 132) heranzog; möglicherweise hatte Bach auch für das Eröffnungstück der Ratswahlkantate in seinem Instrumentalwerk noch anderweitig Verwendung gefunden.

Die Arie Nr. 3 „Wohl dir, du Volk der Linden“ kleidet Bach in den sanften Klang der beiden Oboi da caccia. Im folgenden Rezitativ unterstützen Trompeten und Flöten den Textvortrag. Nach der abschließenden Fanfare wirkt die Instrumentierung der folgenden Arie Nr. 5, die, barockem Denken entspringend, die Obrigkeit als Gottes Ebenbild darstellt, mit den beiden Blockflöten merkwürdig intim und zurückhaltend. Zwei Rezitative rahmen einen weiteren Chorsatz (Nr. 7) ein. Er ist in Form einer Fuge gehalten. Nach einem bläsergesättigten Ritornell setzt der Baß mit dem Thema („Der Herr hat Guts an uns getan“) ein; es gleicht dem affirmativen Thema des Eingangschors der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ BWV 67 (Vol. 21). Den Mittelteil dieses Satzes hält Bach in freier Polyphonie; die „späten, langen Jahre“ sind ihm Halbtöne und eine Fermate zur Verdeutlichung wert.

Im folgenden Rezitativ unterstützt Bach Worte wie „höre!“ und „seufzt sehr“ mit gestischer Stimmführung und gewagten harmonischen Wendungen. Der Schlußchoral verzichtet dann auf den Trompetenglanz; ein separates, figuriertes Amen vermag dennoch einen markanten Schluß zu setzen. Dramaturgisch geschickt, so möchte man meinen: die Spannung der Gottesdienstbesucher, zu erfahren, welche Mitglieder der angesehenen Leipziger Familien denn nun dem neuen Rat angehören würden, mochte allmählich das Interesse an der Musik in den Hintergrund drängen.

Gott, man lobet dich in der Stille BWV 120

Entstehung: 1729 oder früher

Bestimmung: Ratswahl

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 65, 2. Satz 6: aus dem Te Deum, verdeutscht von Martin Luther (1529).

Gesamtausgaben: BG 24: 249 – NBA I/32.2: 55

Wie in der Einführung zur vorhergehenden Kantate bereits angedeutet, wurde dieses Stück vielleicht im Ratswechsel-Gottesdienst des Jahres 1729 oder früher aufgeführt, später jedenfalls noch einmal um 1742. Die Genese der Kantate liegt ziemlich im Dunkeln. Dafür läßt sich der wiederholte Gebrauch einiger Sätze und musikalischer Ideen nachweisen oder vermuten. Es liegt ja auch auf der Hand, daß Bach für ein singuläres Ereignis wie diesen Festgottesdienst entweder auf Musik zurückgreift, die er zuvor bereits einmal in anderem Kontext aufgeführt hatte, oder aber neue Musik schreibt, die er später anderen Zwecken zuführt.

Dies gilt sogleich für den Eingangssatz. Bach eröffnet ihn, überraschend für den Anlaß, aber strikt dem Text folgend, im klanglich stillen Gestus der von den beiden Oboi d'amore begleiteten Altstimme. Schon Friedrich Smend hat hier, wie auch beim motivisch verwandten Satz 2 der Kantate BWV 35 „Geist und Seele wird verwirret“ (s. Vol. 12) einen in Köthen entstandenen Instrumentalsatz als Vorbild vermutet; die virtuoseren Koloraturen der Altstimme könnten z.B. für eine Violine geschrieben sein. In jedem Fall verwendete Bach diesen Satz sowie den Chor Nr. 2 und die Sopran-Arie Nr. 4 wieder in der 1729 aufgeführten Trauungskantate BWV 120a „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ sowie in der am 26. Juni 1730 zur Feier der 200. Wiederkehr der Augsburger Konfession musizierten, gleichnamigen Kantate BWV 120b.

Der eigentliche, prachtvolle Eingangssatz folgt nun erst an zweiter Stelle. Das Jauchzen der Stimmen und ihr Aufsteigen

zum Himmel wird in unmittelbar verständliche, musikalische Bilder gegossen; der Hauptteil dieses Satzes hat später in das „Credo“ der h-Moll-Messe („Et exspecto resurrectionem mortuorum“) Eingang gefunden. Der Mittelteil des Kantatenchores ist homophon gehalten und wird durch instrumentale Zwischenspiele gegliedert.

Im Rezitativ Nr. 3 taucht – wie schon ähnlich in der vorausgehenden Kantate BWV 119, Satz 3 – das Wort „Lindenstadt“ auf. Gemeint ist natürlich Leipzig. Tatsächlich standen und stehen bis heute, wo die Linde als widerstandsfähiger Stadtbaum beliebt ist, in und um Leipzig herum viele Lindenbäume. Die tiefwurzelnde Linde war auf dem fruchtbaren, meter tiefen Boden der Gegend schon heimisch, als die Slawen im Jahre 1015 die Siedlung gründeten und ihr den Namen *Libzi*, „Ort bei den Linden“ gaben. Der latinisierte und zu Bachs Zeit noch allgemein geläufige Name „Lipsia“ mag diesen Umstand im Bewußtsein gehalten und zu der botanischen Allegorie geführt haben.

Die musikalische Idee zur Arie Nr. 4 hat Bach schon einmal verwendet, und zwar im dritten Satz der zweiten Fassung der Sonate für Violine und obligates Cembalo BWV 1019 (s. Vol. 122), ohne daß man sagen könnte, dieses in Köthen entstandene Werk stellte bereits eine Art Urbild dar. Der volle Streichersatz und der ruhige Gestus dieses Stücks – wie auch des folgenden, streicherbegleiteten Rezitativs – strahlen gesetzte Würde und unaufdringliche Feierlichkeit aus. Mit ihnen und im schlichten Schlußchoral findet Bach den Bogen zurück zum stillen Eingangssatz.

Christum wir sollen loben schon BWV 121

Entstehung: zum 26. Dezember 1724

Bestimmung: 2. Weihnachtstag

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Martin Luther (1524, nach dem Hymnus „A solis ortus cardine“). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 8 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 7 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 26: 3 – NBA I/3

Damit das Volk die Bibel verstehe, übersetzte Martin Luther sie ins Deutsche. Dennoch schätzte er auch die lateinische Sprache der „katholischen“ (im Sinne von: allgemeinen) Kirche, zunächst als völkerverbindendes Element. Der Leipziger lutherische Gottesdienst war keineswegs frei von Teilen der lateinischen Liturgie, wie auch der Umstand zeigt, daß Johann Sebastian Bach diverse Stücke in Musik setzte (vgl. dazu „Lateinische Kirchenmusik“, Vol. 71 & 72). An der lateinischen Sprache schätzte Luther ferner die mit ihr verbundene Musik, die Hymnen der alten Kirche, von denen er einige – etwa das „Veni creator Spiritus“ des Hrabanus Maurus – ins Deutsche übersetzte. Was ihn im einzelnen an diesen Stücken reizte, wissen wir nicht. Beim Hymnus „A solis ortus cardine“ mag es die raffinierte literarische Form gewesen sein, mit der Coelius Sedulius, ein im 5. Jahrhundert lebender Kleriker, Christus pries: die einzelnen Strophen beginnen mit Buchstaben in der Reihenfolge des Alphabets, einem „Akrostichon“ also.

Merkwürdig archaisch beginnt auch Bachs Weihnachtskantate über den von Luther verdeutschten Choral. Ohne jede instrumentale Einleitung, dafür *colla parte* begleitet von Posaunen, setzt der Chor ein. Der Sopran trägt zeilenweise die Melodie vor, die Unterstimmen, die diese Einsätze vorbereitet hatten, kontrapunktieren sie mit motivisch an den cantus firmus gebundener Thematik. Der Continuo-Baß vereinigt sich mit dem vokalen Baß, so daß nirgendwo, dem umfangreichen In-

strumentarium zum Trotz, die reale Vierstimmigkeit überschritten wird. Die Tonart changiert zwischen dorisch und phrygisch und unterstreicht den antiquierten Habitus dieses Satzes. Im Mittelteil der folgenden, koloraturenreichen Tenor-Arie (Nr. 2) hebt Bach die Worte „Wie groß“ durch einen Sextsprung, „verachtet und geringe“ durch Führung der Stimme in die Tiefe sowie „retten“ durch aufwärtsstrebende Melismen hervor. Das Rezitativ Nr. 3 beschreibt das Wunder der Menschwerdung Christi; Bach betont es durch eine kühne harmonische Wendung der Schlußkadenz.

Die musikalische Predigt, die der unbekannte Dichter aus dem Choraltext für den Zweck der Kantatenkomposition umgeschrieben hat, wechselt jetzt die Perspektive: vor die Krippe tritt der Mensch, „will mein Herze brünstig dringen“. Eine fröhliche, tänzerische Arie gibt die Haltung an, in der dies geschieht, und betont zugleich das „freudenvolle Springen“ des Täufers Johannes im Leib seiner Mutter Elisabeth, von der das Lukas-Evangelium (1, 44) berichtet. Im Rezitativ Nr. 5 betont Bach das Wort „Jauchzen“ durch eine in höchste Höhen strebende Dreiklangsbrechung der Sopranstimme. Im Schlußchoral löst Bach schließlich auf stupende Weise das Problem, ein kirchentonartliches und die freie Melodik des alten Hymnus noch verratendes Lied zu harmonisieren. Besonders in den letzten fünf Takten zieht er mit Stimmspreizungen, raffinierter Kontrapunktik und kühner Harmonik alle Register seiner Kunst. Dabei geht es ihm darum, nicht mehr und nicht weniger als den Begriff „Ewigkeit“ auszulegen.



Helmuth Rilling

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

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

Praise, O Jerusalem, the Lord BWV 119

Composed for: August 30, 1723

Performed: Changing of the Councilors

Text: Author unknown. Movement 1: Psalm 147, 12-14. Movement 9: from the Te Deum, German by Martin Luther (1529).

Complete editions: BG 24: 195 - NBA I/32.1: 131

Apart from teaching Latin in St. Thomas Church School, Bach's duties in Leipzig also consisted in particular of providing music for church services in the city's major churches. In his petition of 1730, "Brief, and yet eminently Urgent Proposal for WellOrdered Church Music", Bach therefore, in his capacity as *Director Musices*, demanded from the Leipzig City Council an appropriate number of musicians, "vocalists and instrumentalists". Sixteen "Persons" for the chorus and eighteen for the orchestra appeared to him, according to the same source, a number worth striving for, a number which would have to be quadrupled – at least as far as the singers were concerned – to account for the fact that Bach was responsible for four churches (St. Thomas, St. Nikolai, the New [Pauline or University] Church and St. Peter). At that time, the School of St. Thomas boasted a total of but fifty-five pupils; and not all of these were sufficiently gifted musicians, as Bach further remarked. He committed seventeen of them to the "scrap heap, those, to wit, who understand nothing of music, and are hardly able to sing a chorale at need".

What Bach nonetheless managed to bring about despite being limited to such a meager number of musicians is hence all the more astounding. However, he was at least able to make use of the entire troupe whenever no more than one church required music for the morning service. This circumstance alone is to thank for the existence of such works for two choruses as the St. Matthew Passion (first performed in 1727). The City

Councilors were also able to enjoy such a lavish ensemble when the City celebrated the Changing of the Councilors in the Church of St. Nikolai each year on the Monday after the Feast of St. Bartholomew (celebrated on August 24). In this church service, the departing councilors were thanked before the new council was constituted, and the names of the councilors announced to the general populace. Central to this service was the sermon. The "Council Election Sermon", as it was generally known, was followed by the cantata. It quite naturally included an address of gratitude to the outgoing gentlemen and commended the new regime, accompanied by good wishes, to God's care.

Considering the manner in which negotiations are handled nowadays, one could well ask why Bach did not take advantage of the occasion by employing his ensemble yet more sparingly in order to draw the attention of the new councilors to his dearth, i.e., to initiate a "go-slow" or "work-to-rule" strike in a manner of speaking. At that time, however, this was not yet a common tactic. Providing music for the church service at the Changing of the Councilors was, after all, one of the primary obligations of the *Director Musices*; besides, Bach was paid an additional, separate fee for composing and performing the music at this public celebration.

In 1708, while Bach was organist at Divi Blasii Church in the Free Imperial City of Mühlhausen, he had already composed and performed a cantata for the changing of the councilors (BWV 71 "Gott ist mein König" ("God is my sovereign"), EDITION BACHAKADEMIE vol. 23). The council was so impressed by this unusually artistic cantata that they had it printed and commissioned another from Bach for the following year; to our great loss, this has not survived. When this cantata was performed, Bach was already in the service of the Weimar court. He had quit his position in Mühlhausen because, as he wrote to the parish councilor, a "well-ordered church music to the greater

glory of God ... cannot be established without adversities". Hence Bach was in a situation similar to that later on in Leipzig, in which he drew different conclusions, however. In Leipzig, he applied for the honorary position of Court Composer to enhance his status; and he could also draw on a sufficient number of musicians from the ranks of the town's university students to meet the needs of the church services, as well.

In this way, Bach was able to command an optimum number of vocalists and instrumentalists for specific events such as the church service at the Changing of the Councilors. The first performance of the cantata BWV 119 "Preise, Jerusalem, den Herrn", which does not hesitate to call for four trumpets, timpani, two flutes and three oboes, took place during Bach's first year in office, 1723. In 1727, it was (probably) followed by the cantata BWV 193 "Ihr Tore zu Zion" ("Ye gateways to Zion") (Vol. 58), only fragments of which have survived; presumably in 1729, that is to say, the year before the petition to the council, and in 1742, another opulently scored cantata BWV 120 "Gott, man lobet dich in der Stille" ("Lord, we praise Thee now in the stillness"); in 1731, 1739 and 1749, the cantata BWV 29 (vol. 9) "Wir danken dir, Gott, wir danken dir" ("We give Thee thanks, God, we give Thee thanks") and, in 1748, BWV 69 (vol. 22) "Lobe den Herren, meine Seele" ("Praise thou the Lord, O my spirit"). We know of three further cantatas for the Changing of the Councilors in Leipzig only because their texts were published in 1729, 1732 and 1740.

The first three movements of the cantata BWV 119 reflect the sense of self-prevalence in the middle classes. Kindness and loyalty, justice and peace meet in the blessed city of Leipzig, the earthly image of heavenly Jerusalem. The music begins in the form of a stately French overture into which Bach inserts, in place of the fugue, a rousing choral setting with prior imitation by the trumpets. This technique is reminiscent of the introductory chorus in the Christmas cantata BWV 110 "Unser

Mund sei voll Lachens" ("Make our mouth full with laughter"; see vol. 35) performed in 1725, for which Bach drew upon the overture to the Suite in D Major BWV 1069 (see vol. 132); it may be that Bach was likewise able to find a place to use the opening piece of the cantata for the Changing of the Councilors elsewhere in his instrumental works.

Bach wraps the aria no. 3, "Wohl dir, du Volk der Linden" ("Well, thee, thou linden people"), in the gentle strains of the two oboes da caccia. In the following recitative, the trumpets and flutes underscore the words. After the concluding fanfare, the instrumentation of the ensuing aria no. 5, which depicts earthly authorities as made in the image of God, an idea common to the Baroque period, makes a rather intimate and reserved impression thanks to its two recorders. Two recitatives enclose another choral setting (no. 7). It is kept in the form of a fugue. Following a ritornello saturated with wind instruments, the bass begins with the theme ("Der Herr hat Guts an uns getan" – "The Lord hath good for us achieved"); it matches the affirmative theme of the introductory chorus to the cantata BWV 67 (vol. 21) "Halt im Gedächtnis Jesum Christ" ("Hold in remembrance Jesus Christ"). Bach relies on free harmonies in the middle section of this movement; he judges longheld notes and even a fermata as fitting to portray the "späten, langen Jahre" ("the long, enduring years").

In the following recitative, Bach emphasizes words such as "höre!" ("hear!") and "seufzet sehr" ("sighing deeply") with gestural passages and daring harmonic turns of phrase. The final chorale forgoes the luster of the trumpets; yet a separate, figurate Amen in the form of a fugue still succeeds in providing a striking conclusion. One is tempted to consider this an example of dramatic skill: thus recapturing the attention of the audience at the church service, whose eagerness to learn which members of Leipzig's highest-standing clans would make up the new council would by now probably have overshadowed interest in the music.

God, we praise Thee now in the stillness BWV 120

Composed: 1729 or earlier

Performed: Changing of the Councilors

Text: Author unknown. Movement 1: Psalm 65, 2. Movement 6: from the Te Deum, German by Martin Luther (1529).

Complete editions: BG 24: 249 - NBA I/32.2: 55

As already suggested in the notes to the previous cantata, this piece may have been performed at the church service for the Changing of the Councilors in 1729 or earlier, but was in any case heard again around 1742. This cantata's origins are shrouded in darkness, although there is much which proves or at least suggests that some movements and musical ideas were used repeatedly. In view of the fact that this church service was occasioned by such a nonrecurring event, it is quite obvious that Bach would either fall back on music he had already used in another context, or compose new music which he could later use for other purposes.

The introductory chorus already provides an example of this. Surprisingly, considering the occasion, although in strict agreement with the words, Bach opens it with the serene sounds of the alto voice accompanied by the two oboes d'amore. Friedrich Smend already suspected this to be modeled on an instrumental setting composed in Köthen, as well as the second movement of the cantata BWV 35 (see vol. 12) "Geist und Seele wird verwirret" ("Soul with spirit is bewildered"), whose motifs are similar; the virtuoso coloraturas in the alto voice could have been written for a violin, for instance. In any case, Bach again made use of this movement, as well as the chorus no. 2 and the soprano aria no. 4, in the wedding cantata BWV 120a "Herr Gott, Beherrscher aller Dinge" ("Lord God, the Ruler of all things") performed in 1729, and in the cantata of the same name BWV 120b played at the 200th anniversary of the Augsburg Confession on June 26, 1730.

The true introductory movement now follows in all its magnificence as the second movement. Perfectly lucid musical images capture the joyful voices rising to the heavens; the main part of this movement later found a place in the "Credo" of the Mass in B Minor ("Et expecto resurrectionem mortuorum"). The central section of the chorus is homophonic throughout and divided up by instrumental interludes.

Similar to the third movement of the previous cantata BWV 119, the word "Lindenstadt" ("linden town") appears here in the recitative no. 3. This refers, of course, to Leipzig. As a matter of fact, many linden trees stood, and are still standing today, in and around Leipzig, where they are prized as being sufficiently hardy to survive in urban environments. Linden trees had already long been sinking their deep roots into the deep, fertile soil of the region when the Slavs founded their settlement here in the year 1015 and gave it the name *Libzi*, "Place Near the Lindens". The Latin name, "*Lipsia*", still commonly used in Bach's time, may have kept the memory alive and could thus account for this botanical allusion.

Bach used the musical idea in the aria no. 4 previously, in the third movement of the second version of the Sonata in G Major for Violin and Harpsichord BWV 1019 (see vol. 122), although it cannot be said that this work, composed in Köthen, could be taken to be an archetype in any sense of the term. The lush string setting and the tranquility expressed in this piece – as well as the following recitative, with its string accompaniment – radiate sober dignity and unobtrusive solemnity. Along with the unpretentious final chorus, these bring us back to the serenity of the introductory movement.

*

To Christ we should sing praises now BWV 121

Composed for: December 26, 1724

Performed: Second day of Christmas

Text: after the hymn with the same beginning by Martin Luther (1524, after the hymn "A solis ortus cardine"). Literally retained: verses 1 and 8 (movements 1 and 6); reworded (author unknown): verses 2 to 7 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 26: 3 - NBA I/3

Martin Luther translated the Bible so that common folk would be able to understand it. Nevertheless, he greatly appreciated the Latin language of the "catholic" (in the sense of "universal") church, particularly its function in bringing people together. The Lutheran church services in Leipzig were by no means devoid of sections in Latin, as further demonstrated by the fact that Johann Sebastian Bach put many such pieces to music (cf. on this point "Sacred Music in Latin", vol. 71 & 72). Luther also had high regard for the music associated with Latin, and translated some of these old church hymns, such as "Veni creator spiritus" by Hrabanus Maurus, into German. We cannot know exactly why he was so attracted to this music. In the case of the hymn "A solis ortus cardine", it may well have been the subtle literary form which Coelius Sedulius, a cleric of the fifth century, employed in praise of Christ: the initial letters of each verse yield the regular sequence of the letters of the alphabet, i.e., this hymn is an acrostic.

Bach's Christmas cantata on the chorale translated by Luther also begins in a peculiarly archaic vein. Without any instrumental introduction, the chorus sets in, accompanied *colla parte* by trombones. The soprano sings the melody one line at a time, while the lower voices, which had prepared this entry, provide a counterpoint whose motifs are bound to the themes of the *cantus firmus*. The continuo bass unites with the vocal bass, so that the actual limitation to four voices is nowhere infrin-

ged, despite the plethora of instruments. The key fluctuates between Dorian and Phrygian, and underscores the antiquated disposition inherent in this movement. In the middle section of the following tenor aria (no. 2), rich in coloraturas, Bach emphasizes words such as "Wie gross" ("Though great") by a jump of a sixth, "verachtet und geringe" ("despised and unworthy") by taking the voice into the lower range, and "retten" ("rescue") by upwardstriving melismata. The recitative no. 3 describes the miracle of Christ's incarnation; Bach highlights this by a daring harmonic turn of phrase in the final cadence.

Then this cantata, a sermon in music which the unknown author created from the words to the chorale, now changes its perspective: humankind steps up to the manger saying "would my heart press with fervor". A jocular, dance-like aria indicates the attitude behind this action, while at the same time emphasizing the "freudenvolles Springen" ("joyful leaping") of John the Baptist in the womb of his mother, Elizabeth, as recorded in the Gospel according to St. Luke (1, 44). In the recitative no. 5, Bach brings out the word "Jauchzen" ("triumphant") by *arpeggiato* triads striving to the highest registers in the soprano. In the concluding chorale, finally, Bach devises a stupendous solution to a the problem of how to harmonize a melody which keeps so closely to the free melody of the old modal hymn. Especially in the last five measures, he pulls all the stops of his artistry in the form of widely spread voices, intricate counterpoint and daring harmonies. All this is his attempt at interpreting neither more nor less than the concept of "eternity".

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 emotionally, 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.

Jérusalem, glorifie le Seigneur BWV 119

Création: le 30 août 1723

Destination: Élection du Conseil

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 147, 12-14. Mouvement 9: tiré du Te Deum, traduit en allemand par Martin Luther (1529).

Éditions complètes: BG 24: 195 – NBA I/32.1: 131

Au-delà de l'enseignement à l'École Saint Thomas, Bach avait pour mission à Leipzig avant tout l'arrangement musical des services religieux dans les églises principales de la ville. Dans son Mémoire, «Brève, mais indispensable esquisse de ce qui constitue une musique sacrée bien ordonnée», le directeur de musique exigeait ainsi en 1730 du Conseil de la Ville de Leipzig un nombre de musiciens en conséquence, «chanteurs et instrumentistes». Seize «personnes» pour le chœur, dix-huit pour l'orchestre lui semblaient, selon la même source, être un effectif encore préférable, un chiffre que l'on doit multiplier par quatre – en ce qui concerne les chanteurs du moins –, car Bach devait approvisionner quatre églises (St. Thomas, St. Nikolai, l'Église-Neuve [Saint Paul ou de l'Université] ainsi que Saint Pierre) en musique. À cette époque, il y avait au total 55 élèves dans l'École Saint Thomas. Parmi ceux-ci tous ne disposaient pas des capacités musicales nécessaires, comme le remarque Bach un peu plus loin. Il considérait dix-sept d'entre eux comme «rebut, c'est à dire ceux qui n'entendent rien à la musique et qui sont tout au plus capables de chanter un choral».

Ce que Bach mit cependant sur pied avec un nombre qui était par la force des choses faible, de musiciens, force encore plus notre admiration. Néanmoins s'il n'exécutait pas parallèlement sa musique au cours des différents services religieux, il avait tout le groupe à sa disposition. Il ne put réaliser une musique de Passion à chœur double d'après l'Évangile selon

Matthieu (la première fois en 1727) que de cette manière. Le Conseil de la ville avait l'honneur d'entendre un effectif aussi vaste que la Passion lorsque l'alternance aux fonctions se réalisait chaque année, le lundi après la Saint Barthélemy (fête le 24 août) dans l'Église Saint Nikolai. Au cours du service religieux, on remerciait les membres du Conseil qui quittaient leur fonction avant que le Conseil ne se constitue sous sa nouvelle forme et que les noms des nouveaux conseillers soient rendus publics. Au centre de ce service religieux, il y avait le sermon. Après le «Sermon de l'élection du Conseil», on jouait la cantate. Elle contenait conformément à sa nature, des remerciements aux personnages quittant leur fonction, recommandait le nouveau régiment à la protection divine, le tout accompagné de bons vœux.

Connaissant les techniques de négociations dont on dispose actuellement, on peut se demander pourquoi Bach n'avait pas attiré l'attention sur ses problèmes à cette occasion idéale devant le Conseil, pour ainsi dire sur place, en présentant un effectif peu fourni au niveau de son appareil d'exécution, se soumettant à une sorte de «grève du zèle» ou de «service selon les règles». Cette tactique n'était pas encore courante à cette époque. En effet, l'encadrement musical du service religieux à l'occasion du changement du Conseil faisait partie des devoirs du directeur de musique; il était honoré de gages supplémentaires pour la composition et l'exécution de la cantate lors de ce jour de fête civile et profane.

C'était déjà à l'occasion du changement du Conseil en l'an 1708 qu'il composa et exécuta une cantate («Gott ist mein König» (Dieu est mon roi) BWV 71, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23) alors qu'il était organiste de l'Église Divi Blasii dans la ville libre impériale de Mühlhausen. Cette cantate particulièrement élégante plut tant au Conseil qu'il la fit imprimer et qu'il en commanda une autre pour l'année suivante et l'obtint; elle est malheureusement perdue. Au

moment de l'exécution, Bach était déjà au service de la cour de Weimar. Il avait quitté ses fonctions à Mühlhausen parce que, comme il l'écrivait aux représentants de la commune, «il n'était plus possible de produire de la musique d'église régulière à l'honneur de Dieu ... sans contrariétés». Une situation qui ressemble à celle que rencontra Bach plus tard à Leipzig mais avant laquelle il tira d'autres conséquences. À Leipzig, il posa sa candidature à la fonction honorifique de compositeur de cour à la Cour du roi de Saxe afin d'élargir sa renommée; et il avait notamment suffisamment de musiciens à disposition parmi les cercles étudiants de l'Université qu'il pouvait d'ailleurs engager à jouer également à l'Eglise.

Ainsi Bach disposa lors d'événements spéciaux comme les services religieux lors du changement de Conseil, d'un nombre idéal de chanteurs et d'instrumentistes. La cantate «Preise, Jerusalem, den Herrn» (Jérusalem, glorifie le Seigneur) BWV 119 avec un effectif de quatre trompettes, de trombones, deux flûtes et trois hautbois retentit lors de la première année de fonction de Bach en 1723. En 1727, la cantate «Ihr Tore zu Zion» (Portes de Sion) BWV 193 (Vol. 58) (probablement) retransmise par fragments, lui suivit; certainement en 1729, l'année avant la requête devant le Conseil donc, ainsi qu'en 1742 la cantate «Gott, man lobet dich in der Stille» (Dieu, nous te célébrons dans le silence) BWV 120 avec un effectif à nouveau solennel; en 1731, en 1739 et en 1749 la cantate «Wir danken dir, Gott, wir danken dir» (Nous te rendons grâce, ô Dieu, nous te rendons grâce) BWV 29 (Vol. 9) ainsi qu'en 1748 «Lobe den Herren, meine Seele» (Loue le Seigneur, mon âme) BWV 69 (Vol. 22). On connaît trois autres cantates créées à l'occasion de l'alternance du Conseil de Bach sur la base de textes imprimés provenant des années 1729, 1732 et 1740.

Les traits de caractère de la bourgeoisie se reflètent dans le texte des trois premiers mouvements de la cantate BWV 119.

La bonté et la fidélité, la justice et la paix se rencontrent dans la ville bénie de Leipzig, qui est le portrait terrestre de la Jérusalem céleste. La musique commence sous la forme représentative d'une ouverture à la française au sein de laquelle Bach intègre un mouvement de chœur alerte, préimite par les trompettes et qui remplace une fugue. Ce procédé rappelle le chœur introductif de la cantate de Noël jouée en 1725 BWV 110 «Unser Mund sei voll Lachens» (Que notre bouche soit remplie de joie) (cf. Vol. 35) pour laquelle Bach se servit de l'ouverture de la Suite en ré majeur 1069 (cf. Vol. 132); Bach avait probablement trouvé dans son œuvre instrumentale également un autre emploi pour le morceau d'ouverture de la cantate de l'élection du Conseil.

Bach habilite l'air n° 3 «Wohl dir, du Volk der Linden» (Bonheur à toi, peuple de la cité des tilleuls) de la douce tonalité des deux oboi da caccia. Dans le récitatif suivant, les trompettes et les flûtes sous-tendent l'interprétation du texte. Après la fanfare conclusive, l'effectif instrumental de l'air n° 5 suivant qui représente l'autorité comme image même de Dieu, image découlant de la pensée baroque, a un caractère étrangement intime et réservé avec ses deux flûtes à bec. Deux récitatifs encadrent un autre mouvement de chœur (n° 7). Il prend la forme d'une fugue. Après une ritournelle riche en instruments à vent, la basse se met à l'œuvre sur le sujet («Le Seigneur nous a fait beaucoup de bien»); il ressemble au sujet affirmatif du chœur d'ouverture de la cantate «Halt im Gedächtnis Jesum Christ» (Conservez la mémoire de Jésus-Christ) BWV 67 (Vol. 21). Bach maintient la partie centrale de ce mouvement en polyphonies libres; «les longues années» lui valent bien des tons tenus et un fermata en guise de symboles.

Dans le récitatif suivant, Bach sous-tend les mots comme «höre!» (écoute) et «seufzet sehre» (souple amplement) par une conduite des voix mouvementée et des revirements har-

moniques osés. Le choral final renonce ensuite à l'éclat des trompettes; un amen figuré et isolé marquera néanmoins la fin. On pourrait dire qu'il fit preuve d'une grande habileté de dramaturge: l'attente tendue des visiteurs de ce service religieux, qui étaient venus pour savoir quel membre des familles considérées de Leipzig pourrait bien faire partie du Conseil, semble peu à peu repousser la musique à l'arrière-plan.

*

Dieu, nous te célébrons dans le silence BWV 120

Création: en 1729 ou plus tôt

Destination: Élection du Conseil

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 65, 2. Mouvement 6: tiré du Te Deum, traduit en allemand par Martin Luther (1529).

Éditions complètes: BG 24: 249 – NBA I/32.2: 55

Comme cela a été esquissé dans l'introduction de la cantate précédente, ce morceau a été exécuté lors du service religieux à l'occasion de l'élection du Conseil en 1729 ou plus tôt, plus tard en tout cas une fois en 1742. La genèse de la cantate est assez incertaine. Pourtant on a les preuves ou les suppositions de l'emploi répété de certains mouvements et les idées musicales. Il semble également normal que Bach ait eu recours à une musique qui avait été déjà exécutée auparavant une fois dans un autre contexte, pour un événement spécial comme ce service religieux de fête ou qu'il ait écrit une nouvelle musique qu'il attribuera ensuite à d'autres occasions.

Ceci est aussi valable pour le mouvement introductif. Bach l'introduit avec les tons calmes de la voix d'alto accompagnée des deux hautbois d'amour, ce qui étonne pour cette occasion

mais qui correspond tout à fait à la teneur du texte. Friedrich Smend a ici déjà supposé, comme dans le mouvement 2 aux motifs semblables de la cantate BWV 35 «Geist und Seele wird verwirret» (L'esprit et l'âme sont déconcertés) (cf. Vol. 12) que Bach avait pris comme modèle un mouvement instrumental créé à Köthen; les vocalises virtuoses de la voix d'alto auraient pu être écrites par exemple pour un violon. En tout cas, Bach réutilisa ce mouvement ainsi que le chœur n° 2 et l'air de soprano n° 4 dans la cantate de deuil exécutée en 1729 BWV 120a «Herr Gott, Beherrscher aller Dinge» (Dieu, Seigneur de toutes les choses) ainsi que dans la cantate BWV 120b qui porte le même nom, jouée le 26 juin 1730 à l'occasion de la fête du 200^{ème} du retour de la Confession de Augsburg.

Le vrai mouvement introductif caractérisé par sa splendeur se place ici en deuxième position. Les cris d'allégresse des voix et leur montée aux cieux sont coulés dans des images musicales directement compréhensibles; la partie centrale de ce mouvement a été introduite plus tard dans le «Credo» de la Messe en si mineur («Et exspecto resurrectionem mortuorum»). La partie moyenne du chœur de la cantate est homophone et est structurée par des intermèdes musicaux.

Dans le récitatif n° 3, le mot «Lindenstadt» (ville des tilleuls) apparaît – comme dans la cantate précédente BWV 119, mouvement 3 –. Il s'agit là bien sûr de Leipzig. En réalité il y avait et il y a encore jusque de nos jours, où le tilleul est apprécié en tant qu'arbre des villes très résistant, de nombreux tilleuls à Leipzig et aux alentours. Le tilleul aux racines profondes était déjà familier dans cette région au sol très profond et fertile, lorsque les Slaves fondèrent cette colonie en l'an 1015. Ils lui donnèrent le nom de *Libzi*, «lieu auprès des tilleuls». Le nom latin et encore courant à l'époque de Bach «Lipsia» a fait revivre ce fait dans la conscience et a été à l'origine de cette allégorie botanique.

Bach avait déjà utilisé une fois l'idée musicale qui sous-tend l'air n°4, à savoir dans le troisième mouvement de la deuxième version de la Sonate pour violon et clavecin obligé BWV 1019 (cf. Vol. 122) sans que l'on puisse dire que cette œuvre créée à Köthen représente une sorte d'archétype. Le mouvement plein des cordes et le rythme calme de ce morceau – comme celui du récitatif suivant, accompagné des cordes – dégagent une dignité pondérée et une solennité discrète. Avec ce choral final, Bach retourne ainsi au mouvement calme d'ouverture.

*

Nous devons déjà louer le Christ BWV 121

Création: le 26 décembre 1724

Destination: pour le deuxième jour de Noël

Texte: L'incipit est le même que celui du lied de Martin Luther (1524, selon l'hymne «A solis ortus cardine»). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 8 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 7 (Mouvements 2 à 5).

Éditions complètes: BG 26: 3 – NBA I/3

Afin que tout un chacun puisse comprendre la Bible, Martin Luther la traduisit en langue allemande. Il appréciait cependant également la langue latine de l'église «catholique» (dans le sens de: universelle), en premier lieu en tant qu'élément rapprochant les peuples. La liturgie latine n'était en aucun cas absente du service religieux luthérien à Leipzig, comme le montre le fait que Johann Sebastian Bach mit différents morceaux en musique (cf. sur ce sujet «Musique sacrée en latin», Vol. 71 & 72). Luther appréciait en outre dans la langue latine la musique qui y était liée, les hymnes de l'ancienne église dont il traduisit quelques-unes en allemand – comme le «Veni creator Spiritus» de Hrabanus Maurus. Nous ne connaissons par les motifs de son intérêt à ces morceaux. Dans le cas de l'hymne «A solis ortus cardine», il se peut que ce fut la forme littéraire raffinée par laquelle Coelius Sedulius, un ecclésiastique vivant au Vème siècle, louait le Christ: les différentes strophes commencent avec des lettres dont la suite chronologique est l'alphabet, un «acrostiche» donc.

La cantate de Noël de Bach commence d'une manière curieusement archaïque sur le choral traduit en allemand par Luther. Le chœur attaque sans aucune introduction instrumentale, mais accompagné en colla parte par les trombones. Le soprano interprète vers après vers la mélodie, les voix inférieures qui avaient préparées ces interventions, lui répond en contrepoint avec une thématique du motif liée au cantus

firmus. La basse continue s'unit à la basse vocale de sorte que la vraie quadriphonie ne sera à aucun moment dépassée, en dépit d'un large effectif instrumental. La tonalité alterne entre le dorien et le phrygien et souligne l'habitus antique de ce mouvement. Dans la partie centrale de l'air du ténor suivant, riche en vocalises (n° 2), Bach accentue les mots «Wie groß» (Comme il est grand) par un saut de sixte, «verachtet und geringe» (méprisable et petit) par la conduite des voix dans les profondeurs ainsi que «retten» (sauver) par des mélismes ascendants. Le récitatif n° 3 décrit le miracle de l'incarnation du Christ; Bach y met l'accent par un revirement de la cadence finale en harmonies audacieuses.

Le sermon musical que le poète inconnu a remanié en partant du texte du choral pour les besoins de la composition de la cantate, change à présent de perspective: l'homme s'approche de la crèche, «will mein Herze brünstig dringen» (veut entrer plein de ferveur). Un air gai et dansant donne le ton dans lequel ceci se déroule et met en même temps en relief les «sauts de joie» de Jean Baptiste dans le corps de sa mère Élisabeth dont il est question dans l'Évangile selon Luc (1, 44). Dans le récitatif n° 5, Bach met l'accent sur le mot Jauchzen (allégresse) en une rupture en triple accord de la voix du soprano aspirant vers les hauteurs suprêmes. Dans le choral final, Bach résout finalement d'une manière simple le problème qui consiste à harmoniser un lied aux tonalités sacrées et trahissant encore la mélodie libre de l'ancien hymne. C'est en particulier dans les cinq dernières mesures qu'il tire tous les registres de son art en utilisant des déploiements des voix, un contrepoint raffiné et des harmonies audacieuses. Il s'agit là pour lui d'interpréter ni plus ni moins la notion «Ewigkeit» (éternité).

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

En 1970, Helmuth Rilling et ses ensembles commencèrent à enregistrer sur disque des cantates peu connues de Johann Sebastian Bach. C'est de cette entreprise que se constituait le premier et jusqu'au jour d'aujourd'hui l'unique enregistrement de toutes les cantates de Bach et ceci à la veille du 300^{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'à 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 BACH-AKADEMIE. Il existe plusieurs formes de classements judicieux pour les cantates sur disques compacts. Dans le souci de faciliter la tâche de l'auditeur dans sa recherche des différentes cantates, l'EDITION BACHAKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmieder.

Adora, Jerusalén, al Señor BWV 119

Génesis: para el 30 de agosto de 1723

Destino: elección del Consejo

Texto: autor desconocido. Movimiento 1: Salmo 147, 12-14. Movimiento 9: del Te Deum, vertido al alemán por Martín Luter (1529).

Ediciones completas: BG 24: 195 – NBA I/32.1: 131

Impartir clases en la Escuela de Santo Tomás era uno de los deberes que Bach debía desempeñar estando en Leipzig, pero el principal de todos consistía en organizar el acompañamiento de los servicios divinos en las principales iglesias de esa ciudad. En su escrito titulado „Proyecto breve pero imprescindible de una música eclesial bien hecha“, el Director Musices solicitaba al Consejo Municipal en 1730 la contratación de un número adecuado de músicos entre „vocalistas y instrumentistas“. Dieciséis personas para el coro y dieciocho para la orquesta era la cantidad que Bach estimaba conveniente según la misma fuente, cifra que había que multiplicar por cuatro, al menos en lo que a cantantes se refiere, pues cuatro eran los templos que Bach debía abastecer con sus composiciones (Santo Tomás, San Nicolás, San Pedro y la Nueva Iglesia de San Pablo o de la Universidad). La Escuela de Santo Tomás tenían entonces sólo 55 alumnos, de los cuales, al decir de Bach, no todos poseían las necesarias aptitudes para la música. A diecisiete de ellos los consideraba „inútiles porque no entienden de música y a duras penas aciertan a entonar un coral“.

Tanta mayor es la admiración que despierta lo que Bach llevó a la práctica con un número de músicos forzosamente escaso. Salvo las mañanas en las que había que acompañar los servicios divinos en dos o más iglesias a la vez, el compositor tenía a su disposición al alumnado completo. Sólo así resultaba factible escribir una música a dos coros como la Pasión según San Mateo

(estrenada en 1727). El conjunto musical era también muy numeroso cuando tocaba y cantaba ante el Consejo los lunes posteriores a la Fiesta de San Bartolomé (24 de agosto) en la Iglesia de San Nicolás para celebrar la elección de nuevos cargos. Durante el servicio divino que se organizaba en dicha ocasión se homenajeaba a los miembros salientes del Consejo antes de constituirse el nuevo y hacerse público el nombre de los nuevos ediles. El elemento central de ese servicio divino era el sermón. Concluido el „Sermón de la elección del Consejo“ se procedía a interpretar la cantata que contenía, como es natural, frases de gratitud hacia los miembros cesantes y encomendaba a la custodia divina a los nuevos gobernantes de la ciudad.

Dadas las tácticas negociadoras que se aplican hoy en día, cabe preguntarse por qué Bach no aprovechaba esa ocasión para llamar la atención de los ediles sobre sus propios problemas presentando un conjunto musical poco numeroso o realizando una „huelga de brazos caídos“. La respuesta es simple: esa táctica no era habitual en aquellos tiempos. El acompañamiento musical del servicio divino era también uno de los deberes del Director musices; la composición y la presentación de la cantata se recompensaba además con un honorario especial con motivo de esa fiesta civil.

Cuando era aún organista de la Iglesia Divi Blasii de la ciudad de Mühlhausen, Bach había presentado en 1708 una cantata que dedicó a la elección del Consejo („Dios es mi rey“ BWV 71, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23). Éste quedó tan complacido con el extraordinario valor artístico de la obra que la mandó imprimir y comprometió a Bach a componer otra, cosa que éste hizo, aunque la partitura por desgracia no se ha conservado hasta la actualidad. Cuando se estrenó esta segunda cantata, el compositor prestaba ya sus servicios en la corte de Weimar. Había renunciado a su cargo en Mühlhausen por las dificultades existentes para organizar la música litúrgica, según lo hizo constar en una carta a los miembros del Consejo. La si-

tuación era similar a la que afrontaría más tarde en Leipzig, aunque en Leipzig aplicó otros recursos: Bach postuló al cargo honorífico de compositor de la corte real de Sajonia para mejorar su reputación y, por otro lado, contaba con suficientes músicos procedentes de los círculos universitarios que accedían a tocar y cantar también en la iglesia.

En ocasiones singulares como los servicios divinos dedicados a la elección del Consejo, Bach contaba por lo tanto con el número ideal de vocalistas y instrumentistas. La cantata “Adora, Jerusalén, al Señor” BWV 119, instrumentada con nada menos que cuatro trompetas, timbales, dos flautas y tres oboes, se estrenó en 1723, el primer año de Bach al servicio de la iglesia en Leipzig. En 1727 se presentó la que probablemente fue la siguiente cantata, “Puertas de Sión” BWV 193 (Vol. 58), de la que tenemos sólo fragmentos; quizás en 1729, el año previo a la protesta de Bach ante el Consejo, la cantata “Dios, en silencio se te alaba” BWV 120, que se volvió a interpretar en 1742, ambas veces con un conjunto musical extraordinario; en 1731, 1739 y 1749 la cantata “Te damos gracias Dios, Te damos gracias” BWV 29 (Vol. 9) y en 1748 “Alaba al Señor, alma mía” BWV 69 (Vol. 22). Se tiene noticias de otras tres cantatas de Bach dedicadas a la elección del Consejo a juzgar por los textos de las mismas impresos en los años 1729, 1732 y 1740.

El espíritu cívico del compositor se refleja en los tres primeros movimientos de la cantata BWV 119. La bondad y la fidelidad, la justicia y la paz se dan cita en la bienaventurada ciudad de Leipzig, réplica terrenal de la celestial Jerusalén. La música se inaugura bajo el atuendo representativo de una obertura francesa en la que Bach reemplaza la fuga por un ágil movimiento coral imitado previamente por las trompetas. Este recurso se asemeja al coro introductorio de la Cantata de Navidad BWV 110 “Nuestra boca ríe” (v. Vol. 35), ejecutada en 1725, en la que Bach incluyó la obertura de la Suite en Re mayor BWV 1069 (v. Vol. 132); es posible que él aprovechara también en su

obra instrumental la pieza inaugural de la presente cantata dedicada a la elección del Consejo.

Bach arropa el Aria N° 3 “Bienaventurado tú, pueblo de los tilos” en los dulces sonos de los dos oboi da caccia. Las trompetas y las flautas sirven de soporte a la letra del siguiente recitativo. Tras resonar la próxima fanfarria, la instrumentación del aria siguiente, la N° 5, suena curiosamente íntima y recoleta con sus dos flautas dulces alabando a la autoridad y comparándola con Dios como lo postulaba el pensamiento barroco. Dos recitativos sirven de marco a otro movimiento coral (N° 7). Su forma es fugada. Tras un ritornello poblado de instrumentos de viento interviene el bajo entonando el tema (“El Señor bien nos ha hecho”) que se parece al tema afirmativo del coro inicial de la cantata “Guardad en la memoria a Jesucristo” BWV 67 (Vol. 21). Bach aplica la polifonía libre a la parte intermedia de este movimiento; la frase “por muchos años los guarda” la musicaliza con notas suspendidas y una fermata.

En el recitativo siguiente, Bach sostiene las frases como “¡Y escucha!” y “el corazón y el alma claman” con una línea vocal gestual y unos audaces giros armónicos. El coral conclusivo prescinde del esplendor de las trompetas aunque un “Amén” separado y adornado con figuras musicales marca sin embargo un final no menos memorable. Se diría que estamos ante un hábil recurso dramático: la tensión de los asistentes al servicio divino, curiosos por saber finalmente qué miembros de las familias patricias de Leipzig pasarían a integrar el nuevo Consejo, podía desplazar así, poco a poco, el interés por la cantata.

*

Dios, en silencio se Te alaba BWV 120

Génesis: 1729 o antes

Destino: elección del Consejo

Texto: Autor desconocido. Movimiento 1: Salmo 65, 2. Movimiento 6: del Te Deum, vertido al alemán por Martín Lutero (1529).

Ediciones completas: BG 24: 249 – NBA I/32.2: 55

Como ya se insinuó en la introducción a la cantata precedente, esta obra se estrenó probablemente durante el servicio divino consagrado a la elección del Consejo del año 1729 o anterior; lo que se sabe con certeza es que se volvió a interpretar en 1742. La génesis de la cantata es bastante oscura. Lo que sí se puede probar o suponer es el empleo reiterado de algunos movimientos e ideas musicales. Es obvio que Bach, ante un acontecimiento singular como este servicio divino, recurrió a una música que ya había presentado antes en un contexto diferente o escribió una música nueva que aprovecharía más tarde con otros fines.

Lo mismo cabe decir del primer movimiento. Bach lo inaugura con un recurso sorprendente para la ocasión pero fidelísimo a la letra: con el aire apacible del contralto acompañado de dos oboi d'amore. Ya Friedrich Smend situaba la inspiración en un movimiento instrumental que Bach compuso en Cöthen, aunque también en el segundo movimiento de motivo similar de la cantata BWV 35 “Túrbanse espíritu y alma” (v. vol. 12); las virtuosas coloraturas del contralto podrían estar escritas por ejemplo para un violín. Sea como fuere, Bach reaprovechó este movimiento así como el Coro N° 2 y al Aria para soprano N° 4 en su cantata de bodas BWV 120a “Dios, Señor sobre todas las cosas”, ejecutada en 1729, así como la cantata BWV 120b del mismo título estrenada el 26 de junio de 1730 por el bicentenario de la Confesión de Augsburgo.

*

El espléndido movimiento introductorio propiamente dicho sobreviene en segundo lugar. El júbilo de las voces que se elevan a alturas celestiales se conjuga con alegorías musicales de fácil comprensión; el pasaje fundamental de este movimiento quedaría incorporado más tarde al “Credo” de la Misa en si menor (“Et expecto resurrectionem mortuorum”). La parte intermedia del coro de la cantata es de textura homófona y se va estructurando a través de los interludios instrumentales.

En el Recitativo N° 3 se deja oír la frase “ciudad de los tilos” como ocurre de modo similar en el tercer movimiento de la cantata precedente BWV 119. Se trata naturalmente de una alusión a Leipzig. En efecto: en Leipzig y sus alrededores se alcanzan numerosos tilos incluso el día de hoy por ser un árbol preferido en las zonas urbanas por su resistencia. De hondas raíces, el tilo ya emergía de los suelos fértiles y profundos de esa región cuando arribaron los eslavos el año 1015 para fundar una aldea que bautizaron como *Libzi*, “Donde crecen los tilos”. Es posible que el nombre latinizado de la ciudad de “Lipsia”, de uso general en los tiempos de Bach, mantuviera viva la etimología que el compositor aplicó a su cantata a modo de alegoría botánica.

La idea musical que dio origen al Aria N° 4 sería empleada por Bach en otra ocasión, a saber, en el tercer movimiento de la segunda versión de la Sonata para violín y clave obligato BWV 1019 (v. vol. 122), sin que ello quiera decir que esta pieza escrita en Cöthen fuese una especie de arquetipo. El movimiento completo para cuerdas y el aire apacible de esta composición, lo mismo que el del recitativo siguiente con acompañamiento de cuerdas, irradian dignidad y una discreta solemnidad. Con ellos y con el sencillo coral conclusivo describe Bach el camino de retorno al sereno movimiento inaugural.

Génesis: para el 26 de diciembre de 1724

Destino: 2º día de Navidad

Texto: Inspirado en el cántico de igual comienzo de Martín Lutero (1524, según el himno "A solis ortus cardine"). Reproducción literal: estrofas 1 y 8 (movimientos 1 y 6); re-escritas (autor desconocido): estrofas 2 a 7 (movimientos 2 a 5).

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

Martín Lutero la tradujo la Biblia al alemán con la intención de que el pueblo la entendiese, pero no dejó de apreciar el latín de la iglesia "católica" (es decir, universal) como un vehículo de acercamiento entre los pueblos. Los servicios divinos luteranos que se celebraban el Leipzig no estaban exentos de modo alguno de elementos de la liturgia latina, como lo revela el hecho de que Johann Sebastian Bach musicalizara varias obras de ese género (véase al respecto "Música litúrgica en latín", vols. 71 y 72). Otra cosa que Lutero admiraba del latín era la música asociada a esa lengua, los antiguos himnos religiosos, algunos de los cuales vertió al alemán, como "Veni creator Spiritus" de Hrabanus Maurus. Desconocemos lo que le atraía concretamente de esos himnos. En el caso de "A solis ortus cardine" pudiera ser el refinado recurso literario con el que alababa a Cristo el clérigo Coelius Sedulius, que vivió en el siglo V de nuestra era: cada una de las estrofas se inicia con letras ordenadas según el alfabeto. Se trata, pues, de un acróstico.

Es también curiosamente arcaica la impresión que produce el comienzo de esta cantata navideña inspirada en el coral que Lutero tradujo al alemán. El coro irrumpe sin introducción instrumental, pero acompañado en cambio por trompetas *colla parte*. La soprano va entonando la melodía verso a verso mientras que las voces inferiores que han preludiado las entradas le hacen el contrapunto con una temática cuyos motivos están ligados al cantus firmus. El bajo continuo se funde con el bajo

vocal de modo que la textura real a cuatro voces no se sobrepasa en ningún momento pese a lo abundante de la instrumentación. La tonalidad varía entre la dórica y la frigia, subrayando el anticuado estilo de este movimiento. En la parte intermedia del aria siguiente, plena de coloraturas (Nº 2), Bach resalta la frase "cuán grande" con un intervalo de sexta, "desdeñado y pequeño", conduciendo la voz hacia lo hondo y "salvado de la perdición", con melismas ascendentes. El Recitativo Nº 3 describe el milagro de Cristo hecho Hombre; Bach lo enfatiza con un audaz giro armónico en la cadencia final.

El sermón musical que el autor desconocido re-escribió a partir del texto del coral al ser compuesta la cantata cambia esta vez la perspectiva: el hombre acude para anunciar "Mi corazón desde el mundo a tu pesebre llegarse ardientemente desea". Un aria alegre y danzarina pinta el estado de ánimo, acentuando a la vez "el alegre saltar" de Juan Bautista en el vientre de su madre Elisabet, tal como figura en San Lucas (1, 44). En el Recitativo Nº 5, Bach insiste en el "alborozado cántico" llevando a alturas sublimes la voz de soprano con un tritono arpeggiado. En el coral conclusivo, Bach soluciona con un recurso estupendo el problema de armonizar un cántico que aún deja entrever los modos de iglesia y la línea melódica libre del antiguo himno. Sobre todo en los últimos cinco compases, el compositor despliega todos los medios artísticos que posee forzando las voces, aplicando un refinado contrapunto y audaces armonías. Y no es para menos porque su intención es musicalizar el concepto de "eternidad".

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

El año de 1970 comenzaron Helmuth Rilling y su grupo musical la grabación de discos de algunas cantatas poco conocidas de Johann Sebastian Bach. Esta actividad, que en sus inicios habría cabido denominar de esporádica, se convirtió en nada menos que la primera y hasta ahora única versión grabada completa de las cantatas de Bach. El trabajo concluyó el año 1985, precisamente la víspera del 300 aniversario del nacimiento de Bach. La labor artística de Helmuth Rillings y la obra editorial de la Hänssler fueron premiadas en su tiempo con el "Grand Prix du Disque". En un escrito acerca de este proyecto, describió entonces Rilling la experiencia de acometer semejante labor: "Lo que más me impresionó fue que, de entre las cantatas de los años iniciales, pasando por las obras de la época de Weimar compuestas en intervalos de cuatro semanas, hasta las cantatas de los primeros años del cargo ejercido por Bach en Leipzig, compuestas prácticamente de domingo a domingo, y hasta las posteriores obras tardías creadas en más amplios intervalos de tiempo, ninguna se asemeja a cualquiera otra".

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

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

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