



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES

[4] KANTATEN BWV 126 - 129

*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort / Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott /
Auf Christi Himmelfahrt allein / Gelobet sei der Herr, mein Gott*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

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

Director de grabación:

Richard Hauck

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

Gedächtniskirche Stuttgart

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

BWV 126-127: Februar/April 1980, BWV 128: Dezember 1980/März 1981, BWV 129: Februar/Oktobre 1982

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Julián Aguirre Muñoz de Morales, Mario Videla

© 1980/81/82 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

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort BWV 126 (1745)

Maintain us, Lord, within Thy word • Laissez-nous subsister, Seigneur, fidèles à ta parole • Manténnos, Señor, en Tu palabra

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Rodney Miller - Tromba • Simon Dent, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Jakoba Hanke - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Bärbel Schmid - Organo • Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott BWV 127 (20'08)

Lord Jesus Christ, true man and God • Seigneur Jésus-Christ, homme véritable et Dieu • Señor Jesucristo, verdadero hombre y Dios

Arleen Augér - soprano • Lutz-Michael Harder - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hans Wolf - Tromba • Hartmut Strebel, Barbara Schlenker - Flauto dolce • Simon Dent, Hedda Rothweiler - Oboe • Jakoba Hanke - Violoncello • Peter Nitsche - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Auf Christi Himmelfahrt allein BWV 128 (16'22)

On Christ's ascent to heav'n alone • Seule l'ascension du Christ • En la Ascensión de Cristo sólo

Gabriele Schreckenbach - alto • Aldo Baldin - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Johannes Ritzkowski, Friedhelm Pütz - Corno • Friedemann Immer - Tromba • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Helmut Veihelmann - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gelobet sei der Herr, mein Gott BWV 129 (18'36)

Give honor to the Lord, my God • Loué soit le Seigneur, mon Dieu • Alabado sea el Señor, mi Dios

Arleen Augér - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Philippe Huttenlocher - basso • Hannes, Wolfgang & Bernhard Läubin - Tromba • Norbert Schmitt - Timpani • Renate Greiss - Flauto • Günther Passin, Joachim Rau - Oboe • Günther Passin - Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Otto Armin - Violino • Helmut Veihelmann, Ansgar Schneider - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 126 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“				17:45
No. 1	Coro:	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	1	2:55
	<i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Aria (T):	Sende deine Macht von oben	2	4:14
	<i>Oboe I+II, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 3	Recitativo e Choral (A, T):	Der Menschen Gunst und Macht	3	2:02
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Aria (B):	Stürze zu Boden schwülstige Stolz!	4	5:26
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Recitativo (T):	So wird dein Wort und Wahrheit offenbar	5	1:01
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 6	Choral:	Verleih uns Frieden gnädiglich	6	2:07
	<i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 127 „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“				20:08
No. 1	Coro:	Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott	7	5:55
	<i>Flauto dolce I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (T):	Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzt	8	1:29
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Aria (S):	Die Seele ruht in Jesu Händen	9	7:20
	<i>Flauto dolce I+II, Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Recitativo ed Aria (B):	Wenn einstens die Posaunen schallen	10	4:16
	<i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Choral:	Ach, Herr, vergib all unser Schuld	11	1:08
	<i>Flauto dolce I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 128 „Auf Christi Himmelfahrt allein“				16:22
No. 1	Coro:	Auf Christi Himmelfahrt allein	12	4:52
	<i>Corno I+II, Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (T):	Ich bin bereit, komm, hole mich!	13	0:54
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Aria e Recitativo (B):	Auf, auf, mit hellem Schall	14	3:45
	<i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Aria (Duetto A, T):	Sein Allmacht zu ergründen	15	5:36
	<i>Oboe d'amore I, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Choral:	Alsdenn so wirst du mich	16	1:15
	<i>Corno I+II, Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 129 „Gelobet sei der Herr, mein Gott“				18:36
No. 1	Coro Versus I:	Gelobet sei der Herr	17	4:00
	<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Aria Versus II (B):	Gelobet sei der Herr	18	3:57
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Aria Versus III (S):	Gelobet sei der Herr	19	4:15
	<i>Flauto, Violino I solo, Violoncello, Organo</i>			
No. 4	Aria Versus IV (A):	Gelobet sei der Herr	20	4:45
	<i>Oboe d'amore, Fagotto, Organo</i>			
No. 5	Choral Versus V:	Dem wir das Heilig itzt	21	1:39
	<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

Total Time BWV 126, 127, 128, 129 72:59

1. Coro

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort,
Und steurt des Papsts und Türken Mord,
Die Jesum Christum, deinen Sohn,
Stürzen wollen von seinem Thron.

2. Aria

Sende deine Macht von oben,
Herr der Herren, starker Gott!
Deine Kirche zu erfreuen
Und der Feinde bittern Spott
Augenblicklich zu zerstreuen.

3. Recitativo e Choral

Alt
Der Menschen Gunst und Macht wird wenig nützen,

Wenn du nicht willst das arme Häuflein schützen,
beide

Gott Heilger Geist, du Tröster wert,

Tenor

Du weißt, daß die verfolgte Gottesstadt
Den ärgsten Feind nur in sich selber hat
Durch die Gefährlichkeit der falschen Brüder.

beide

Gib deinm Volk einerlei Sinn auf Erd,

Alt

Daß wir, an Christi Leibe Glieder,
Im Glauben eins, im Leben einig sei'n.

1. Chorus

Maintain us, Lord, within thy word,
And fend off murd'rous Pope and Turk,
Who Jesus Christ, thy very Son,
Strive to bring down from his throne.

2. Aria

Send down thy great strength from heaven,
Prince of princes, mighty God,
This thy church to fill with gladness
And the foe's most bitter scorn
In an instant far to scatter!

3. Recitativo and Chorale

Alto
All human will and might will little help us,

If thou wouldst not protect thy wretched people.

Both

God, Holy Ghost, dear comforter;

Tenor

Thou see'st that this tormented city of God
The worst of foes but in itself doth have
Through the great danger posed by untrue brothers.

Both

Thy people make of one mind on earth,

Alto

That we, the members of Christ's body,
In faith agree, in life united be.

1

1. Chœur

Laisse-nous subsister, Seigneur, fidèles à ta parole
Et réprime le crime du pape et des Turcs
Qui veulent détrôner
Jésus-Christ, ton Fils.

2

2. Air

Fais descendre sur nous ta puissance,
Seigneur des Seigneurs, Dieu puissant!
Afin de réjouir ton église
Et de dissiper instantanément
Les âpres railleries de nos ennemis.

3

3. Récitatif et Choral

Alto
Le népotisme et le pouvoir de l'homme seront de peu d'utilité

Si tu ne veux pas protéger cette pauvre poignée de soldats,
Les deux

Ô Dieu Esprit saint, précieux consolateur,

Tenor

Tu sais que la ville divine en butte aux persécutions
Cache en son sein le pire des ennemis,
Ces faux frères qui représentent le danger.

Les deux

Donne à ton peuple le sens de l'égalité sur cette terre,

Alto

Pour que nous soyons unis dans la vie,
Nous qui sommes les membres du Corps du Christ,
unis dans la foi.

1. Coro

Manténnos, Señor, en Tu Palabra,
Y deshaz las maldades del papa y de los turcos,
Quienes Jesucristo, Tu Hijo,
Derrocar quieren de Su Trono.

2. Aria

Envía Tu poder desde arriba,
¡Señor de los señores, fuerte Dios!
Para alegrar a Tu Iglesia
Y para amargura de los enemigos,
Dispérsalos al instante.

3. Recitativo y Coral

Alto
Los favores y el poder de las personas poco pueden

Si Tú no quieres proteger al pobre rebaño,

Ambos

Dios Espíritu Santo, Tú Consolador,

Tenor

Tú sabes que la ciudad perseguida de Dios
Al peor de los enemigos en sí misma alberga
Por el peligro de los falsos hermanos.

Ambos

Da a Tu pueblo unidad en la tierra,

Alto

Que nosotros, en tanto miembros del Cuerpo de Cristo,
En la fe uno seamos, y unidos en la vida estemos.

beide

Steh bei uns in der letzten Not!

Tenor

Es bricht alsdann der letzte Feind herein

Und will den Trost von unsern Herzen trennen;

Doch laß dich da als unsern Helfer kennen.

beide

G'leit uns ins Leben aus dem Tod!**4. Aria**

Stürze zu Boden schwülstige Stolz!

Mache zunichte, was sie erdacht!

Laß sie den Abgrund plötzlich verschlingen,

Wehre dem Toben feindlicher Macht,

Laß ihr Verlangen nimmer gelingen!

5. Recitativo

So wird dein Wort und Wahrheit offenbar

Und stellet sich im höchsten Glanze dar,

Daß du vor deine Kirche wachst,

Daß du des heiligen Wortes Lehren

Zum Segen fruchtbar machst;

Und willst du dich als Helfer zu uns kehren,

So wird uns denn in Frieden

Des Segens Überfluß beschieden.

6. Choral

Verleih uns Frieden gnädiglich,

Herr Gott, zu unsern Zeiten;

Es ist doch ja kein andrer nicht,

Der für uns könnte streiten,

Denn du, unser Gott, alleine.

Both

Stand by us in extremity!

Tenor

Although e'en now the final foe break in

And seek thy comfort from our hearts to sever,

Yet in that moment show thyself our helper.

Both

Lead us to life and free from death!**4. Aria**

Crash down in ruin, arrogant bombast!

Hurl to destruction what it conceives!

Let the abyss now quickly devour them,

Fend off the raging of the foe's might,

Let their desires ne'er find satisfaction!

5. Recitativo

Thus will thy word and truth be manifest

And set themselves in highest glory forth,

Since thou dost for thy church keep watch,

Since thou thy holy Gospel's teachings

To prosperous fruit dost bring;

And if thou dost as helper seek our presence,

To us will then in peacetime

Abundant blessing be apportioned.

6. Choral

Grant to us peace most graciously,

Lord God, in our own season;

For there is surely no one else

Who for us could do battle

Than thou who our God art only.

Les deux

Seconde-nous à l'heure de la dernière détresse!

Ténor

Le dernier ennemi pénètre alors dans nos murs

Voulant nous arracher du cœur le réconfort;

Alors fais-toi reconnaître comme notre salut.

Les deux

Escorte-nous sur le chemin de la mort à la vie!**4****4. Air**

Fais chuter l'arrogance des orgueilleux!

Anéantis ce qu'ils ont créé!

Laisse les abysses les engloutir soudainement,

Oppose-toi à cette puissance hostile déchainée,

Et que ses aspirations ne parviennent plus à leurs fins.

5**5. Récitatif**

Et c'est ainsi que ton nom et la vérité se révéleront

Et resplendiront d'un vif éclat,

Que tu veilleras sur ton église

Que tu fructifieras l'enseignement

De ta parole sainte;

Et si tu veux te tourner vers nous en tant que Sauveur,

Alors la bénédiction en profusion

Nous sera accordée dans la paix.

6**6. Choral**

Accorde-nous la paix dans ta grâce,

Seigneur Dieu, en nos temps;

Car il n'existe aucun autre

Qui saurait lutter pour nous

Que toi notre Dieu, toi seul.

Ambos

¡Auxílianos en la última necesidad!

Tenor

Pronto el último enemigo entrará

Y el consuelo de nuestro corazón quitarnos querrá;

Muéstrate, pues, como nuestro Auxiliador.

Ambos

¡Conducenos a la vida desde la muerte!**4. Aria**

¡Derriba a los arrogantes!

¡Destruye cuanto han maquinado!

Haz que repentinamente el abismo los devore,

Rechaza al furioso poder enemigo,

¡No dejes que jamás sus propósitos consiga!

5. Recitativo

Así será manifiesta Tu Palabra y Verdad

Mostrándose en todo su fulgor,

El que Tú ante Tu Iglesia vigilas

Que Tú la doctrina de la Santa Palabra

Fertilizas para bendición;

Y puesto que tú nuestro Auxiliador quieres ser,

Sobre nosotros en paz

Abundantes bendiciones descendán.

6. Coral

Concedenos paz por Tu Gracia,

Señor Dios, en nuestros días;

Pues nadie más hay

Que por nosotros combata,

Sino Tú, nuestro Dios, sólo Tu.

Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit
Fried und gut Regiment,
Daß wir unter ihnen
Ein geruh'g und stilles Leben führen mögen
In aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.
Amen.

Give to our lords and all authority
Peace and good governance,
So that we beneath them
A most calm and quiet life may lead forever
In godliest devotion and honesty.
Amen.

Donne à nos princes et à tous les puissants
La paix et un bon gouvernement,
Que nous puissions mener avec eux
Une vie paisible et calme
En toute piété et honnêteté
Amen.

Concede a nuestros príncipes y toda autoridad
Paz y un buen gobierno,
El que nosotros bajo ellos
Una tranquila y pacífica vida vivamos
Con las bendiciones de Dios y toda honra.
Amen.

BWV 127

1. Coro

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott,
Der du littst Marter, Angst und Spott,
Für mich am Kreuz auch endlich starbst
Und mir deins Vaters Huld erwarbst,
Ich bitt durchs bittre Leiden dein:
Du wollst mir Sünder gnädig sein.

2. Recitativo

Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzet,
Und wenn ein kalter Todesschweiß
Die schon erstarrten Glieder netzet,
Wenn meine Zunge nichts, als nur durch Seufzer
spricht
Und dieses Herze bricht:
Genung, daß da der Glaube weiß,
Daß Jesus bei mir steht,
Der mit Geduld zu seinem Leiden geht
Und diesen schweren Weg auch mich geleitet
Und mir die Ruhe zubereitet.

1. Chorus

Lord Jesus Christ, true man and God,
Thou who bore torture, fear and scorn,
For me on cross at last didst die
And me thy Father's grace didst win,
I beg by thy most bitter pain:
For all my sins be merciful.

2. Recitativo

When ev'rything at that last hour strikes terror,
And when a chilling sweat of death
My limbs, all stiff with torpor, moistens,
When this my tongue can nought but feeble sighing
speak,
And this my heart doth break:
Enough is it that faith doth know
That Jesus by me stands,
Who with great patience to his passion goes
And through this toilsome way doth lead me also
And my repose is now preparing.

7

1. Chœur

Seigneur Jésus-Christ, homme véritable et Dieu
Toi qui souffris le martyre, l'angoisse et la dérision
Et finalement mourut sur la croix pour moi
Et acquit pour moi la grâce de Ton Père,
Je t'implore par tes souffrances amères:
Aie pitié de moi, pauvre pécheur.

2. Récitatif

Lorsqu'à la dernière heure, tous s'épouvantent
Et que la sueur froide de l'agonie
Qui baignent les membres déjà engourdis
Lorsque ma langue ne sait plus rien prononcer d'autre
que des soupirs
Et que ce cœur se brise:
Il suffit que la foi sache alors
Que Jésus se trouve auprès de moi,
Lui qui supporta avec patience son martyre
Et qui m'accompagne moi aussi sur ce dur chemin
Et me prépare le repos.

8

1. Coro

Señor Jesucristo, verdadero hombre y Dios,
Que martirio sufriste, temor y ultraje,
Y por mí, al fin, en la cruz periciste
La benevolencia de Tu Padre para mí adquiriendo,
Ruego por Tu amarga Pasión:
Que a mí, pecador, Tu Gracia me concedas.

2. Recitativo

Cuando todo en la postrera hora espanto sea
Y el frío sudor de la muerte
A los ya rígidos miembros humedezca,
Cuando mi lengua sino pronunciar suspiros pueda
Y este corazón se rompa:
Sea suficiente que la fe crea,
Que Jesús junto a mí se halle,
Que con paciencia a su sufrimiento vaya
Y que por este duro camino me conduzca
Y la paz me prepare.

3. Aria

Die Seele ruht in Jesu Händen,
Wenn Erde diesen Leib bedeckt.
Ach ruft mich bald, ihr Sterbeglocken,
Ich bin zum Sterben unerschrocken,
Weil mich mein Jesus wieder weckt.

4. Recitativo ed Aria

Wenn einstens die Posaunen schallen,
Und wenn der Bau der Welt
Nebst denen Himmelsfesten
Zerschmettert wird zerfallen,
So denke mein, mein Gott, im besten;
Wenn sich dein Knecht einst vors Gerichte stellt,
Da die Gedanken sich verklagen,
So wollest du allein,
O Jesu, mein Fürsprecher sein
Und meiner Seele tröstlich sagen:

Fürwahr, fürwahr, euch sage ich:

Wenn Himmel und Erde im Feuer vergehen,
So soll doch ein Gläubiger ewig bestehen.

**Er wird nicht kommen ins Gericht
Und den Tod ewig schmecken nicht.**

Nur halte dich,
Mein Kind, an mich:

Ich breche mit starker und helfender Hand
Des Todes gewaltig geschlossenes Band.

3. Aria

My soul shall rest in Jesus' bosom,
When earth doth this my body hide.
Ah, call me soon, O deathly tolling,
I am at dying undismayed,
For me my Jesus shall awake.

4. Recitative and Aria

When once at last the trumps have sounded,
And when the world's own frame
With heaven's firm foundation
Is smashed and sunk in ruin,
Then think on me, my God, with favor;
When once thy thrall before thy court doth stand,
Where e'en my thoughts seek to accuse me,
Then may'st thou wish alone,
O Jesus, my defense to be
And to my spirit speak with comfort:

In truth, in truth, I say to you:

When heaven and earth shall in fire have perished,
Yet shall all believers eternally prosper.

**They will not come into the court
And death eternal shall not taste.**

But ever cleave,
My child, to me:

I'll break with my mighty and rescuing hand
The violent bonds of encompassing death.

9

3. Air

L'âme repose entre les mains de Jésus
Quand la terre recouvrira ce corps.
Ô glas, ne tarde pas à m'appeler,
Je suis prêt à mourir vaillamment
Puisque mon Jésus me réveillera.

10

4. Récitatif et Air

Lorsqu'un jour les trompettes retentiront
Et que toutes les constructions de l'univers
Avec les cieux qui les recouvrent,
S'écrouleront en mille morceaux,
Pense alors, mon Dieu, en bien;
Lorsque ton serviteur comparaitra un jour devant le tribunal
Que les pensées s'accuseront,
Ô veuille alors toi seul,
Ô Jésus, être mon intercesseur
Et dire à mon âme en consolation:

En vérité, en vérité, je vous le dis:

Lorsque le ciel et la terre seront en feu,
Celui qui croira vivra éternellement.

**Il ne passera pas en jugement
Et ne goûtera pas l'éternité de la mort.**

Seulement, tiens-toi
À moi, mon enfant:

Je brise d'une main forte et secourable
Les puissantes chaînes verrouillées de la mort.

3. Aria

El alma en las manos de Jesús descansará,
Cuando la tierra a este cuerpo cubra.
¡Ay, llamadme pronto, campanas de la muerte!
La muerte no me espanta,
Pues mi Jesús me despertará.

4. Recitativo y Aria

Cuando suenen las trompetas
Y la construcción del mundo
Junto con el fundamento del cielo
Se destruyan y caigan,
Acuérdate de mí, Dios mío, para mi bien;
Cuando Tu siervo al juicio se presente,
Y los pensamientos se acusen,
Que sólo Tú,
oh Jesús, mi abogado seas,
Y a mi alma consolándola digas:

En verdad, en verdad os digo:

Cuando la tierra y el cielo en fuego se consuman,
El creyente por siempre permanecerá.

**No será juzgado
Ni por siempre la muerte conocerá.**

Ahora mantén-te,
Niño mío, en mí:

Con fuerte y auxiliadora mano desgarro
Los violentos lazos de la muerte.

5. Choral

Ach, Herr, vergib all unser Schuld;
Hilf, daß wir warten mit Geduld,
Bis unser Stündlein kömmt herbei,
Auch unser Glaub stets wacker sei,
Dein'm Wort zu trauen festiglich,
Bis wir einschlafen seliglich.

BWV 128

1. Coro

Auf Christi Himmelfahrt allein
Ich meine Nachfahrt gründe
Und allen Zweifel, Angst und Pein
Hiermit stets überwinde;
Denn weil das Haupt im Himmel ist,
Wird seine Glieder Jesus Christ
Zu rechter Zeit nachholen.

2. Recitativo

Ich bin bereit, komm, hole mich!
Hier in der Welt
Ist Jammer, Angst und Pein;
Hingegen dort in Salems Zelt,
Werd ich verklärt sein.
Da seh ich Gott von Angesicht zu Angesicht,
Wie mir sein heilig Wort verspricht.

5. Chorale

Ah, Lord, forgive us all our sins,
Help us with patience to abide
Until our hour of death shall come,
And help our faith e'er steadfast be,
Thy word to trust tenaciously,
Until we rest in blessed sleep.

1. Chorus

On Christ's ascent to heav'n alone
I base my journey to him,
And all my doubting, fear and pain
Thereby I'll ever conquer;
For as the head in heaven dwells,
So shall its members Jesus Christ
In all due time recover.

2. Recitativo

I am prepared, come, summon me!
Here in the world
Is trouble, fear and pain;
But there instead, in Salem's tent,
Will I transfigured dwell.
There I'll see God from countenance to countenance,
As me his holy word assures.

11

5. Choral

Ah, Seigneur, pardonne-nous tous nos péchés,
Aide-nous à attendre patiemment
Que notre dernière heure arrive,
Ainsi qu'à garder éveillée notre foi,
À conserver fermement la confiance en ta parole
Jusqu'à ce que nous nous endormions dans la félicité.

12

1. Chœur

Seule l'ascension du Christ
Est à l'origine de ma propre ascension
Et c'est elle qui me permet de surmonter
Tout doute, angoisse et souffrance;
En effet, puisque la tête est au ciel,
Jésus-Christ viendra chercher en temps voulu
Ceux qui sont ses membres.

13

2. Récitatif

Je suis prêt, viens me chercher!
Ici dans ce monde
Il n'y a que pleurs, angoisse et souffrance;
Par contre là-bas, dans la tente de Salem,
Je serai transfiguré.
C'est là que je verrai Dieu face à face,
Comme l'a promis sa Sainte Parole.

5. Coral

Ay, Señor, perdónanos todas nuestras culpas,
Ayúdanos a que pacientemente esperemos
Hasta que nuestra postrera hora llegue,
Nuestra fe constantemente firme sea
Y en Tu palabras festivamente confiemos
Hasta que benditamente durmamos.

1. Coro

En la Ascensión de Cristo sólo
Mi viaje fundo
Y todas las dudas, temores y sufrimientos
De este modo venceré;
Puesto que la cabeza en el cielo está,
Jesucristo sus miembros
En el justo momento irá a buscar.

2. Recitativo

¡Listo estoy, ven, ven a por mí!
Aquí, en el mundo,
Las lamentaciones son, el temor y el sufrimiento;
Mientras que allí, en la tienda de Salem,
Transfigurado seré,
Allí a Dios cara a cara contemplaré,
Según Su Santa Palabra me promete.

3. Aria e Recitativo

Auf, auf, mit hellem Schall
Verkündigt überall:
Mein Jesus sitzt zur Rechten!
Wer sucht mich anzufechten?
Ist er von mir genommen,
Ich werd einst dahin kommen,
Wo mein Erlöser lebt.
Mein Augen werden ihn in größter Klarheit schauen.
O könnt ich im voraus mir eine Hütte bauen!
Wohin? Vergebner Wunsch!
Er wohnt nicht auf Berg und Tal,
Sein Allmacht zeigt sich überall;
So schweig, verwegener Mund,
Und suche nicht dieselbe zu ergründen!

4. Aria (Duetto)

Sein Allmacht zu ergründen,
Wird sich kein Mensch finden,
Mein Mund verstummt und schweigt.
Ich sehe durch die Sterne,
Daß er sich schon von ferne
Zur Rechten Gottes zeigt.

5. Choral

Alsdenn so wirst du mich
Zu deiner Rechten stellen
Und mir als deinem Kind
Ein gnädig Urteil fällen,
Mich bringen zu der Lust,
Wo deine Herrlichkeit
Ich werde schauen an
In alle Ewigkeit.

3. Aria and Recitative

Up, up, with lively sound
Announced to all the world:
My Jesus sits beside him!
Who seeks now to oppose me?
Though he is taken from me,
I shall one day come thither
Where my redeemer lives.
With mine own eyes will I in perfect clearness see him.
If I could but before that time a shelter build me!
But why? O useless wish!
He dwelleth not on hill, in vale,
His power is o'er all revealed;
So hush, presumptuous mouth,
And do not strive this very might to fathom!

4. Aria (Duet)

His boundless might to fathom
No mortal will be able,
My mouth falls dumb and still.
I see, through, though the heavens
That he e'en at this distance
At God's right hand appears.

5. Choral

Therefore then shalt thou me
Upon thy right hand station
And me as to thy child
A gracious judgment render,
Bring me into that joy
Where on thy majesty
I will hold fast my gaze
For all eternity.

14**3. Air et Récitatif**

Allons, allons, de toute la force de votre voix
Annoncer partout:
Mon Jésus est assis à la droite du Seigneur!
Qui essaierait de me troubler?
S'il est écarté de moi,
Je parviendrai un jour aussi
Où demeure mon Sauveur.
Mes yeux pourront le voir en toute clarté.
Ô puisse-je m'y construire une tente!
Où? Souhait vain!
Il n'habite ni montagne ni vallée
Sa toute-puissance se manifeste partout;
Tais-toi donc, bouche téméraire,
Et ne cherche pas à pénétrer son secret!

15**4. Air (Duo)**

À pénétrer sa toute-puissance
Personne n'y parviendra,
Ma bouche devenue muette, se tait.
Je vois au travers des étoiles
Qu'il se montre déjà de très loin
À la droite de Dieu.

16**5. Choral**

Alors tu me placeras
Aussi à ta droite
Et tu rendras un jugement de clémence
Envers moi, ton enfant
Tu me conduiras à la béatitude
D'où je pourrai contempler
Ta magnificence
Pour l'éternité.

3. Aria y Recitativo

Alto, alto, con brillante sonido
Anunciad por doquier:
¡Mi Jesús a la derecha se sienta!
¿Quién impugnarme podrá?
Si me lo han quitado,
Allí una vez iré,
Donde mi Salvador vive.
Mis ojos con toda claridad lo verán.
¡Oh, si previamente construirme una cabaña pudiera!
¿Dónde? ¿En vano deseo!
El no vive en montes ni valles,
Su absoluto poder por doquier manifiéstase;
¡Calla pues, alocada boca,
Y no intentes comprender!

4. Aria (Duetto)

Su poder absoluto ninguna persona
Comprender puede,
Mi boca calla y enmudece.
A través de las estrellas contemplo
Que El ya a lo lejos
A la derecha de Dios está.

5. Coral

Entonces me colocarás
A Tu derecha
Y a mí como hijo Tuyo
La sentencia de Gracia me concederás,
Y a la delectación me llevarás
Donde Tu magnificencia
Contemplaré
Por toda la eternidad.

1. Coro [Versus I]

Gelobet sei der Herr,
 Mein Gott, mein Licht, mein Leben,
 Mein Schöpfer, der mir hat
 Mein' Leib und Seel gegeben,
 Mein Vater, der mich schützt
 Von Mutterleibe an,
 Der alle Augenblick
 Viel Guts an mir getan.

2. Aria [Versus II]

Gelobet sei der Herr,
 Mein Gott, mein Heil, mein Leben,
 Des Vaters liebster Sohn,
 Der sich für mich gegeben,
 Der mich erlöset hat
 Mit seinem teuren Blut,
 Der mir im Glauben schenkt
 Sich selbst, das höchste Gut.

3. Aria [Versus III]

Gelobet sei der Herr,
 Mein Gott, mein Trost, mein Leben,
 Des Vaters werter Geist,
 Den mir der Sohn gegeben,
 Der mir mein Herz erquickt,
 Der mir gibt neue Kraft,
 Der mir in aller Not
 Rat, Trost und Hilfe schafft.

1. Chorus [Verse 1]

Give honor to the Lord,
 My God, my light, my being,
 My maker, who hath me
 My soul and body given,
 My Father, who hath kept
 Me since my mother's womb,
 Who ev'ry moment hath
 Much good for me fulfilled.

2. Aria [Verse 2]

Give honor to the Lord,
 My God, my health, my being,
 The Father's dearest Son,
 Himself for me hath given,
 Himself hath me redeemed
 With his own precious blood,
 Who me through faith doth give
 Himself, the highest good.

3. Aria [Verse 3]

Give honor to the Lord,
 My God, my hope, my being,
 The Father's Holy Ghost,
 Whom me the Son hath given,
 Who doth my heart restore,
 Who me doth give new strength,
 Who me in all distress
 Word, hope and help provides.

17

1. Chœur (Verset I)

Loué soit le Seigneur,
 Mon dieu, ma lumière, ma vie,
 Mon créateur qui m'a donné
 Mon corps et mon âme,
 Mon Père qui me protège
 Sous le cœur de ma mère
 Qui m'a fait tant de bienfaits
 À tout moment.

18

2. Air (Verset II)

Loué soit le Seigneur,
 Mon Dieu, mon salut, ma vie,
 Le Fils bien-aimé du Père
 Qui s'est donné pour moi
 Qui m'a racheté
 Avec son précieux sang
 Qui me fait don dans la foi
 De soi-même, ce bien suprême.

19

3. Air (Verset III)

Loué soit le Seigneur,
 Mon Dieu, mon réconfort, ma vie
 L'esprit précieux du Père
 Que le Fils m'a donné
 Et qui réjouit mon cœur
 Qui me donne une force nouvelle
 Qui me procure dans la détresse
 Conseil, réconfort et aide.

1. Coro (Verso I)

Alabado sea el Señor,
 mi Dios, mi luz, mi vida,
 mi Creador, que me ha dado
 mi cuerpo y mi alma,
 mi Padre que me protege
 desde el seno materno,
 quien en todo momento
 me ha brindado plena bondad.

2. Aria (Verso II)

Alabado sea el Señor,
 mi Dios, mi Salvador, mi vida,
 el más querido hijo del Padre,
 que por mí se dio,
 y que me ha redimido
 con su valiosa sangre,
 quien a través de la fe se ha brindado
 a sí mismo, Supremo bien.

3. Aria (Verso III)

Alabado sea el Señor,
 mi Dios, mi esperanza, mi vida,
 el más valioso Espíritu del Padre,
 quien me ha entregado su Hijo,
 quien me ha dado nueva fuerza,
 quien en toda necesidad
 me da consejo, consuelo y ayuda.

4. Aria [Versus IV]

Gelobet sei der Herr,
Mein Gott, der ewig lebet,
Den alles lobet, was
In allen Lüften schwebet;
Gelobet sei der Herr,
Des Name heilig heißt,
Gott Vater, Gott der Sohn
Und Gott der Heilige Geist.

5. Choral [Versus V]

Dem wir das Heilig itzt
Mit Freuden lassen klingen
Und mit der Engel Schar
Das Heilig, Heilig singen,
Den herzlich lobt und preist
Die ganze Christenheit:
Gelobet sei mein Gott
In alle Ewigkeit!

4. Aria [Verse IV]

Give honor to the Lord,
My God, who always liveth,
Whom all things honor which
In ev'ry sphere now hover;
Give honor to the Lord,
Whose name is holy called,
God Father, God the Son
And God the Holy Ghost.

5. Chorale [Verse V]

Whom we that "Holy" now
With gladness make to echo
And with the angels' host
Are "Holy, Holy" singing,
Whom deeply laud and praise
Doth all Christianity:
Give honor to my God
For all eternity!

20

4. Air (Verset IV)

Loué soit le Seigneur,
Mon Dieu qui vit éternellement,
Que tout ce qui vole dans les airs
Remplit de louanges;
Loué soit le Seigneur
Dont le nom est sanctifié,
Dieu le Père, Dieu le Fils
Et Dieu le Saint-Esprit.

5. Choral (Verset V)

Celui pour qui maintenant
Nous faisons retentir avec joie
Et avec le chœur des anges
Le chant du Sanctus,
Que loue de tout cœur et glorifie
La chrétienté toute entière;
Loué soit mon Dieu
Pour l'éternité.

21

4. Aria (Verso IV)

Alabado sea el Señor,
mi Dios, que vive eternamente,
a quien alaba todo
lo que flota en los aires;
Alabado sea el Señor,
cuyo nombre es sagrado,
Dios Padre, Dios el Hijo
y Dios el Espíritu Santo.

5. Coral (Verso V)

A aquel a quien ahora el "Santo"
entonamos con alegría,
y con la legión de ángeles
le cantamos el "Santo, Santo",
a quien de todo corazón, alaba
y ensalza toda la cristiandad:
¡Alabado sea mi Dios
por toda la eternidad!

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

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

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

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

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort BWV 126

Entstehung: zum 4. Februar 1725

Bestimmung: Sonntag Sexagesimae

Text: Nach einer in den Gesangbüchern der Bachzeit gebräuchlichen, siebenstrophigen Zusammenfassung mehrerer Lieder. Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 6 und 7 (Sätze 1 und 6) und 3 (innerhalb des Satzes 3); umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 5 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 26: 113 – NBA I/7: 157

Alle vier auf dieser CD vereinten Kantaten Johann Sebastian Bachs erheben den Anspruch, Choralkantaten zu sein. Das heißt: der Textdichtung liegt jeweils ein gebräuchliches Kirchenlied zugrunde. Meist in der Form, daß der erste und der letzte Satz der Kantaten den Text einer Choralstrophe unverändert übernehmen, in den anderen Sätzen der Choraltext, meist in Beziehung zum Evangelium des Sonntags, umgedichtet wird. Anders ist es bei Kantate BWV 128, während die Kantate BWV 129 aus einem besonderen Grund den kompletten Choraltext ohne Zusätze und Paraphrasen vertont.

Die Kantaten BWV 126, 127 und 128 komponierte Bach in seinem zweiten Leipziger Amtsjahr. Zwischen dem 11. Juni 1724 und dem 27. Mai 1725 wollte er an jedem Sonntag und Feiertag eine Choralkantate aufführen; um die Osterzeit jedoch sah er sich gezwungen, dieses Vorhaben abzubrechen. Als Grund wird allgemein der Ausfall des Textdichters angenommen. Auf der Suche nach der Identität dieses Dichters hat Hans-Joachim Schulze, der Direktor des Leipziger Bach-Archivs, nun einen aussichtsreichen Weg beschritten. Es war üblich, Kantatentexte zur Erbauung, zum privaten Gebet oder auch zum lesenden Nachvollzug während der Aufführung drucken zu lassen. Gedruckt wurden solche Kantatentexte nicht einzeln, sondern in Gruppen oder auch ganzen Jahrgängen. Schulze schlägt für die Choralkantaten einen Zweimonat-

sturnus vor; der wählerische Bach vertonte hier keine bereits vorhandenen, sondern neue Texte. Zurückgerechnet von Bachs letzter ausgeführter Choralkantate („Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 1, am 25. März 1725), könnte die am Sonntag Septuagesima, dem 28. Januar 1725 aufgeführte Kantate „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ BWV 92 die erste Kantate eines solchen Drucks gewesen sein. Danach müßte der Dichter Leipzig verlassen haben bzw. verstorben sein – was Schulze auf die Spur des am 31. Januar 1725 verstorbenen ehemaligen Konrektors der Thomasschule, Andreas Stöbel bringt (Die Welt der Bach-Kantaten, Band 3, 1999, S. 116). Die Kantate BWV 125 zum Fest Mariä Reinigung (2. Februar 1725) (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 39) sowie die am 4. Februar aufgeführte, vorliegende Kantate BWV 126 wären somit die ersten Stücke, die Bach im Wissen um den Tod des Dichters und den wahrscheinlichen Abbruch seines Vorhabens geschrieben hätte! –

Der Sonntag Sexagesimae ist der zweite Sonntag vor Beginn der vierzigstägigen, vorösterlichen Fastenzeit. Von hier aus sind es ungefähr sechzig Tage bis Ostern – daher das lateinische Zahlwort als Name. Gelesen wurde im Gottesdienst das Gleichnis vom Sämann (Lk. 8, 4-15), in dem Jesus diejenigen als „fruchtbaren Boden“ bezeichnet, die das Wort Gottes mit gutem und aufrichtigem Herzen hören. Der Choraltext bittet den Herrn, diesen guten Boden zu schützen und in Frieden zu bewahren. Dabei ist die Konsistenz des Liedes an sich nicht wenig kurios: die ersten drei Strophen stammen von Martin Luther, die beiden anschließenden von Justus Jonas, bevor Luthers Verdeutschung der Antiphon „Da pacem Domine“ – „Verleih uns Frieden gnädiglich“ und eine weitere Strophe Johann Walters folgen. Die Eckstrophen gebärden sich sogar politisch: während am Ende ausdrücklich Fürsten und Obrigkeit Gott anempfohlen werden, nimmt die erste Strophe militant Stellung gegen Papst und Türken – jene Bedrohungen also, die Luther zu seiner Zeit als Gefahren für das rechte christliche

Leben ausmachte, und die heute, im Zeitalter von Ökumene und Völkerverbindung, keinesfalls dazu führen dürfen, die Kantate auf dem Altar der politischen Korrektheit zu opfern.

Musikalisch fällt sogleich die ungewöhnliche Kombination auf, daß die solistisch geführte Trompete einen Eingangssatz in a-Moll zu dominieren hat – kein leichtes Unterfangen für den normalerweise D-Dur (mit cis!) umfassenden Tonvorrat dieses Instruments! Das fanfarenartige Motiv ist aus der ersten Choralzeile gewonnen; der Chorsatz unterstützt in freier Polyphonie den vom Sopran zeilenweise vorgetragenen Cantus firmus. Daß Gott seine Macht von oben senden soll, hört man sofort zu Beginn der folgenden Tenor-Arie. Sie verleiht außerdem der kommenden Freude koloraturenreichen Ausdruck. In gleicher Weise bestimmen, in der dramatischen Baß-Arie Nr. 4, plastische Ausdeutungen des Textes („Stürze zu Boden!“) die Musik. In das dazwischenliegende Rezitativ (Nr. 3) flicht Bach auf höchst raffinierte Weise eine Choralstrophe ein. Er läßt an bestimmten Punkten zusätzlich zum Alt eine zweite Vokalstimme, den Tenor, mit dem verzerten Cantus firmus einsetzen. Nach dem Vortrag einer Choralzeile führt dieser das Rezitativ fort, bis die Altstimme in gleicher Weise mit der zweiten Zeile einsetzt. So geht es im Wechsel bis zum Ende dieses Satzes. Die Bedeutung des anderen Rezitativs dieser Kantate (Nr. 5) besteht dagegen in der inhaltlichen Rückführung auf das im Evangelium geschilderte Gleichnis – und natürlich verzichtet Bach nicht darauf, den im Text beschworenen „höchsten Glanz“ selbst in diesem bescheidenen Rahmen zu versinnbildlichen.

*

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott BWV 127

Entstehung: zum 11. Februar 1725

Bestimmung: Sonntag Estomihi

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Paul Eber (1562). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 8 (Sätze 1 und 5); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 7 (Sätze 2 bis 4).

Gesamtausgaben: BG 26: 135 – NBA I/8.1, 107

Der dem Sonntag Sexagesimae folgende Sonntag trägt den Namen „Estomihi“. Mit diesem Wort beginnt der lateinische Eingangsgesang (Introitus) der Messe an diesem Sonntag: „Esto mihi in Deum protectorem“ – „Sei mir ein schützender Fels.“ (Psalm 31). Bach verbindet mit dem Sonntag Estomihi auch ein biographisch einschneidendes Ereignis: zwei Jahre vor der Aufführung der vorliegenden Choralkantate hatte Bach an diesem Sonntag in Leipzig nämlich mit den Kantaten BWV 22 und 23 seine Probestücke abgelegt (s. Vol. 7 & 8) und dabei den Rat der Stadt von seiner sehr speziellen Auffassung gottesdienstlicher Musik überzeugt.

Mit dem Evangelium des Sonntags (Lk. 18, 31 – 45: Leidensverkündigung, Heilung eines Blinden) hat der originale wie auch der umgedichtete Choraltext viele Verbindungen, verstärkt durch musikalische Klammern. In den großangelegten Eingangssatz von gleichwohl verhaltenem Charakter montiert Bach zusätzlich, als „theologisches Rätselspiel“ (M. Petzoldt) den instrumentalen Cantus firmus des Passionsliedes „Christe, du Lamm Gottes“ – Leidensverkündigung! Man hört das Lied in langen Notenwerten im Vor- und in den Zwischenspielen, zunächst von den Streichern, dann auch von Oboe und Blockflöte vorgetragen, verknüpft mit thematischem Material des anderen, der Kantate als Vorlage dienenden Choral. In ähnlicher Weise hatte Bach das Passionslied schon in seiner Mühlhausener Zeit mit einem Satz anderen Inhalts verwoben, der Bitte um

Erbarmen „Kyrie eleison“ (BWV 233a, s. Vol. 71).

Bemerkenswert am folgenden Tenor-Rezitativ ist, neben vielen, bachtypischen Details der Textausdeutung, die Verknüpfung der letzten Zeile mit dem musikalischen Gestus der anschließenden Sopran-Arie. Solo-Oboe zu gezupften Streichern und gestoßenen Flötenakkorden – da läuten die Sterbeglocken, schon bevor von ihnen im Text die Rede ist (eine Parallele dazu findet sich in der Trauerode BWV 198, Satz 4; s. Vol. 60)! Bach schließt an ein Abbild des Jüngsten Gerichts (Nr. 4): die Trompete erschallt, der Bau der Welt stürzt ein. Danach mutiert der Baß zur „Vox Christi“, indem er *arioso* („fürwahr, fürwahr!“) dem Gläubigen, der vor dem Gericht besteht, die Zukunft verkündet. Deshalb gewinnen die instrumentalen Turbulenzen nun freudig-erregten Charakter. Daß Bach im Schlußchoral den „wackeren Glauben“ in markanter Stimmführung ausdeutet und das „seligliche Einschlafen“ elegisch harmonisiert, gehört zu den unbegreiflichen Selbstverständlichkeiten einer Kunst, die sich ohne jede Eitelkeit in den Dienst der Wortverkündigung stellt.

*

Auf Christi Himmelfahrt allein BWV 128

Entstehung: zum 10. Mai 1725

Bestimmung: Fest Christi Himmelfahrt

Text: Christiane Mariane von Ziegler (gedruckt 1728). Satz 1: Strophe 1 des Liedes gleichen Anfangs von Ernst Sonnemann (1661, nach Josua Wegelin, 1636). Satz 5: Strophe 4 des Liedes „O Jesu, meine Lust“ von Matthäus Avenarius (1673).

Gesamtausgaben: BG 26: 163 – NBA I/12: 103

Diese Kantate ist eigentlich keine Choralcantate, sondern vertont Teile eines Textes von Christiane Mariane von Ziegler (zu dieser Person s. Vol. 22). Insofern steht das Stück organisch in der Reihe der nach dem Abbruch des Choralcantatenjahrgangs verwendeten Texte. Im Gegensatz zu den meisten anderen dieser Kantaten ersetzte Bach sie jedoch später nicht durch eine neue, „richtige“ Choralcantate; vielleicht genügte ihm der große, choralgebundene Eingangsschor als Ausweis für die Gattung.

Der Choral „Auf Christi Himmelfahrt allein“ von Ernst Sonnemann wurde auf die Weise des bekannten Gloria-Liedes „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ gesungen. Die ersten fünf Töne dieses Liedes sind im eingangs gespielten Motiv zu hören. Das Thema der folgenden, von den ersten Violinen eingeleiteten Fuge enthält die komplette Melodie der ersten Choralzeile. Diese wird dann vom Sopran vorgetragen und unterstützt von den thematisch sich am konzertanten Instrumentalsatz anlehnenden Unterstimmen.

Schon das Vorspiel zur Baß-Arie Nr. 3 kündigt davon, daß Jesus nun zur Rechten des Vaters sitzt – Bach verwendet das „königliche“ Instrument Trompete und erfindet einen markanten, fanfarenartigen, „himmelfahrenden“ Gestus. Plötzlich aber verwandelt sich dieses affirmative Stück in ein nachdenkliches Rezitativ; die Rede ist von der fragenden Gewißheit, in der der

Gläubige die Nachfolge Christi antreten kann. An dieser Stelle hat, so vermutet Alfred Dürr (Die Kantaten, 1995, S. 375), Bach selbst die Textzeile „Wo mein Erlöser lebt“ eingefügt, um zwei getrennte Abschnitte des Zieglerschen Textes miteinander zu verbinden.

Im Kontrast zum wiederaufgenommenen Ritornell folgt ein eher intimes Duett, dessen Solostimme Bach in der Partitur mit „Organo“ beschreibt. Im Stimmensatz findet sich diese Partie allerdings in der Oboenstimme; realisierbar ist der verlangte Umfang schließlich nur mit der Oboe d’amore; in dieser Form ist dieser Satz hier eingespielt. An den Schluß der Kantate setzt Bach eine Strophe des Liedes „O Gott, du frommer Gott“; allein dieser Unterschied zum Eingangsschor widerspricht dem Charakter einer Choralcantate, die sich stets nur auf einen einzigen Choral bezieht. Gleichwohl: hohe Lage und die festliche instrumentale Einkleidung mit obligaten Hörnern dienen wieder dem feiertäglichen Charakter des Festes Christi Himmelfahrt.

*

Gelobet sei der Herr, mein Gott BWV 129

Entstehung: zum 16. Juni 1726 (wahrscheinlich).

Bestimmung: Sonntag Trinitatis

Text: Johann Olearius (1665)

Gesamtausgaben: BG 26: 187 – NBA I/15: 39

Wenn Musiker zu Bachs Zeiten verpflichtet waren, zur Gestaltung des Gottesdienstes regelmäßige Kantaten zu komponieren, pflegten sie diese Stücke üblicherweise in Jahrgänge zu ordnen. Solche Jahrgänge konnten sich dem Kirchenjahr anlehnen, welches – anders als das Kalenderjahr – vom 1. Advent bis zum Totensonntag dauert. Johann Sebastian Bach soll, so berichtet der Nekrolog, in Leipzig fünf Kantatenjahrgänge komponiert

haben; von ihnen sind jedoch nur drei Jahrgänge und einige Einzelstücke auf uns gekommen. Diese Jahrgänge beginnen jeweils mit dem ersten Sonntag nach Trinitatis, ganz einfach, weil Bach an diesem Sonntag im Jahre 1723 mit einer Aufführung der Kantate 75 „Die Elenden sollen essen“ (s. EDITIO BACHAKADEMIE Vol. 24) seinen Dienst in Leipzig angetreten hatte. Dies bedeutet, daß jeweils am Dreifaltigkeitssonntag selbst ein Kantatenjahrgang Bachs zu Ende ging.

Sein erstes Leipziger Amtsjahr schloß Bach mit der Aufführung einer Weimarer Kantate (BWV 165) sowie der Wiederaufführung der ein gutes halbes Jahr zuvor, zur Orgelweihe in Störmthal entstandenen Kantate BWV 194. Am Ende des zweiten Jahres, dem 27. Mai 1725, hätte – wie eingangs gezeigt – eine Choralcantate stehen sollen, es erklang jedoch die Kantate „Es ist ein trotzig und verzagt Ding“ (BWV 176) auf einen Text von Christiane Mariane von Ziegler. Mit der (wahrscheinlich) zum Trinitatisfest im Folgejahr aufgeführten, vorliegenden Kantate BWV 129 beabsichtigte Bach jedoch offenbar, die Idee des Choralcantatenjahrgangs doch noch zu Ende zu bringen. Er ordnete sie, wie noch ein Dutzend weitere, später komponierte Choralcantaten dem abgebrochenen Jahrgang nachträglich zu und ersetzte mit ihnen die Stücke auf Zieglersche Texte (mit Ausnahme der zuvor besprochenen Kantate BWV 128 und der Kantate BWV 68).

Einige dieser neukomponierten Kantaten verzichteten dabei gänzlich auf freie bzw. dem Choraltext nachgedichteten Texte und vertonen den unveränderten Liedtext. So verhält es sich auch mit der Kantate „Gelobet sei der Herr, mein Gott“. Ihr liegt ein fünfstrophiges Lied von Johann Olearius zugrunde, einem Mitglied jener in Mitteldeutschland weit verbreiteten Theologen- und Juristenfamilie, der auch der gleichnamige, Fürstlich Magdeburgische Oberhofprediger und Hallenser Generalsuperintendent (1611 – 1684) angehörte. Aus der Feder dieses Johann Olearius stammt jene „Biblische

Erklärung“, die Martin Petzoldt für den Schlüssel des Verständnisses von Bachs Kantatenschaffen hält: „Die Nähe der von Bach vertonten Texte zu den Auslegungen dieser Bibel lassen den Eindruck entstehen, Bachs Textautoren hätten einfach die von Olearius zur Erklärung (im Sinne des Grundsatzes der sich selbst auslegenden Bibel) angeführten Bibelstellen in madrigalische Dichtungen umgeformt“ (Die Welt der Bach-Kantaten, Band 3, 1999, S. 132).

Der Text des Olearius-Liedes nimmt keinen Bezug auf das Evangelium des Tages. Es ist ein Loblied auf die göttliche Dreifaltigkeit und deshalb dem Feiertag angemessen, ähnlich wie das von Bach in den Rahmensätzen verwendete, festliche Instrumentarium. In den ersten drei Strophen geht es um Vater, Sohn und Heiligen Geist, in den folgenden beiden werden die Dimensionen angesprochen, in denen die Trinität wirkt: Zeit (Ewigkeit), Ort (alle Lüfte), sowie die ganze Christenheit.

Gesungen wurde das Lied auf eine relativ neue, erst 1698 gedruckte Melodie. Sie hatte sich in Verbindung mit Johann Heermanns Lied „O Gott, du frommer Gott“ durchgesetzt; Bach widmete ihr schon zu Beginn seiner Laufbahn, bald nach 1700, eine Choralpartita auf der Orgel. Keinerlei Anklänge an diese Melodie zeigen die drei Arien im Zentrum der Kantate. Die Baß-Arie (Nr. 2) bringt mit bloßer Continuo-Begleitung in umfangreichen Melismen das Lob zum Ausdruck und betont weitere Schlüsselworte wie „erlösen“ und „Höchstes Gut“. In der folgenden Arie, einem Quartettsatz, fällt ein immer wiederkehrendes, auf- und absteigendes Sechzehntelmotiv auf, das an die feurigen Zungen erinnern mag, ein Bild, das am Sonntag zuvor, dem Pfingstfest, mit dem Wirken des Heiligen Geistes in Verbindung gebracht wurde. Die folgende Alt-Arie ist ein fröhliches Loblied im 6/8-Takt.

Nur in den Rahmensätzen kommt die pauken- und trompetengekrönte Pracht des Fest-Orchesters zum Tragen. Der Ein-

gangschor ist eine freithematische Cantus-firmus-Bearbeitung; haben hier die Trompeten eher die Aufgabe, die Kadenz akkordisch zu markieren, bekommen sie im Schlußchoral thematische Funktion zwischen den blockartig vorgetragenen Choralzeilen. Entfernt erinnert dieses finale Stück an die Technik, mit der Bach achteinhalb Jahre später sein großes Weihnachts-Oratorium (BWV 248, s. Vol. 76) ausklingen lassen wird – auch dies eine zyklische Form, die den Willen Bachs belegt, Außergewöhnliches für die ihm wichtigste und zentrale Aufgabe, die Musik für den Gottesdienst, zu schaffen.

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

Maintain us, Lord, within thy word BWV 126

Composed for: 4 February 1725

Performed on: Sexagesima Sunday

Text: After a seven-verse compilation of several hymns often found in the hymnbooks of Bach's day. Identical wording: verses 1, 6 and 7 (movements 1 and 6) and 3 (in movement 3); reworded and extended (unknown poet): verses 2 to 5 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 26: 113 – NBA I/7: 157

All four of the Bach cantatas featured on this CD are supposedly chorale cantatas. In other words, the lyrics are based on a well-known church hymn. In most cases the first and last movements of the cantata feature the unchanged text of a chorale verse each, while the other movements reword and adapt chorale text mostly to the Gospel reading of the same day. This does not apply to BWV 128, and for some special reason cantata BWV 129 features the complete chorale lyrics without additions or paraphrases.

Bach composed cantatas BWV 126, 127 and 128 in his second year at Leipzig. Between 11 June 1724 and 27 May 1725 he planned to perform a chorale cantata on every Sunday and holiday; but around Easter he was forced to cancel this project. The reason for this is generally assumed to be the absence of his lyricist. In his attempts to discover the identity of the poet, Hans-Joachim Schulze, director of the Leipzig Bach Archives, has explored a promising avenue. In Bach's day it was customary to print cantata texts for edification, private prayer or even for perusal during the performance. These cantatas weren't printed individually, but in groups or even entire annual volumes. Schulze assumes that the chorale cantatas were printed every two months; not wanting to use available texts, picky Bach opted for new lyrics. Counting back from Bach's last chorale cantata (*How beauteous beams the morning star* (BWV

1), performed on 25 March 1725, the cantata performed on Septuagesima Sunday, 28 January 1725, *I have to God's own heart and mind* (BWV 92), could have been the first cantata of such a printed edition. Then the poet probably left Leipzig or died – which put Schulze on the track of the former deputy headmaster of St. Thomas School Andreas Stöbel, who died on 31 January 1725, (*Die Welt der Bach-Kantaten*, volume 3, 1999, p. 116). Cantata BWV 125 for the Purification of Our Lady (2 February 1725) (s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 39) and this cantata (BWV 126), which was performed on 4 February, would have thus been the first compositions Bach wrote, knowing of the poet's death and the probable cancellation of his project!

Sexagesima Sunday is the second Sunday before the start of the forty-day pre-Easter period of Lent. From this date it is approximately sixty days to Easter – which is the reason for the Latin numeral in its name. The Gospel reading of the day was the parable of the sower (Luke 8, 4-15), where Jesus calls those “good ground” who hear the word of God with a good and honest heart. The chorale text asks the Lord to protect this good ground and keep it in peace. The texture of the hymn itself is rather strange: the first three verses are by Martin Luther, the two following verses by Justus Jonas, followed by Luther's German version of the antiphon *Da pacem Domine – Grant to us peace most graciously* and another verse by Johann Walter. The framing verses are even political in content: while the last verse expressly appeals to God to take care of the rulers and powers that be, the first verse takes a militant stance against the pope and Turks – threats that Luther considered dangers to righteous Christian living and that should by no means compel us to sacrifice the cantata on the altar of political correctness in our age of ecumenicalism and friendship between nations.

Musically the cantata is striking for its unusual combination of a solo trumpet dominating the opening movement in A minor

– no mean feat, if you consider that this instrument's register normally comprises D major (with C sharp)! The fanfare-like motif is taken from the first line of the chorale; the free polyphonic chorale setting accompanies the cantus firmus performed line by line in the soprano. The appeal to God to send his great strength from heaven marks the beginning of the following tenor aria. In addition, it expresses coming pleasures in rich coloraturas. In the same way the music features plastic interpretations of the text (“Crash down in ruin!”) in the dramatic bass aria no. 5. In the recitative between the arias (no. 4) Bach intricately interposes a verse of the chorale. In certain places the alto is accompanied by a second voice, the tenor, singing the embellished cantus firmus. After the performance of a chorale line the tenor continues the recitative until the alto likewise comes in again with the second line. And this interchange goes on until the end of the movement. But the other recitative of this cantata (no. 5) owes its importance to the return to the parable from the Gospel reading – and, of course, Bach doesn't fail to symbolise the “highest glory” hailed in the lyrics even in this modest setting.

*

Lord Jesus Christ, true man and God BWV 127

Composed for: 11 February 1725

Performed on: Estomihi (Quinquagesima Sunday)

Text: After the hymn with the same opening line by Paul Eber (1562). Identical wording: verses 1 and 8 (movements 1 and 5); reworded (unknown poet): verses 2 to 7 (movements 2 to 4).

Complete editions: BG 26: 135 – NBA I/8.1, 107

The Sunday following Sexagesima Sunday is also known as *Estomihi*. This is the first word of the Latin introit of the mass on this Sunday: *Esto mihi in Deum protectorem* – “Be thou my strong rock...” (Psalm 31). For Bach *Estomihi* Sunday was connected with a major biographical event: two years before the performance of this chorale cantata Bach had auditioned with cantatas BWV 22 and 23 on this Sunday in Leipzig (see vol. 7 & 8) and convinced the city council of his very special approach to liturgical music.

Both the original and the reworded chorale lyrics are closely associated with the Gospel reading of the day (Luke 18, 31 – 45: We go up to Jerusalem), reinforced by musical brackets. In the grand but restrained opening movement Bach includes a “theological riddle” (M. Petzoldt) – the instrumental cantus firmus of the Passion hymn *Christe, du Lamm Gottes* – forecast of Christ's suffering! The hymn appears in long notes in the prelude and episodes, first performed by the strings, then by the oboe and recorder, intertwined with thematic material from the other chorale on which this cantata is based. In his Mühlhausen period Bach had similarly combined the Passion hymn with a differently themed movement, the plea for mercy *Kyrie eleison* (BWV 233a, s. vol. 71).

Along with many text interpretation details that are typical of Bach, the following tenor recitative is striking for the connec-

tion of the last line with the musical spirit of the following soprano aria. A solo oboe with plucked strings and driving flute chords – we can already hear the death knells before the text speaks of them (like in the Ode to Grief BWV 198, movement 4, vol. 60)! This is followed by a scene of the Last Judgment (no. 4): the trumpet sounds, the world is smashed and sunk in ruin. After that the bass turns into the *Vox Christi*, giving the believer, who stands before court, an *arioso* forecast (“in truth, in truth!”) of his future. This turns the instrumental turbulence into pure excitement. Bach’s distinctive voice leading in the final chorale on the words “steadfast faith” and elegiac harmonies on “blessed sleep” are cases in point for the unbelievably matter-of-fact way in which his art modestly serves to spread the word of the Gospel.

*

On Christ’s ascent to heav’n alone BWV 128

Composed for: 10 May 1725

Performed on: The Ascension

Text: Christiane Mariane von Ziegler (printed in 1728). Movement 1: verse 1 of the hymn with the same opening line by Ernst Sonnemann (1661, after: Josua Wegelin, 1636). Movement 5: verse 4 of *O Jesu, meine Lust* by Matthäus Avenarius (1673).

Complete editions: BG 26: 163 – NBA I/12: 103

This cantata isn’t really a chorale cantata but sets parts of a text by Christiane Mariane von Ziegler (see vol. 22) to music. Therefore, the composition is organically part of the text series Bach used after abandoning his chorale cantata cycle. Unlike most other cantatas, Bach didn’t replace it later by a new “pro-

per” chorale cantata; perhaps he considered the grand, chorale-bound opening chorus a sufficient mark of the genre.

The chorale *On Christ’s ascent to heav’n alone* by Ernst Sonnemann was performed to the tune of the well-known Gloria hymn *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. The first five notes of this hymn can be heard in the opening motif. The theme of the following fugue, introduced by the first violins, contains the entire melody of the first line of the chorale. It is then performed by the soprano accompanied by the lower voices that borrow from the concertante instrumental theme.

The prelude to bass aria no. 3 tells us that Jesus now sits at the right hand of the Father – Bach uses the trumpet as the “royal” instrument, creating a distinctive, fanfare-like “ascending” line. But suddenly this affirmative piece turns into a contemplative recitative; speaking of the questioning certainty, in which the believer can join the Christian discipleship. Alfred Dürr assumes that Bach himself added the line “Where my redeemer lives” here (*Die Kantaten*, 1995, p. 375) to connect two separate lines from Ziegler’s text.

Contrasting with the resumed ritornello, this is followed by an intimate duet, with a solo voice Bach describes as *organo* in the score. In the voice score, we find this in the oboe part, however; but the demanded register can only be realised by an oboe d’amore, the instrument used in our recording. Bach adds a verse of the hymn *O Gott, du frommer Gott* to the end of this cantata; this deviation from the opening chorus is atypical of a chorale cantata, which always refers to a single chorale only. Nevertheless, the high register and festive instrumentation with obligato horns serve to convey the holiday mood of the Ascension.

*

Give honor to the Lord BWV 129

Composed for: 16 June 1726 (probably).

Performed on: Trinity Sunday

Text: Johann Olearius (1665)

Complete editions: BG 26: 187 – NBA I/15: 39

In Bach’s day musicians who regularly had to compose cantatas for church services would usually arrange these compositions in annual cycles. These cycles could be based on the ecclesiastical year, which – unlike the calendar year – went from the 1st Sunday in Advent to the last Sunday before Advent. According to the obituary, Johann Sebastian Bach composed five cantata cycles in Leipzig; but only three cycles and a few individual compositions have come down to us. Each of these cycles starts on the first Sunday after Trinity, simply because Bach had started service in Leipzig on this Sunday in 1723 with a performance of cantata 75 *The hungering shall be nourished* (s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 24). This means that each of Bach’s cantata cycles ended on Trinity Sunday.

Bach completed his first year in Leipzig with the performance of a cantata (BWV 165) from Weimar and with a new performance of a cantata created a good six months beforehand for the consecration of the organ in Störmthal BWV 194. At the end of his second year, 27 May 1725, he should have performed – as shown above – a chorale cantata, but the congregation heard the cantata *There is a daring and a shy thing* (BWV 176) on a text by Christiane Mariane von Ziegler. However, with this cantata, BWV 129, (probably) performed on Trinity Sunday of the following year, Bach obviously intended to complete his project of a chorale cantata cycle after all. Like a dozen other later chorale cantatas, he added this one belatedly to the abandoned cycle to replace compositions on Ziegler’s texts (except cantata BWV 128 discussed above and cantata BWV 68).

Some of these newly composed cantatas do completely without free texts or adaptations of the chorale lyrics and use the unchanged hymn text. This goes for the cantata *Give honour to the Lord*. It is based on a five-verse hymn by Johann Olearius, a member of the widespread central German family of theologians and lawyers, to whom the eponymous court chaplain at the royal court of Magdeburg and dean of Halle (1611 – 1684) was also related. This Johann Olearius was the author of the *Biblische Erklärung*, which Martin Petzoldt considers the key to understanding Bach’s cantatas: “The proximity of Bach’s lyrics to the interpretations of this Bible give us the impression that Bach’s lyricists simply turned the passages from the Bible which Olearius quoted by way of explanation (following the principle of the self-explanatory Bible) into madrigals” (*Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, 1999, p. 132).

The text of the Olearius hymn bears no reference to the Gospel reading of the day. It is a song of praise dedicated to the divine Trinity, as befits the feast day, just like the festive instrumentation in the framing movements. In the first three verses the focus is on the Father, Son and Holy Spirit, and the following two verses tell us of the dimensions where the Trinity operates: time (eternity), place (every sphere), and all Christianity.

This hymn had a comparatively new melody, which was only printed in 1698. It had already become established with Johann Heermann’s hymn *O Gott, du frommer Gott*; Bach had already used it for a chorale partita for the organ at the start of his career, around 1700. The three arias at the heart of this cantata bear no reference whatsoever to this melody. The bass aria (no. 2) with its continuo-only accompaniment expresses praise in spacious melismas and emphasises further key words like “redeem” and “highest good”. The following aria, a quartet setting, is striking for its constantly recurring, undulating semi-quaver motif, which may be a reminder of the fiery tongues, an image that had been associated with the Holy Spirit the Sun-

day before, Whit Sunday. The following alto aria is a joyful song of praise in 6/8 time.

Only in the framing movements do we hear the trumpet and drum-crowned festive orchestra in all its glory. The opening chorus is a cantus firmus adaptation with a free theme; while the trumpets mark the cadences with chords and receive a thematic function in the final chorale between the lines of the chorale performed here in blocks. This final piece reminds us vaguely of the technique with which Bach's major Christmas Oratorio (BWV 248, s. vol. 76) ends eight and a half years later – again this is a cyclical form that shows Bach's intention to create something extraordinary for his most important and central task, writing music for the divine service.

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

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

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

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

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

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

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

Laisse-nous subsister, Seigneur, fidèles à ta parole BWV 126

Création: le 4 février 1725

Destination: pour le dimanche de la Sexagésime

Texte: selon un regroupement de sept strophes tirées de plusieurs lieder usuels dans les livres de cantiques de l'époque de Bach. Conservées mot pour mot: strophes 1, 6 et 7 (Mouvements 1 et 6) et 3 (au sein du mouvement 3); remaniées ou élargies (auteur inconnu): strophes 2 à 5 (Mouvements 2 à 5).

Éditions complètes: BG 26: 113 – NBA I/7: 157

Toutes les quatre cantates de Johann Sebastian Bach réunies sur ce CD ont la prétention d'être des cantates-chorales. Ceci signifie qu'à la base de chaque texte se trouve un cantique usuel. Ces cantates se présentent la plupart du temps sous la forme suivante: le premier et le dernier mouvement de la cantate reprennent le texte d'une strophe choral sans la modifier, mais le texte du choral est remanié dans les autres mouvements, en général en rapport avec l'Évangile du dimanche. Il en est tout autrement de la cantate BWV 128, alors que la cantate BWV 129 met en musique le texte intégral du choral sans ajouts ni paraphrases pour une raison bien particulière.

Bach composa les cantates BWV 126, 127 et 128 durant sa deuxième année de fonction à Leipzig. Il s'était imposé l'exécution d'une cantate-choral chaque dimanche et jour de fête entre le 11 juin 1724 et le 27 mai 1725; cependant à l'époque de Pâques, il dut interrompre son projet. On en attribue, en général, la raison à l'absence de poète en mesure d'écrire les textes. À la recherche de l'identité de ce poète, Hans-Joachim Schulze, directeur des Archives Bach à Leipzig, s'est engagé à présent sur une voie offrant de nombreuses perspectives. Il était d'usage de faire imprimer des textes de cantates qui visaient à l'édification, à la prière en privé ou aussi à une meilleure compréhension de la lecture durant l'exécution même. Ces

textes de cantates ne furent pas imprimés isolément mais par groupes ou même par cycles annuels complets. Schulze propose un cycle de deux mois pour les cantates-chorales; Bach qui était très exigeant, ne mit là en musique aucun texte déjà existant mais de nouveaux textes. Partant de la cantate-choral exécutée en dernier («Wie schön leuchtet der Morgenstern») (L'étoile du matin brille d'une telle beauté) BWV 1, le 25 mars 1725), la cantate exécutée le dimanche de la Septuagésime, le 28 janvier 1725 («Ich hab in Gottes Herz und Sinn») (J'ai remis mon cœur et mon âme en Dieu) BWV 92 serait la première cantate issue de cette série de textes imprimés. Ensuite le poète semble avoir quitté Leipzig ou être décédé – ce qui conduit Schulze sur les traces de l'ancien correcteur de l'école Saint-Thomas décédé le 31 janvier 1725, Andreas Stöbel (Le Monde des Cantates de Bach, Volume 3, 1999, page 116). La cantate BWV 125 créée pour la fête de la Purification de la Vierge (2 février 1725) (voir ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 39) ainsi que la cantate ci-présente, exécutée le 4 février BWV 126 seraient ainsi les premiers morceaux que Bach aurait écrit tout en ayant connaissance de la mort du poète et de l'interruption probable de son projet! –

Le dimanche de la Sexagésime est le deuxième dimanche avant le début de la période de Carême qui durait quarante jours et qui précédait la Pâques. À partir de cette date, il reste soixante jours environ jusqu'à Pâques – ce qui explique le chiffre latin donné en guise de nom à ce jour. Au cours du service religieux, on lisait la Parole du semeur (Luc 8, 4-15) dans laquelle Jésus désigne ceux qui écoutent la Parole de Dieu avec un cœur honnête et bon de «terre fertile». Le texte du choral demande au Seigneur de protéger cette bonne terre et de la garder en paix. En ce fait, la structure du lied n'est pas des moins bizarres: les deux premières strophes sont issues de la plume de Martin Luther, les deux strophes suivantes de celle de Justus Jonas, suivent alors la traduction allemande de Luther de l'antiphonaire «da pacem domine» – «Donne-nous ta paix bien-

veillante» et une autre strophe de Johann Walter. Les strophes extrêmes trahissent même un engagement politique: alors que, à la fin, les princes et les puissants sont exhortés auprès de Dieu, la première strophe prend position activement contre le pape et les Turcs – cette menace donc que Luther considérait à son époque comme danger pour la vraie vie chrétienne et auquel, à notre époque, à l'heure de l'occuménisme et du rapprochement des peuples, on ne doit en aucun cas succomber et risquer ainsi de sacrifier cette cantate sur l'autel de la correction politique.

Au niveau musical, on ne manque pas de s'apercevoir tout de suite de sa combinaison inhabituelle qui consiste dans la domination de la trompette jouée en soliste dans un mouvement introductif en la mineur – ce qui n'est pas une entreprise facile pour cet instrument dont l'ampleur tonale normale s'étend sur la tonalité en ré majeur (avec ut dièse!). Le motif en fanfare provient du premier vers du choral; le mouvement du chœur sous-tend en polyphonies libres le cantus firmus chanté vers après vers par le soprano. Le ténor lance son appel à Dieu, lui demandant de faire descendre sa puissance, dès le début de l'air suivant. Il relève, en outre, la joie future de l'église en une grande richesse de vocalises. Le texte domine la musique de par ses interprétations évocatrices, de la même manière, dans l'air de basse n° 4 aux élans dramatiques («Stürze zu Boden!>). Dans le récitatif situé entre les deux airs (n° 3), Bach insère avec un raffinement extrême une strophe choral. À certains endroits, il fait intervenir au-delà de l'alto, un deuxième registre vocal, le ténor, avec le cantus firmus orné. Après avoir exposé un vers de choral, ce dernier poursuit le récitatif jusqu'à ce que la voix alto intervienne en chantant le deuxième vers de la même manière. Et cette structure se poursuit en alternance jusqu'à la fin de ce mouvement. L'autre récitatif de cette cantate (n° 5) entendrait au contraire le retour à la teneur de la parabole racontée dans l'Évangile – et bien sûr, Bach ne se prive pas de représenter symboli-

quement le «höchsten Glanz» (vif éclat) invoqué dans le texte même dans ce cadre modeste.

*

Seigneur Jésus-Christ, homme véritable et Dieu BWV 127

Création: le 11 février 1725

Destination: pour le dimanche de la Quinquagésime (Estomihi)

Texte: L'incipit est le même que celui du lied de Paul Eber (1562). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 8 (Mouvements 1 et 5); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 7 (mouvements 2 à 4).

Éditions complètes: BG 26: 135 – NBA I/8.1, 107

Le dimanche qui suit le dimanche de la Sexagésime, porte le nom de «Estomihi». Le chant d'ouverture latin (introit) de la messe de ce dimanche commence par ces mots: «Esto mihi in Deum protectorem» – «Sois pour moi un rocher protecteur,...» (Psaume 31). Ce dimanche Estomihi rappelait à Bach également un événement autobiographique qui fut décisif: en effet, deux ans avant l'exécution de la cantate-choral ci-présente, Bach avait présenté ce même dimanche à Leipzig ses morceaux de candidature, les cantates BWV 22 et 23 (cf. Vol. 7 & 8) et avait ainsi convaincu le Conseil de la ville de sa conception très spéciale de la musique d'église.

Le texte choral original ainsi que le texte remanié rappellent en grande partie l'Évangile de ce dimanche (Luc 18, 31 – 45: Jésus annonce sa mort, la guérison d'un aveugle), et le tout est renforcé par des parenthèses musicales. Dans le mouvement d'ouverture de grande envergure et pourtant au caractère retenu, Bach ajoute le cantus firmus instrumental du chant de la Passion «Christe, du Lamm Gottes» (équivalent de l'Agnus Dei) – annunciation de la mort, pour ainsi dire sous la forme d'une «énigme théologique» (M. Petzoldt)! Le lied paraît en valeurs longues dans le prélude et dans les intermèdes, tout

d'abord interprété par les cordes, puis aussi par le hautbois et la flûte à bec, et relié au matériel thématique de l'autre choral qui servit de modèle à la cantate. Bach avait déjà à l'époque de Mühlhausen étroitement lié d'une manière semblable le lied de la Passion à un mouvement d'une autre teneur, la demande de miséricorde «Kyrie eleison» (BWV 233a, cf. Vol. 71).

Dans le récitatif du ténor, le lien qu'établissent les derniers vers au mouvement musical de l'air de soprano suivant est remarquable, au-delà des nombreux détails d'interprétation du texte bien typiques pour Bach. Un hautbois soliste accompagné de cordes pincées et d'accords de flûte heurtés – on entend là le glas sonner, même avant qu'il en soit question dans le texte (nous en trouvons un parallèle dans l'Ode funèbre BWV 198, mouvement 4, Vol. 60)! Bach reproduit l'image du Jugement Dernier (n° 4) : les trompettes retentissent, les constructions de l'univers s'écroulent. Ensuite la basse se transforme en «vox Christi» qui se met à prédire l'avenir en *arioso* «fürwahr, fürwahr!» (En vérité, en vérité) au croyant qui se trouvera devant son juge. C'est ainsi que les turbulences instrumentales prennent un caractère animé et joyeux. Le fait que Bach interprète dans le choral final la «foi éveillée» en une conduite prononcée des voix et traduit le «sommeil dans la félicité» en harmonies élégiaques, fait partie de cette normalité inexplicable que l'on retrouve sans cesse dans cet art qui se met au service de l'annonciation de la Parole sans pourtant faire étalage d'une quelconque vanité.

*

Seule l'Ascension du Christ BWV 128

Création: le 10 mai 1725

Destination: pour la Fête de l'Ascension

Texte: Christiane Mariane von Ziegler (imprimé en 1728).
Mouvement 1: strophe 1 du lied dont l'incipit est le même que celui de Ernst Sonnemann (1661, selon Josua Wegelin, 1636). Mouvement 5: strophe 4 du lied «O Jesu, meine Lust» de Matthäus Avenarius (1673).

Éditions complètes: BG 26: 163 – NBA I/12: 103

En réalité, cette cantate n'est pas une cantate-choral mais met en musique des parties d'un texte de Christiane Mariane von Ziegler (au sujet de cette personne cf. Vol. 22). Sur ce point, le morceau a bien trouvé sa place dans la série des textes utilisés après l'interruption du cycle annuel des cantates-chorals. À l'opposé de la plupart de ces cantates, Bach ne la remplaça pas plus tard par une nouvelle «vraie» cantate-choral; le lien existant entre le choral et le grand chœur d'ouverture semblait lui suffire pour la considérer comme digne de ce nom.

Le choral «Auf Christi Himmelfahrt allein» de Ernst Sonnemann était chanté sur la mélodie du lied connu du Gloria «Allein Gott in der Höh sei Ehr» (Gloire soit à Dieu seul). On entend les cinq premiers sons de ce lied dans le motif du début. Le sujet de la fugue suivante, introduite par les premiers violons, contient la mélodie intégrale du premier vers choral. Cette mélodie est alors interprétée par le soprano et soutenue par les voix inférieures, s'appuyant elles sur le mouvement instrumental concertant au niveau du sujet.

Le prélude de l'air de basse n° 3 annonce déjà que Jésus est à présent assis à la droite du Père – Bach utilise l'instrument «royal» qu'est la trompette et invente un mouvement «ascendant», prononcé, en fanfare. Mais soudainement ce morceau affirmatif se transforme en récitatif méditatif; il est alors question de la certitude interrogatrice posée par le croyant en ce qui concerne l'ex-

emple du Christ. À cet endroit, comme le présume Alfred Dürr (Les Cantates, 1995, page 375), Bach ajouta le vers «Wo mein Erlöser lebt» (Où demeure mon Sauveur) afin de relier deux phrases du texte de Ziegler qui étaient désunies.

Un duo plutôt intime suit alors contrastant avec la reprise de la ritournelle, duo dont Bach décrit dans sa partition les registres solistes par «organ». Cependant dans la phrase des registres, cette partie se trouve dans la voix des hautbois, mais finalement seul le hautbois d'amour est en mesure de réaliser l'ampleur attendue; ce mouvement est enregistré ici sous cette forme. À la fin de la cantate, Bach place une strophe du lied «O Gott, du frommer Gott» (Ô Dieu, Ô Dieu pieu); rien que cette différence par rapport au chœur d'ouverture représente une contradiction au caractère de cantate-choral qui ne peut se référer qu'à un seul choral. Néanmoins: les notes élevées et l'habillement instrumental solennel des cors obligés sont à nouveau au service du caractère solennel de la fête de l'Ascension du Christ.

*

Loué soit le Seigneur, mon Dieu BWV 129

Création: le 16 juin 1726 (probablement).

Destination: Fête de la Trinité

Texte: Johann Olearius (1665)

Éditions complètes: BG 26: 187 – NBA I/15: 39

Quand les musiciens de l'époque de Bach avaient pour mission de composer régulièrement des cantates pour encadrer le service religieux, ils avaient l'habitude de classer ces morceaux en cycles annuels. De tels cycles annuels pouvaient se référer à l'année ecclésiastique qui s'étalait – à la différence de l'année civile – du premier jour de l'Avent au dimanche des morts. Johann Sebastian Bach a, selon son nécrologue, semble-t-il, composé cinq cycles annuels de cantates à Leipzig; mais nous ne sommes en possession que de trois cycles et de quel-

ques morceaux isolés. Ces cycles commencent respectivement le premier dimanche après la Fête de la Trinité, tout simplement parce que l'entrée en fonction de la cantate BWV de Bach en l'année 1723 se fit par l'exécution de la cantate 75 «Die Elenden sollen essen» (Les pauvres auront à manger) (cf. ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 24). Ceci signifie qu'un cycle de cantate de Bach s'achevait à la Fête de la Trinité de chaque année.

Bach conclut sa première année de fonction à Leipzig par l'exécution d'une cantate datant de l'époque de Weimar (BWV 165) ainsi que par la reprise de la cantate BWV 194 qui avait été créée une bonne demi-année auparavant, à savoir à l'occasion de l'inauguration de l'orgue de Störmthal. À la fin de la deuxième année, le 27 mai 1725, on aurait dû entendre – comme nous l'avons montré au début – une cantate-choral, on entendit cependant la cantate «Es ist ein trotzig und verzagt Ding» (Le cœur de l'homme est obstiné et craintif) (BWV 176) composée sur un texte de Christiane Mariane von Ziegler. Bach semblait pourtant vouloir parachever quand même sa conception de cycle de cantates-chorals par la cantate BWV 129 ci-présente, qui fut (probablement) exécutée lors de la Fête de la Trinité de l'année suivante. Il les classa et ajouta aussi ultérieurement à ce cycle interrompu une douzaine d'autres cantates-chorals qui avaient été composées plus tard et remplaça ainsi les morceaux composés sur des textes de Ziegler (à l'exception de la cantate BWV 128 dont nous avons parlé auparavant et de la cantate BWV 68).

Quelques-unes d'entre elles, nouvellement composées, renoucent entièrement aux textes libres ou aux textes de choral remaniés et mettent en musique le texte du lied inchangé. Il en est de même pour la cantate «Gelobet sei der Herr, mein Gott». La base de cette cantate est un lied en cinq strophes, issus de la plume de Johann Olearius, qui était membre de cette famille de théologiens et de juristes que l'on rencontrait souvent en Allemagne centrale et à laquelle le prêtre de la

Haute cour du Prince de Magdeburg et superintendant général de Halle (1611 – 1684) appartenait également. La «Bibliche Erklärung» (Explication biblique) que Martin Petzoldt considère comme la clé qui permet de mieux comprendre le travail de création de Bach au niveau des cantates, provient de la plume de ce Johann Olearius: «La ressemblance de ces textes mis en musique par Bach avec les interprétations de cette bible donne l'impression que les auteurs des textes qui écrivaient pour Bach, s'étaient servis des passages bibliques cités par Olearius en guise d'explication (dans le sens du principe d'une bible qui fait sa propre exégèse) et les avaient remaniés en poésies de style madrigal» (Le Monde des Cantates de Bach, Volume 3, 1999, S. 132).

Le texte du lied de Olearius ne fait pas référence à l'Évangile du jour. Il s'agit plutôt d'une louange à l'adresse de la Trinité divine et ainsi malgré tout adaptée au jour de fête en question, ainsi que les instruments solennels que Bach utilisa dans les mouvements extrêmes. Dans les trois premières strophes, il est question du Père, du Fils et du Saint Esprit, dans les deux suivantes on aborde les différentes dimensions au niveau desquelles la Trinité agit: le temps (éternité), le lieu (dans les airs) ainsi que la chrétienté toute entière.

Le lied était chanté sur une mélodie relativement nouvelle, qui ne fut imprimée qu'en 1698. Elle s'était imposée avec le lied de Johann Heermann «O Gott, du frommer Gott» (Ô Dieu, Ô Dieu pieux); Bach lui consacra dès le début de sa carrière, peu après 1700, une partita choral sur l'orgue. Les trois airs situés au centre de la cantate n'ont gardé aucune réminiscence de cette mélodie. L'air de basse (n° 2) exprime la louange en larges mélismes avec l'unique accompagnement de la basse continue et met l'accent sur d'autres mots-clés comme «erlösen» (racheté) et «Höchstes Gut» (bien suprême). Dans l'air suivant, qui est un mouvement de quatuor, le motif en doubles croches ascendantes et descendantes, revenant constamment, attire l'attention et semble rappeler les langues

enflammées, une image qui a été mise en relation avec l'action du Saint-Esprit lors du dimanche précédent, le dimanche de Pentecôte. L'air d'alto suivant est une joyeuse louange en mesures à 6/8.

Le caractère festif de cette cantate couronné par les trompettes et les trombones ne s'impose que dans les mouvements extrêmes. Le chœur introductif est un arrangement de cantus firmus à thème libre; les trompettes ont ici plutôt la mission de marquer les cadences par des accords, mais remplissent dans le choral final la fonction de lien thématique entre les vers choraux interprétés par blocs. Cette pièce finale rappelle vaguement la technique que Bach employa huit années plus tard pour la clôture de son grand Oratorio de Noël (BWV 248, cf. Vol. 76) – qui est également une forme cyclique et une nouvelle preuve de la volonté de Bach de créer quelque chose d'exceptionnel, remplissant ainsi sa mission centrale qui était de composer de la musique encadrant le service religieux.

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'ÉDITION BACH-AKADEMIE. Il existe plusieurs formes de classements judicieux pour les cantates sur disques compacts. Dans le souci de faciliter la tâche de l'auditeur dans sa recherche des différentes cantates, l'ÉDITION BACHAKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmieder.

Manténnos, Señor, en Tu palabra BWV 126

Génesis: para el 4 de febrero de 1725

Destino: Domingo de Sexagésima

Texto: Según una composición de varios cánticos de siete estrofas, habitual en los cancioneros de la época de Bach. Conservadas literalmente: estrofas 1, 6 y 7 (movimientos 1 y 6) y 3 (dentro del movimiento 3); modificadas o ampliadas (por autor desconocido): estrofas 2 a 5 (movimientos 2 a 5).
Ediciones completas: BG 26: 113 – NBA I/7: 157

Las cuatro cantatas de Johann Sebastian Bach reunidas en este CD reivindican su condición de cantatas corales. Es decir que la composición del texto se apoya en un cántico religioso usual. La mayoría de las veces ocurre de forma que el primero y el último movimiento de las cantatas asumían inalterado el texto de una estrofa coral, mientras que en los otros movimientos del texto coral se modificaba generalmente en relación con el Evangelio del domingo. Distinto es el caso de la cantata BWV 128, mientras que la cantata BWV 129 pone en música por una razón extraordinaria el texto coral completo sin parafrasearlo ni añadirle nada.

Bach compuso las cantatas BWV 126, 127 y 128 en el segundo año del ejercicio de su cargo en Leipzig. Entre el 11 de junio de 1724 y el 27 de mayo de 1725 quiso interpretar una cantata coral cada domingo y cada día festivo; pero en torno al tiempo de Pascua se veía obligado a interrumpir este propósito. En general se ha aducido como razón para ello la ausencia de un compositor del texto. En busca de la identidad de este poeta, Hans-Joachim Schulze, director del Archivo de Bach en Leipzig, ha recorrido una vía con muchas perspectivas. Era habitual mandar imprimir textos de cantatas para edificar a los fieles, para la oración privada o también para complemento de lectura durante la interpretación. Estos textos de cantatas no se imprimieron de forma individualizada

sino en grupos o también por cursos anuales completos. Schulze propone para las cantatas corales un turno bimensual; el selectivo Bach no componía en este caso su música sobre textos ya existentes sino sobre textos nuevos. Descontando desde la última cantata coral interpretada por Bach (“Qué hermoso brilla el lucero del alba” BWV 1, de 25 de marzo de 1725), la cantata interpretada el domingo de Septuagésima, (que cayó en el 28 de enero de 1725) bajo el título “Tengo en Dios el corazón y el alma” BWV 92, pudo haber sido la primera cantata de semejante impresión. Después el poeta tuvo que haberse marchado de Leipzig o haber fallecido, circunstancia que coloca a Schulze en la pista del entonces corrector de la escuela de Santo Tomás Andreas Stöbel fallecido el 31 de enero de 1725 (El mundo de las cantatas de Bach, Volumen 3, 1999, página. 116). La cantata BWV 125 compuesta para la festividad de la Purificación de María (2 de febrero de 1725) (véase EDITION BACHAKADEMIE Vol. 39) así como la presente cantata BWV 126, interpretada el 4 de febrero, serían de esta forma las primeras piezas que Bach habría escrito con conocimiento de la muerte del poeta y de la probable interrupción de su propósito.

El domingo de Septuagésima es el segundo domingo antes del comienzo del período de ayuno de cuarenta días que antecede a la Pascua. Desde el hasta el día de Pascua transcurren aproximadamente sesenta días: de ahí el numeral latino que lo designa. En la misa se leía la parábola del sembrador (Lucas 8, 4-15), en la que Jesús describe como “terreno fértil” a aquellos que escuchan la palabra de Dios con corazón bueno y sincero. El texto coral pide al Señor que proteja este suelo fructífero y lo guarde en paz. De ahí que la consistencia del cántico no sea poco curiosa de por sí: las primeras tres estrofas proceden de Martín Lutero, y las dos siguientes de Justus Jonas, antes de la traducción que hiciera Lutero al alemán de la antífona “Da pacem Domine” – “Danos la paz” – y sigue otra estrofa de Johann Walter. Las estrofas extremas adquieren incluso un tinte

político: mientras que al final se encomiendan expresamente a Dios los príncipes y las autoridades, la primera estrofa toma partido beligerante contra el Papa y los turcos, es decir, contra aquellas amenazas que Lutero consideraba en su tiempo como los peligros que acechaba a una auténtica vida cristiana y que hoy día en la época del Ecumenismo y de la unión de los pueblos en ningún caso deben llevarnos a sacrificar esta cantata en aras de la corrección política.

Musicalmente llama incluso la atención la insólita combinación de que la trompeta interpretada en solitario haya dominado un movimiento de entrada en la menor, lo que no representa un leve aprisionamiento para el amplio repertorio de tonalidades que normalmente aparecen en Re-mayor (con sostenido) y de este instrumento. El motivo a modo de fanfarria se obtiene de los primeros versos corales: el movimiento coral apoya en polifonía libre al cantus firmus que interpreta el soprano verso a verso. El hecho de que Dios envíe desde arriba su poder se percibe inmediatamente al oído nada más comenzar la siguiente aria de tenor. Así además imprime a la inminente alegría una expresión de gran riqueza cromática. De la misma forma, también en la dramática aria de bajo, número 4, viene marcada la música por una serie de interpretaciones plásticas del texto (“derriba”). En el recitativo (nº 3) que se encuentra en el medio desliza Bach de una forma sumamente refinada una estrofa coral. Y hace que en determinados puntos intervenga adicionalmente al contralto una segunda voz vocal, el tenor, con el engalanado cantus firmus. Después de interpretar un verso coral, éste continúa el recitativo hasta que la voz del contralto entre de igual forma en el segundo verso. Y así continúa alternándose hasta el final de este movimiento. El significado del otro recitativo de esta cantata (nº 5) estriba por el contrario en el retorno del contenido a la parábola descrita en el Evangelio y lógicamente Bach no renuncia a visualizar el “todo su fulgor” conjurado en el texto incluso en este marco tan modesto.

Señor Jesucristo, verdadero hombre y Dios BWV 127

Génesis: para el 11 de febrero de 1725

Destino: Domingo de Estomihi

Texto: Según la canción del mismo comienzo de Paul Eber (1562). Conservadas literalmente: estrofas 1 y 8 (movimientos 1 y 5); modificadas (por autor desconocido): estrofas 2 a 7 (movimientos 2 a 4).

Ediciones completas: BG 26: 135 – NBA I/8.1, 107

El domingo que sigue al de Sexagésima lleva el apellido de “Estomihi”. Con esta palabra comienza el introito latino de la misa de este día: “Esto mihi in Deum protectorem” – “Sé para mí una roca protectora...” (salmo 31). Bach combinó con el domingo de Estomihi también un acontecimiento biográfico decisivo: dos años antes de la interpretación de la presente cantata coral, había depositado Bach este mismo domingo en Leipzig sus piezas de examen con las cantatas BWV 22 y 23 (véase volumen 7 y 8) y de esta forma había convencido al Consistorio de la ciudad sobre su concepción tan especial de la música litúrgica.

Con el Evangelio del domingo (Lucas 18, 31 – 45: anuncio de la Pasión y curación de un ciego) tiene muchas conexiones el texto coral, tanto el original como también el modificado, las cuales se refuerzan con vínculos musicales. En el movimiento de entrada de grandes dimensiones que así mismo tienen carácter contenido monta Bach adicionalmente como “enigma teológico” (M. Petzoldt) el Cantus firmus instrumental de la Pasión “Cristo, Cordero de Dios”, como proclamación de su pasión y muerte. El canto se deja oír en valores de notas prolongadas tanto en el preámbulo como en los intermedios, siendo interpretado primero por los instrumentos de arco y soportado después también por el oboe y las flautas dulces, para combinarse con el material temático del otro coral que sirve de antecedente a la cantata. De manera semejante había tejido ya Bach el canto de la Pasión en su

época de Mühlhausen con un movimiento de distinto contenido: la súplica de misericordia “Kyrie eleison” (BWV 233a, véase Vol. 71).

Es digno de tenerse en cuenta en el siguiente recitativo de tenor, junto a otros muchos detalles típicamente bachianos la interpretación del texto, la vinculación de los últimos versos con el gesto musical del aria de soprano subsiguiente. En el oboe solista con instrumentos de arco punteados y acordes de flauta impactados... suenan las campanas fúnebres ya antes de que se hable de ellas en el texto (un paralelo de ellas se encuentra en la oda funeraria BWV 198, movimiento 4, volumen 60). Bach conecta con una imagen del Juicio Final (nº 4): suena la trompeta y se derrumba la estructura del mundo. A continuación hace la mutación el bajo pasando a la “Vox Christi” para anunciar el futuro en forma de *arioso* (“verdad, enverdad”) al fiel que se encuentra a las puertas del juicio. De ahí que las turbulencias instrumentales adquieran ahora un carácter alegremente excitado. El hecho de que Bach interprete en el coral de cierre la “fe firme” con una marcada conducción de las voces y armonice en forma de elegía el “bendito durmamos”, forma parte de las evidencias incomprensibles de un arte que ya se pone al servicio de la proclamación de la Palabra sin ningún tipo de vanidad.

*

En la Ascensión de Cristo sólo BWV 128

Génesis: para el 10 de mayo de 1725

Destino: Festividad de la Ascensión de Cristo

Texto: Christiane Mariane von Ziegler (impreso en 1728).

Movimiento 1: estrofa 1 del cántico del mismo comienzo original de Ernst Sonnemann (1661, según Josua Wegelin, 1636). Movimiento 5: estrofa 4 del cántico “Oh Jesús, mi gozo” de Matthäus Avenarius (1673).

Ediciones completas: BG 26: 163 – NBA I/12: 103

Esta cantata no es propiamente una cantata coral sino que pone música a partes de un texto de Christiane Mariane von Ziegler (sobre esta persona véase Volumen 22). La pieza se sitúa orgánicamente en la serie de textos utilizados después de la ruptura del curso anual de cantatas corales. Sin embargo en contraposición a la mayor parte de las demás cantatas de este tipo, Bach no las sustituye posteriormente por otra nueva cantata coral, “auténtica”; tal vez le baste el gran coro de entrada vinculado al coral como acreditación de pertenencia al género.

El coral “En la Ascensión de Cristo sólo” se cantaba al estilo del conocido cántico de gloria “Sólo a Dios gloria en las alturas”. Los cinco primeros tonos de esta canción deben oírse en la línea de un motivo interpretado al comienzo. El tema de la fuga subsiguiente introducida por los primeros violines contiene la melodía completa del primer verso del coral. Éste es interpretado a continuación por el soprano y apoyado por las voces bajas que se apoyan temáticamente en el movimiento instrumental concertante.

Ya en el preámbulo del aria de bajo nº 3 anuncia que Jesús está sentado a la derecha del Padre... Bach utiliza el instrumento “regio” que es la trompeta y desvela un gesto muy marcado a modo de fanfarria de “ascensión al cielo”. Pero de pronto esta pieza afirmativa se transforma en un recitativo meditabundo; se trata de la seguridad interrogativa en la que el creyente puede emprender el seguimiento de Cristo. En este

punto, como sospecha Alfred Dürr (Las Cantatas, 1995, página 375), Bach mismo ha insertado los versos textuales “Donde mi Salvador vive” con el fin de unir entre sí dos movimientos separados del texto de Ziegler.

En contraste con el ritornello que reaparece, sigue un dueto más bien íntimo cuya voz de solo describe Bach en la partitura con “Órgano”. En todo caso, en el movimiento vocal se encuentra esta parte en la voz del oboe; finalmente la envergadura requerida es realizable con el oboe d’amore; de esta forma se inserta aquí este movimiento. Al final de la cantata sitúa Bach una estrofa del cántico “Oh Dios, Dios de piedad”; ya de por sí esta diferencia con el coro de entrada contradice el carácter de una cantata coral que siempre hace referencia a un sólo coral. En todo caso: el alto posicionamiento y el festivo revestimiento instrumental con trompetas obligadas contribuyen de nuevo a dar realce al carácter solemne que corresponde a la festividad de la Ascensión de Cristo.

*

Alabado sea el Señor mi Dios BWV 129

Génesis: para el 16 de junio de 1726 (probablemente).

Destino: Festividad de la Santísima Trinidad

Texto: Johann Olearius (1665)

Ediciones completas: BG 26: 187 – NBA I/15: 39

Si los músicos de la época de Bach estaban obligados a componer periódicamente cantatas para la ordenación del servicio religioso, cultivaban esta pieza habitualmente en cursos anuales. Estos cursos anuales podían guiarse por el año litúrgico que, a diferencia del año natural, dura desde el primer domingo de Adviento hasta el día de los Santos. Según relata el autor de la necrología. Johann Sebastian Bach debió haber compuesto en Leipzig cinco cursos anuales de cantatas; pero de ellas sólo han llegado hasta nosotros tres cursos anuales y algunas

piezas aisladas. Estos cursos anuales comienzan cada uno con el primer domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad, simple y llanamente porque Bach había iniciado el ejercicio de su cargo en Leipzig este domingo del año 1723 con una interpretación de la cantata 75 “Los indigentes habrán de comer” (véase EDITION BACHAKADEMIE Volumen 24). Esto significa que cada fiesta de la Santísima Trinidad finalizaba un curso anual de cantatas de Bach.

A su primer año de servicio en Leipzig puso fin Bach con la interpretación de una cantata de Weimar (BWV 165) así como la nueva interpretación de la cantata BWV 194 que tuvo su origen un semestre largo antes con motivo de la consagración del órgano en Störmthal. Al final del segundo año, el 27 de mayo de 1725, habría tenido su origen – tal como se ha indicado al principio – una cantata coral, si bien la que se interpretó fue la cantata “Cosa es obstinada y apocada” (BWV 176) sobre un texto de Christiane Mariane von Ziegler. Pero lo que obviamente pretendía Bach con la presente cantata BWV 129 interpretada (probablemente) para la fiesta de la Santísima Trinidad del año siguiente, era completar la idea del curso anual de cantatas corales. Posteriormente las asignó, igual que otra docena de cantatas corales compuestas posteriormente, al curso anual interrumpido, y sustituyó con ellas las piezas sobre textos de Ziegler (con excepción de la cantata anteriormente comentada BWV 128 y de la cantata BWV 68).

Para ello, algunas de estas cantatas de nueva composición prescindían totalmente de textos libres o compuestos a imitación del texto coral, e interpretan musicalmente el texto del cántico sin cambio alguno. Lo mismo sucede con la cantata “Alabado sea el Señor”. Se basa en un cántico de cinco estrofas de Johann Olearius, que era un miembro de aquella familia de teólogos y juristas ampliamente extendida en la Alemania Central, y a la que también pertenecía su homónimo el predicador principal

de la corte del príncipe de Magdeburgo y superintendente general de Halle (1611 – 1684). De la pluma de este Johann Olearius salió aquella “explicación bíblica”, que Martín Petzoldt considera la clave para el entendimiento de la creación bachiana de cantatas: “La cercanía de los textos musicados por Bach respecto a las interpretaciones de esta Biblia dan pie a la impresión de que los autores de los textos de Bach no habrían hecho otra cosa que dar forma de composición poética madrigal a los pasajes bíblicos aducidos por Olearius a modo de explicación (en el sentido del principio de la autointerpretación de la Biblia)” (El mundo de las cantatas de Bach, volumen 3, 1999, página 132).

El texto del cántico de Olearius no hace ninguna referencia al Evangelio del día. Se trata de un cántico de alabanza a la Divina Trinidad y por tanto está adaptado a la festividad de manera semejante a lo que sucede con el instrumentario festivo utilizado por Bach en los movimientos extremos. En las tres primeras estrofas trata del Padre, Hijo y Espíritu Santo, y en las dos siguientes se alude a las dimensiones en las que actúa la Trinidad: tiempo (eternidad), espacio (todos los ámbitos), y toda la Cristiandad.

Se cantaba el cántico sobre una melodía relativamente nueva que se imprimió en 1698. Ésta se había difundido en unión del cántico de Johann Heermann “Oh Dios, Dios de piedad”; Bach le había dedicado ya al comienzo de su andadura poco después del año 1700 una partida coral para órgano. Ningún tipo de alusiones musicales a esta melodía muestra a las tres arias en el centro de la cantata. El aria de bajo (nº 2) viene a expresar la alabanza con simple acompañamiento de continuo en amplios melismas y acentúa otras palabras clave como “redimir” y “Supremo bien”. En el aria siguiente, un movimiento de cuarteto, llama la atención un motivo de corcheas que se repite incesantemente en forma ascendente y descendente y que puede recordar las lenguas de fuego, una imagen que el domingo anterior se ponía en combinación con la festi-

vidad de Pentecostés y la acción del Espíritu Santo. La siguiente aria de contralto es una jubilosa canción de alabanza en compás de 6/8.

Sólo en los movimientos extremos viene a manifestarse el esplendor de la orquesta festiva coronada con tímpanos y trompetas. El coral de entrada es una reelaboración de tema libre del Cantus firmus; si las trompetas tienen aquí más bien la misión de marcar en acordes las cadencias, en el coral final reciben la función temática entre los versos corales interpretados a modo de bloques. Esta pieza final recuerda de lejos la técnica con la que Bach hará que suene ocho años y medio después su gran Oratorio de Navidad (BWV 248, véase volumen 76), el cual también tiene forma cíclica, con lo que se ratifica la voluntad de Bach de crear algo extraordinario para la importantísima y central misión que en su opinión corresponde a la música en el contexto del servicio religioso.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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



Helmuth Rilling