



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[4] KANTATEN BWV 140, 143 - 145

*Wachet auf, ruft uns die Stimme / Lobe den Herrn, meine Seele /
Nimm, was dein ist, und gehe hin / Ich liebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg: Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 143)

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

Richard Hauck; Heinz Jansen (BWV 143)

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 140: September 1983/Februar 1984. BWV 143: Januar/April 1975. BWV 144: September 1978.

BWV 145: Februar 1984

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/**Textos introductorios y redacción:**

Dr. Andreas Bomba

Photo (Helmuth Rilling):

A. T. Schaefer

English translation: Victor Dewsbery, Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

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

© 1975/78/83/84 by Hänssler-Verlag, Germany

© 2000 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

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

Johann Sebastian



(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES**Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140 (24'12)**

Wake, arise, the voices call us • Réveillez-vous, appelle la voix • Despertad, la voz nos llama

Arleen Augér - soprano • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Hannes Läubin - Corno • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Daisuke Mogi - Oboe da caccia • Christoph Carl - Fagotto • Georg Egger - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Lobe den Herrn, meine Seele BWV 143 (13'03)

Praise thou the Lord, o my spirit • Loue le Seigneur, mon âme • Alaba al Señor, alma

Eva Csapó - soprano • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Corno • Hans-Joachim Schmukalla - Timpani • Hermann Herder - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Joachim Eichhorn - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Nimm, was dein ist, und gehe hin BWV 144 (13'37)

Take what is thine and go away • Prends ce qui t'appartient et suis ton chemin • Toma lo que es tuyo y vete

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Allan Vogel - Oboe, Oboe d'amore • Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Ich lebe, mein Herz, zu deinem Ergötzen BWV 145 (9'37)

I live now, my spirit, to thy purest pleasure • Mon cœur, je vis pour ton plaisir • Vivo, mi corazón, para tu delectación

Costanza Cuccaro - soprano • Adalbert Kraus - tenore • Andreas Schmidt - basso • Reinhold Friedrich - Tromba • Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Georg Egger - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Frankfurter Kantorei (BWV 143)

Bach-Collegium Stuttgart • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 140, 145)

HELMUTH RILLING

BWV 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“				24:12
1.	Coro:	Wachet auf, ruft uns die Stimme	1	6:08
	<i>Corno, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
2.	Recitativo (T):	Er kommt, er kommt	2	1:09
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
3.	Aria Duetto (S, B):	Wenn kömmtst du, mein Heil	3	5:08
	<i>Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
4.	Choral (T):	Zion hört die Wächter singen	4	3:51
	<i>Violino I+II +Viola unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
5.	Recitativo (B):	So geh herein zu mir	5	1:30
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
6.	Aria Duetto (S, B):	Mein Freund ist mein	6	4:52
	<i>Oboe I, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
7.	Choral:	Gloria sei dir gesungen	7	1:34
	<i>Corno, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
BWV 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“				13:03
1.	Coro:	Lobe den Herrn, meine Seele	8	1:21
	<i>Corno I-III, Timpani, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
2.	Choral (S):	Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	9	2:21
	<i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
3.	Recitativo (T):	Wohl dem, des Hülfe der Gott Jakob ist	10	0:25
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
4.	Aria (T):	Tausendfaches Unglück, Schrecken	11	2:17
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
5.	Aria (B):	Der Herr ist König ewiglich	12	1:43
	<i>Corno I-III, Timpani, Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
6.	Aria (T):	Jesu, Retter deiner Herde	13	2:28
	<i>Fagotto, Violino I+II+Viola unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
7.	Coro:	Alleluja. Gedenk Herr, jetzund an dein Amt	14	2:28
	<i>Corno I-III, Timpani, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 144 „Nimm, was dein ist, und gehe hin“				13:57
1.	Coro:	Nimm, was dein ist, und gehe hin	15	2:13
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
2.	Aria (A):	Murre nicht, lieber Christ	16	5:21
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
3.	Choral:	Was Gott tut, das ist wohlgetan	17	1:01
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
4.	Recitativo (T):	Wo die Genügsamkeit regiert	18	1:09
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
5.	Aria (S):	Genügsamkeit ist ein Schatz in diesem Leben	19	2:49
	Oboe d'amore, Fagotto, Cembalo			
6.	Choral:	Was mein Gott will, das g'scheh allzeit	20	1:24
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
BWV 145 „Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen“				9:37
1.	Aria Duetto (S, T):	Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen	21	3:28
	Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
2.	Recitativo (T):	Nun fordre, Moses, wie du willst	22	1:01
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
3.	Aria (B):	Merke, mein Herze, beständig nur dies	23	3:16
	Tromba, Flauto, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
4.	Recitativo (S):	Mein Jesus lebt	24	1:02
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
5.	Choral:	Drum wir auch billig fröhlich sein	25	0:50
	Flauto, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
Total Time BWV 140-145				60:45

BWV 140

1. Coro

Wachet auf, ruft uns die Stimme
 Der Wächter sehr hoch auf der Zinne,
 Wach auf, du Stadt Jerusalem!
 Mitternacht heißt diese Stunde;
 Sie rufen uns mit hellem Munde;
 Wo seid ihr klugen Jungfrauen?
 Wohl auf, der Bräutigam kömmt;
 Steht auf, die Lampen nehmt!
 Alleluja!
 Macht euch bereit
 Zu der Hochzeit,
 Ihr müsset ihm entgegen gehn!

2. Recitativo

Er kommt, er kommt,
 Der Bräutigam kommt!
 Ihr Töchter Zions, kommt heraus,
 Sein Ausgang eilet aus der Höhe
 In euer Mutter Haus.
 Der Bräutigam kommt, der einem Rehe
 Und jungen Hirsche gleich
 Auf denen Hügeln springt
 Und euch das Mahl der Hochzeit bringt.
 Wacht auf, ermuntert euch!
 Den Bräutigam zu empfangen!
 Dort, sehet, kommt er hergegangen.

1. Chorus

Wake, arise, the voices call us
 Of watchmen from the lofty tower;
 Arise, thou town Jerusalem!
 Midnight's hour doth give its summons;
 They call to us with ringing voices;
 Where are ye prudent virgins now?
 Make haste, the bridegroom comes;
 Rise up and take your lamps!
 Alleluia!
 Prepare to join
 The wedding feast,
 Go forth to meet him as he comes!

2. Recitative

He comes, he comes,
 The bridegroom comes!
 O Zion's daughters, come ye forth,
 His journey hie th from the heavens
 Into your mother's house.
 The bridegroom comes, who to a roebuck
 And youthful stag is like,
 Which on the hills doth leap;
 To you the marriage meal he brings.
 Rise up, be lively now!
 The bridegroom here to welcome!
 There, look now, thence he comes to meet you.

1

1. Chœur

Réveillez-vous, appelle la voix
 Des veilleurs très hauts dans leur créneaux,
 Réveille-toi, ô ville de Jérusalem!
 Cette heure se nomme minuit;
 Ils nous appellent à fortes voix:
 Où êtes-vous, vierges sages?
 Debout, voici l'époux;
 Levez-vous, prenez les lampes!
 Alléluia!
 Préparez-vous
 Pour les noces,
 Vous devez aller à sa rencontre!

2

2. Récitatif

Il arrive, il arrive,
 L'époux arrive!
 Vous, filles de Sion, sortez,
 Son chemin le fait descendre en hâte des hauteurs
 Dans la maison de votre mère.
 L'époux arrive, tel un chevreuil
 Et un jeune cerf,
 Il dévale les collines
 Et vous apporte le repas de nocce.
 Réveillez-vous, réjouissez-vous!
 Venez accueillir l'époux!
 Regardez là-bas, le voilà qui s'approche.

1. Coro

¡Despertad, la voz nos llama,
 Del guarda fiel la gran proclama,
 Despierta, ciudad de Jerusalén!
 Ya la medianoche suena,
 La llamada con clara voz resuena:
 Prudentes vírgenes, salid.
 A vuestro prometido ved,
 La lámpara encended.
 ¡Aleluya!
 ¡Presto acudid
 Al adalid;
 Con júbilo a sus bodas id!

2. Recitativo

¡Ya viene, ya viene,
 Ya viene el prometido!
 Oh mujeres de Sión, salid a ver.
 De lo alto nos trae el sol de un nuevo día
 A la casa de vuestra madre.
 Llega el prometido, semejante a un venado,
 O a una joven gacela,
 Saltando por las colinas,
 Trayéndoles el banquete nupcial.
 ¡Despertad, reanimaos!
 ¡A recibir al prometido!
 Allá, mirad, ya está llegando.

3. Aria (Duetto)

Sopran
Wenn kömmt du, mein Heil?

Baß
Ich komme, dein Teil.

Sopran
Ich warte mit brennendem Öle.

Sopran
Baß
{ Eröffne } den Saal
{ Ich öffne }

Zum himmlischen Mahl.

Sopran
Komm, Jesu!

Baß
Komm, liebliche Seele!

4. Choral

Zion hört die Wächter singen,
Das Herz tut ihr vor Freude springen,
Sie wachet und steht eilend auf.
Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig,
Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,
Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.
Nun komm, du werthe Kron,
Herr Jesu, Gottes Sohn!
Hosianna!
Wir folgen all
Zum Freudensaal
Und halten mit das Abendmahl.

3. Aria (Duet)

Soprano
When com'st thou, my Savior?

Bass
I'm coming, thy share.

Soprano
I'm waiting with my burning oil still.

Soprano
Bass
{ Now open } the hall
{ I open }

For heaven's rich meal.

Soprano
Come, Jesus!

Bass
I'm coming; come, O lovely soul!

4. Chorale

Zion hears the watchmen singing,
Her heart within for joy is dancing,
She watches and makes haste to rise.
Her friend comes from heaven glorious,
In mercy strong, in truth most mighty,
Her light is bright, her star doth rise.
Now come, thou precious crown,
Lord Jesus, God's own Son!
Hosanna pray!
We follow all
To joy's glad hall
And join therein the evening meal.

3

3. Air (Duo)

Soprano
Quand viendras-tu, mon Sauveur?

Basse
Je viens, moi qui suis ta moitié.

Soprano
J'attends, ma lampe à huile est allumée.

Soprano
Basse
{ Ouvre } la salle
{ J'ouvre }

Pour le banquet céleste.

Soprano
Viens, Jésus!

Basse
Je viens; viens, âme tendre!

4

4. Choral

Sion entend les gardes chanter,
Son cœur en tressaille d'allégresse,
Elle s'éveille et se lève en hâte.
Magnifique, son ami descend des cieux,
Fort par la grâce, puissant par la vérité,
Sa lumière resplendit, son étoile se lève.
Viens à présent, précieuse couronne.
Seigneur Jésus, Fils de Dieu!
Hosanna!
Nous te suivons tous
Dans la salle des réjouissances
Et partageons le repas de cène.

3. Aria (Duetto)

Soprano
¿Cuándo vendrás, mi Salvador?

Bajo
Ya llego, soy parte de tu ser.

Soprano
Espero con la lámpara encendida.

Soprano
Bajo
{ Abre } la sala
{ Yo abro }

Para el banquete celestial

Soprano
¡Ven, Jesús!

Bajo
¡Ya llego; ven, alma encantadora!

4. Coral

Sión escucha cantar a los guardias,
El corazón le late de alegría,
Y despertando se levanta de prisa.
Su amigo viene desde el cielo glorioso,
Fuerte en misericordia, poderoso en verdad,
Su luz se vuelve clara, su estrella resurge.
¡Ven ahora, valiosa corona,
Señor Jesús, Hijo de Dios!
¡Hosanna!
Seguimos todos
Hacia la sala de la alegría
Para celebrar la Santa Cena.

5. Recitativo

So geh herein zu mir,
 Du mir erwählte Braut!
 Ich habe mich mit dir
 Von Ewigkeit vertraut.
 Dich will ich auf mein Herz,
 Auf meinen Arm gleich wie ein Siegel setzen
 Und dein betrübtes Aug ergötzen.
 Vergiß, o Seele, nun
 Die Angst, den Schmerz,
 Den du erdulden müssen;
 Auf meiner Linken sollst du ruhn,
 Und meine Rechte soll dich küssen.

6. Aria (Duetto)

Sopran
 Mein Freund ist mein,
 Baß
 Und ich bin sein.
 Beide
 Die Liebe soll nichts scheiden.
 Sopran
 Baß
 { Ich will } mit { dir } in Himmels Rosen weiden,
 { Du sollst } { mir }
 Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

7. Choral

Gloria sei dir gesungen
 Mit Menschen- und englischen Zungen,
 Mit Harfen und mit Zimbeln schon.

5. Recitativo

So come within to me,
 Thou mine elected bride!
 I have myself to thee
 Eternally betrothed.
 I will upon my heart,
 Upon my arm like as a seal engrave thee
 And to thy troubled eye bring pleasure.
 Forget, O spirit, now
 The fear, the pain
 Which thou hast had to suffer;
 Upon my left hand shalt thou rest,
 And this my right hand shall embrace thee.

6. Aria (Duet)

Soprano
 My friend is mine,
 Basse
 And I am thine.
 both
 Let love bring no division.
 Soprano
 Basse
 { I will } with { thee } on heaven's roses pasture
 { Thou shalt } { me }
 Where pleasure in fullness, where joy will abound.

7. Chorale

Gloria to thee be sung now
 With mortal and angelic voices,
 With harps and with the cymbals, too.

5

5. Récitatif

Entre donc dans ma maison,
 Toi, ma fiancée, mon élué!
 Je me suis lié à toi
 Pour l'éternité.
 C'est toi que je veux sur mon cœur,
 Sur mon bras te poser comme un sceau
 Et réjouir tes yeux attristés.
 Oublie, mon âme, à présent,
 La peur, la douleur
 Que tu as dû supporter;
 Sur ma main gauche, tu reposeras
 Et ma main droite t'embrasseras.

6

6. Air (Duo)

Soprano
 Mon ami est mien,
 Basse
 Et je suis sein
 les deux
 Que rien ne sépare l'amour.
 Soprano
 Basse
 { Je veux } avec { toi } savourer les roses du ciel,
 { Tu veux } { moi }
 Là sera la joie en plénitude, là seront les délices.

7

7. Choral

Que l'on te chante le Gloria
 Par les voix des hommes et des anges,
 Par les harpes et les cymbales.

5. Recitativo

¡Entra y ven hacia mí,
 Tú mi prometida elegida!
 Yo en ti confío
 Por toda la eternidad.
 Quiero grabarte en mi corazón,
 En mi brazo como un sello
 Y regocijar tus ojos entristecidos.
 Olvida, alma, ahora
 El miedo, el dolor,
 Que tú has debido sufrir;
 Sobre mi izquierda podrás descansar
 Y mi mano derecha te abrazará.

6. Aria (Duetto)

Soprano
 Mi amado es mío
 Bajo
 y yo soy suyo,
 los dos
 El amor no nos separará.
 Soprano
 Bajo
 { Yo quiero } gozar { contigo } entre las rosas del cielo.
 { Tú debes } { conmigo }
 Donde la alegría es plena y la dicha eterna.

7. Coral

Gloria sea a Ti cantado,
 Con voces humanas y angelicales,
 Con arpas y con címbalos.

Von zwölf Perlen sind die Pforten,
An deiner Stadt sind wir Konsorten
Der Engel hoch um deinen Thron.
Kein Aug hat je gespürt,
Kein Ohr hat je gehört
Solche Freude.
Des sind wir froh,
Io, io.
Ewig in dulci jubilo.

Of twelve pearls are made the portals;
Amidst thy city we are consorts
Of angels high around thy throne.
No eye hath yet perceived,
No ear hath e'er yet heard
Such great gladness.
Thus we find joy,
Io, io,
Ever in dulci jubilo!

De douze perles sont faites les portes,
Dans ta ville, nous sommes complices
Des anges qui volent autour de ton trône.
Aucun œil n'a jamais vu,
Aucune oreille n'a entendu
Une telle joie.
Nous en sommes heureux
Io, io!
Éternellement in dulci jubilo.

De doce perlas son los portales,
en tu ciudad somos consortes
de los ángeles rodeando tu trono.
Jamás el ojo vio,
ningún oído oyó
tal alegría.
Por ello estamos contentos
¡Io, io!
Por siempre en dulce júbilo.

BWV 143

1. Coro

Lobe den Herrn, meine Seele.

2. Choral

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
Wahr' Mensch und wahrer Gott,
Ein starker Nothelfer du bist
Im Leben und im Tod;
Drum wir allein
Im Namen dein
Zu deinem Vater schreien.

3. Recitativo

*Wohl dem, des Hülfe der Gott Jakob ist, des
Hoffnung auf dem Herrn, seinem Gotte, stehet.*

1. Chorus

Praise thou the Lord, O my Spirit.

2. Chorale

Thou Prince of peace, Lord Jesus Christ,
True man and very God,
A helper strong in need thou art
In life as well as death.
So we alone
In thy dear name
Are to thy Father crying.

3. Recitativo

*Blest he who hath for his help, Jacob's God, whose
hope upon the Lord, on his God, resteth.*

8

1. Chœur

Loue le Seigneur, mon âme.

2. Choral

Toi Prince de paix, Seigneur Jésus-Christ,
Homme véritable et Dieu véritable,
Tu es un puissant sauveur dans la détresse
Dans la vie et dans la mort;
C'est pourquoi, nous seuls,
En ton nom
Nous élevons nos appels vers ton Père.

3. Récitatif

*Heureux celui qui a le Dieu de Jacob comme secours,
qui met son espoir en l'Éternel, son Dieu.*

9

1. Coro

Alaba al Señor, alma mía.

2. Coral

Tú, Príncipe de la Paz, Señor Jesucristo,
Verdadero Hombre y Dios verdadero,
Un fuerte auxiliador eres
En la vida y en la muerte;
Por eso nosotros
En Tu nombre solo
A Tu Padre clamamos.

3. Recitativo

*Bienaventurado aquel quien con la ayuda del Dios de Jacobo
cuenta, la esperanza en el Señor, su Dios.*

4. Aria

Tausendfaches Unglück, Schrecken,
Trübsal, Angst und schnellen Tod,
Völker, die das Land bedecken,
Sorgen und sonst noch mehr Not
Sehen andre Länder zwar,
Aber wir ein Segensjahr.

5. Aria

*Der Herr ist König ewiglich, dein Gott,
Zion, für und für.*

6. Aria

Jesu, Retter deiner Herde,
Bleibe ferner unser Hort,
Daß dies Jahr uns glücklich werde,
Halte Sakrament und Wort.
Rein der ganzen Christenschar
Bis zu jenem neuen Jahr.

7. Coro

Alleluja.

Gedenk, Herr, jetztund an dein Amt,
Daß du ein Friedfürst bist,
Und hilf uns gnädig allesamt
Jetztund zu dieser Frist;
Laß uns hinfort
Dein göttlich Wort
Im Fried noch länger schallen.

4. Aria

Thousandfold misfortune, terror,
Sadness, fear and sudden death,
Heathen who the land have covered,
Sorrows and still greater need,
These may other nations see,
We, instead, a year of grace.

5. Aria

*The Lord is king now evermore, thy God,
Zion, evermore.*

6. Aria

Jesus, of thy flock the Savior,
In the future bide our shield;
That this year bring us good fortune
Keep thy watch in ev'ry place.
Lead, O Jesus, this thy throng
Even to the next new year.

7. Chorus

Allelujab!

Give thought, Lord, now unto thy work:
Thou art a Prince of peace;
So help us, every one, with grace
At this appointed time;
Let us henceforth
Thy godly word
In peace make ring still longer.

11

4. Air

Le malheur au centuple, l'effroi,
L'affliction, la peur et la mort violente,
Peuples qui recouvrent la terre
Sous les soucis et d'autres misères encore
Voient plier certes d'autres pays
Mais nous, nous avons une année comblée
d'abondances.

12

5. Air

*Le Seigneur est roi éternellement, ton Dieu,
Sion, pour toujours.*

13

6. Air

Jésus, Sauveur de ton troupeau,
Reste encore notre refuge
Afin que cette année soit heureuse pour nous,
Monte la garde en ce lieu.
Guide, ô Jésus, ta légion
Jusqu'à l'année nouvelle.

14

7. Chœur

Alleluia!

Souviens-toi, Seigneur Jésus, de ton office,
Que tu es un Prince de paix
Et aide-nous dans ta bonté, nous tous
À présent et jusqu'à cette date;
Fais retentir pour nous encore plus longtemps
Ta parole divine
Dans la paix.

4. Aria

Miles de infortunios, espantos,
Angustias, temores y prontas muertes,
Ven los pueblos que la tierra cubren,
Desdicha y más y más necesidad
Ven los otros países, sí,
Mas nosotros un año de bendiciones vivimos.

5. Aria

El Señor es Rey eternamente, tu Dios, Sión, por siempre.

6. Aria

Jesús, Salvador de Tu rebaño,
No dejes de ser nuestro guarda,
Que propicio nos sea este año,
Haz guarda en todo lugar.
Conduce, oh Jesús, a tu rebaño
Hasta el próximo nuevo año.

7. Coro

¡Aleluja!

Considera, Señor Jesús, Tu misión,
Pues que Príncipe de la Paz eres
Y ayúdanos a todos con Tu Gracia,
Ahora y en la postrera hora;
Déjanos seguir
Por más tiempo y en paz
Cantando Tu divina Palabra.

BWV 144

1. Coro

Nimm, was dein ist, und gehe hin!

2. Aria

Murre nicht,
Lieber Christ,
Wenn was nicht nach Wunsch geschicht;
Sondern sei mit dem zufrieden,
Was dir dein Gott hat beschieden,
Er weiß, was dir nützlich ist.

3. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Es bleibt gerecht sein Wille;
Wie er fängt meine Sachen an,
Will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
Der in der Not
Mich wohl weiß zu erhalten:
Drum laß ich ihn nur walten.

4. Recitativo

Wo die Genügsamkeit regiert
Und überall das Ruder führt,
Da ist der Mensch vergnügt
Mit dem, wie es Gott fügt.

1. Chorus

Take what is thine and go away!

2. Aria

Murmur not,
Man of Christ,
When thy wish is not fulfilled;
Rather be with that contented
Which thee thy God hath apportioned;
He knows what will help thee.

3. Choral

What God doth, that is rightly done,
His will is just forever;
Whatever course he sets my life,
I will trust him with calmness.
He is my God,
Who in distress
Knows well how to support me:
So I yield him all power.

4. Recitativo

Wherever moderation rules
And ev'rywhere the helm doth tend,
There is mankind content
With that which God ordains.

15

1. Chœur

Prends ce qui t'appartient et suis ton chemin!

16

2. Air

Ne grogne pas,
Cher chrétien,
Lorsque tout ne marche pas à tes souhaits;
Sois plutôt satisfait
De ce que Dieu t'a accordé,
Il sait ce qui est pour ton bien.

17

3. Choral

Ce que Dieu fait est bien fait,
Sa volonté reste juste;
Quelque soit le déroulement de ma vie,
Je le suis sans mot dire.
Il est mon Dieu
Celui qui dans la misère
Veille à ma sauvegarde:
C'est pourquoi je le laisse agir.

18

4. Récitatif

Là où règne la modération
Et où le gouvernement est le guide,
Là est l'homme heureux
De ce que Dieu dispose.

1. Coro

Toma lo que es tuyo y vete!

2. Aria

No te enfades,
Amado cristiano,
Si algo no sucede según desear;
Sino estás contento
Con lo que Dios para ti haya decidido,
El sabe lo que bien te hace.

3. Coral

Lo que Dios hace, bien hecho está,
Su voluntad justa es;
Según El decida mis cosas
En silencio cumplirlas quiero.
El es mi Dios
Quien en la necesidad
A mí mantenerme sabe:
Por eso le dejo hacer.

4. Recitativo

Cuando el contentarse con poco es el principio que nos rige
Y lleva el norte el timón,
Entonces el hombre conformase
Con lo que determina Dios.

Dagegen, wo die Ungenügsamkeit das Urtheil spricht,
Da stellt sich Gram und Kummer ein,
Das Herz will nicht zufriednen sein,
Und man gedenket nicht daran:
Was Gott tut, das ist wohlgetan.

5. Aria

Genügsamkeit
Ist ein Schatz in diesem Leben,
Welcher kann Vergnügung geben
In der größten Traurigkeit,
Denn es lässt sich in allen
Gottes Fügung wohl gefallen
Genügsamkeit.

6. Chorale

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,
Sein Will, der ist der beste.
Zu helfen, den'n er ist bereit,
Die an ihn glauben feste.
Er hilft aus Not, der fromme Gott,
Er züchtigt mit Maßen.
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,
Den will er nicht verlassen.

However, where immoderation doth its judgment speak,
There shall both grief and woe ensue,
The heart shall not be satisfied,
And unremembered shall be this:
What God doth, that is rightly done.

5. Aria

Contentedness,
In this life it is a treasure
Which is able to bring pleasure
In the greatest time of grief,
For it findeth in whatever
God ordaineth satisfaction,
Contentedness.

6. Chorale

What my God will, let be alway,
His will, it is the best will.
To help all those he is prepared
Who in him faith keep steadfast.
He frees from want, this faithful God,
And punisheth with measure.
Who God doth trust, firm on him builds,
Him shall he not abandon.

19

Par contre, là où l'intempérance fait la loi,
Le tourment et les soucis s'installent,
Le cœur ne veut pas être satisfait,
Et l'on ne pense pas:
Ce que Dieu fait est bien fait.

5. Air

La tempérance
Est un trésor dans cette vie,
Qui peut apporter le plaisir
Dans les plus grands moments de tristesse,
Car elle trouve en toutes choses
Le plaisir du destin régi par Dieu,
Tempérance.

6. Chorale

Que ce que mon Dieu veut arrive,
Sa volonté est la meilleure.
Il est prêt à aider celui
Qui croit fermement en lui.
Il secourt dans la misère, le Dieu dévot,
Et châtie avec modération.
Celui qui a confiance en Dieu,
qui compte fermement sur lui
Dieu ne l'abandonnera point.

20

Mas allí donde la insatisfacción domina
Se pasan apuros y se siente insatisfacción,
El corazón no quiere estar contento
Y no se piensa en esto:
Que cuanto Dios hace, bien hecho está.

5. Aria

El contentarse con poco
Es un tesoro en esta vida
Que puede ofrecer satisfacción
En medio de la más grande tristeza,
Pues hace posible que en todo
Se acepte la voluntad de Dios
El contentarse con poco.

6. Coral

Cuanto mi Dios quiera, suceda siempre,
Su voluntad es lo mejor.
Presto está a ayudar a aquel
Que en El firmemente cree.
Ayuda El en la necesidad, el amoroso Dios,
Y disciplina con justa medida.
A quien en Dios confie,
firmemente en El construya,
No quiere El abandonar.

BWV 145

1. Aria (Duetto)

Jesus
Seele

{ Ich lebe, mein Herze, } zu { deinem } Ergötzen,
 { Du lebest, mein Jesu, } { meinem }

{ Mein } Leben erhebet { dein } Leben empor.
 { Dein }

beide
 Die klagende Handschrift ist völlig zerissen,

Der Friede verschaffet ein ruhig Gewissen
 Und öffnet den Sündern das himmlische Tor.

2. Recitativo

Nun fordre, Moses, wie du wilt,
 Das dräuende Gesetz zu üben,
 Ich habe meine Quittung hier
 Mit Jesu Blut und Wunden unterschrieben.
 Dieselbe gilt;
 Ich bin erlöst, ich bin befreit
 Und lebe nun mit Gott in Fried und Einigkeit;
 Der Kläger wird an mir zuschanden,
 Denn Gott ist auferstanden.
 Mein Herz, das merke dir!

3. Aria

Merke, mein Herze beständig nur dies,
 Wenn du alles sonst vergißt,
 Daß dein Heiland lebend ist!
 Lasse dieses deinem Gläuben

1. Aria (Duet)

Jesus
Soul

{ I live now, my spirit, } to { thy } purest pleasure,
 { Thou livest, my Jesus, } { my }

{ My } life is exalting { thy } life to the stars.
 { Thy }

Both
 The bond which indicts thee is broken asunder,

And peace hath provided a conscience of quiet
 And opened to sinners the heavenly gate.

2. Recitativo

Now order, Moses, as thou wilt,
 That we the threat'ning law should practise;
 For I have my release here now
 With Jesus' blood and wounding signed in writing.
 And it holds force;
 I am redeemed, I am set free
 And live life now with God in peace and unity,
 The plaintiff has no case against me,
 For God is now arisen.
 My heart, remember this!

3. Aria

Mark thou, my heart now, forever just this,
 When thou all else dost forget,
 That thy Savior is alive!
 See that this be to thy doctrine

21

1. Air (Duo)

Jésu
Âme

{ Mon cœur, je vis } pour { ton } plaisir,
 { Mon Jésus, tu vis } { mon }

{ Ma } vie élève { Ta } vie vers les hauteurs.
 { Ta }

Les deux
 Le manuscrit portant plainte contre nous est
 entièrement déchiré,
 La paix procure une conscience tranquille
 Et ouvre les portes célestes aux pécheurs.

2. Récitatif

Exige maintenant à Moïse, comme tu le veux,
 D'appliquer la loi menaçante,
 J'ai signé ma quittance ici
 Avec le sang et les plaies de Jésus.
 Elle est tout aussi valable,
 Je suis racheté, je suis délivré
 Et je vis à présent avec Dieu en paix et en harmonie,
 Le plaignant échouera contre moi,
 Car Dieu est ressuscité.
 Mon cœur, tiens le toi pour dit!

3. Aria

Sache mon cœur, constamment, cela seulement,
 Même si tu oublies tout le reste,
 Que ton Sauveur est vivant!
 Fais-en le fondement et l'appui

1. Aria (Duetto)

Jesús
Alma

{ Vivo, mi corazón, } para { tu } delectación,
 { Vives, mi Jesús } { mi }

{ Mi } vida encumbra { la tuya } altamente.
 { Tu } la mía

Ambos
 El escrito se encuentra completamente rasgado,

La paz crea una tranquila conciencia
 Y abre a los pecadores las celestiales puertas.

2. Recitativo

Exige ahora Moisés, como quieres,
 El ejercicio de la amenazadora ley,
 Aquí llevo mi cuenta
 Firmada con la sangre de las heridas de Cristo.
 Y puesto que es válida,
 Salvado estoy, liberado,
 Y vivo entonces en paz y unión con Dios,
 El acusador en mí fracasará
 Pues que Dios ha resucitado.
 ¡Date cuenta, corazón mío!

3. Aria

Date bien cuenta, corazón mío sólo de esto,
 Aunque todo lo demás olvides:
 Que vive el Salvador!
 Que esto de tu fe

Einen Grund und Feste bleiben,
Auf solche besteht er gewiß.
Merke, mein Herze, nur dies!

4. Recitativo

Mein Jesus lebt,
Das soll mir niemand nehmen,
Drum sterb ich sonder Grämen.
Ich bin gewiß
Und habe das Vertrauen,
Daß mich des Grabes Finsternis
Zur Himmelsherrlichkeit erhebt.
Mein Jesus lebt!
Ich habe nun genug,
Mein Herz und Sinn
Will heute noch zum Himmel hin,
Selbst den Erlöser anzuschauen.

5. Choral

Drum wir auch billig fröhlich sein,

**Singen das Halleluja fein
Und loben dich, Herr Jesu Christ;
Zu Trost du uns erstanden bist.
Halleluja!**

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.

A foundation firm forever,
For on this it shall stand secure.
Mark thou, my heart now, just this.

4. Recitative

My Jesus lives,
From me shall no one take this,
I'll die, then, with no grieving.
I am assured
And am of this most certain
That me the darkness of the grave
To heaven's majesty shall raise.
My Jesus lives,
I have in this enough;
My heart and mind
Would this day yet to heaven tend,
To see the face of my Redeemer.

5. Choral

Thus we are also rightly glad,

**Singing our Hallelujah fair
And praising thee, Lord Jesus Christ;
To comfort us thou art aris'n.
Hallelujah!**

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".

24

De ta foi,
Sur de telles bases, elle survivra certainement.
Sache mon cœur cela seulement.

4. Récitatif

Mon Jésus vit,
Nul ne m'enlèvera cette certitude,
C'est pourquoi je meurs sans tristesse.
Je n'ai pas de doute
Et j'ai confiance
Que les ténèbres du tombeau
M'élèveront vers les splendeurs des cieux;
Mon Jésus vit,
Cela me suffit,
Mon cœur et mon âme
Veulent aujourd'hui encore monter au ciel,
Et voir eux-mêmes le Rédempteur.

5. Choral

**C'est pourquoi je veux aussi être joyeux,
rien de plus équitable,
Et chanter l'Alléluia
Et te louer, Seigneur Jésus-Christ;
Toi qui es ressuscité pour notre consolation.
Alléluia!**

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.

Fundamento y firmeza sea
Sobre los que permanecer pueda.
Date cuenta, corazón mío sólo de esto.

4. Recitativo

Mi Jesús vive,
Nadie esto quitarme puede,
Por eso sin angustia muero.
Seguro estoy,
Confianza tengo
En que las tinieblas del sepulcro
En celestial gloria se convertirán;
Mi Jesús vive,
Ya basta:
Mi corazón y mente
Al cielo ir hoy quieren
A contemplar al Salvador mismo.

5. Coral

Por eso también contentos estamos

**Y el dulce aleluya cantamos
Alabándote Señor Jesucristo,
Pues que para consuelo resucitaste.
¡Aleluya!**

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.

Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140

Entstehung: zum 25. November 1731

Bestimmung: 27. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dreistrophiges Lied gleichen Anfangs von Philipp Nicolai (1599, Sätze 1, 4 und 7); ergänzt durch freie Dichtung (Verfasser unbekannt, Sätze 2, 3, 5 und 6)

Gesamtausgaben: BG 28: 251 – NBA I/27: 151

Gäbe es eine Reihenfolge der Bekannt- und Beliebtheit Bachscher Kantaten – diese Kantate gehörte auf einen der vordersten Plätze. Insbesondere der Schlußchoral wurde schon früh im 18. Jahrhundert in Kompositions- und Harmonie-Lehrbüchern als Beispiel für Bachs diesbezügliche Kompositionskunst hervorgehoben. Bach selbst übernahm die große Choralbearbeitung im Zentrum der Kantate in seine 1748/49 bei Johann Georg Schübler verlegten „Sechs Choräle von verschiedener Art“ und übertrug zu diesem Zweck die kunstvolle Bearbeitung auf die Orgel (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 98). Schließlich gehört das dieser Choralkantate zugrundeliegende Lied von Philipp Nicolai noch heute zu den am meisten gesungenen Advents-Chorälen, sodaß in kirchenmusikalischen Veranstaltungen schon seit dem 19. Jahrhundert diese unheimlich schöne, einprägsame und ausdrucksvolle Kantate gerne musiziert wurde.

Dabei handelt es sich gar nicht um eine Adventskantate. Sie gehört vielmehr zu jenen Kantaten, mit denen am letzten Sonntag vor dem Advent das Kirchenjahr abgeschlossen wird. Noch genauer: geschrieben wurde sie für den 27. Sonntag nach Trinitatis, einem Sonntag, der nach der spezifischen Ordnung des Kirchenjahres nur in solchen Jahren vorkommt, in denen das Osterfest besonders früh gefeiert wird; von diesem, im Kalender beweglichen Fest nimmt die Zählung der Sonntage ihren Ausgang, während die Lage der Adventssonntage durch den festen Weihnachtstermin (25. Dezember) gebunden ist.

Damit ist die Distanz variabel. Ein 27. Sonntag nach Trinitatis kam in Bachs Leipziger Zeit nur zweimal vor: 1731 und 1742. Daher ist leicht zu erkennen, daß die Kantate im zuerst genannten Jahr entstehen mußte; vielleicht wurde sie elf Jahre später erneut aufgeführt.

Der Bezug zu dem genannten Sonntag läßt sich rasch auch aus der Beziehung zum Evangelium erkennen. Gelesen wurde das Gleichnis von den zehn Jungfrauen (Matth. 25, 1-13). Hier ist von einer Hochzeit die Rede; im Gegensatz zu den fünf klugen nehmen die fünf törichten Jungfrauen kein Öl für ihre Lampen mit und verpassen so die Ankunft des Bräutigams; diese auch bildlich überaus schön darstellbare und leicht verständliche Szene findet sich häufig auch an Kirchenportalen, etwa der Dome in Straßburg und Erfurt, und will ermahnen: der Christ muß stets bereit für das Himmelreich sein.

Diesen Gedanken verfolgt das dreistrophige Lied Philipp Nicolais ebenso wie Bachs Musik. Der Eingangssatz vertont die erste Strophe und ist ein großartiges Fresko, dessen punktierte Rhythmen den Einzug des Herrschers signalisieren, während das musikalische Material ganz aus dem aufsteigenden Dreiklang des Melodiebeginns gewonnen wird. Unter dem zeilenweisen vom Sopran vorgetragenen Cantus firmus skandiert der Chor immer wieder Imperative wie „Wachet auf!“, „Macht euch bereit!“. Die mit „Alleluja“ beginnende Zeile ist Bach weit schwingende Melismen wert. Für die zweite Strophe (Satz 4) hat Bach das erwähnte, später auf die Orgel übertragene Trio für Streicher unisono, (Chor-) Tenor und Baß erfunden. Die dritte, die Kantate beschließende Strophe (Satz 7) signalisiert durch ihre Schreibweise in altertümlichen Halbe-Noten Tradition und Festigkeit; durch colla-parte-Mitwirkung von Instrumenten erscheint die Melodie in hoher Lage und mag die Seligkeit des Gläubigen im Himmelreich symbolisieren.

Eher ungewöhnlich für eine Choralkantate: Bach muß den

Choraltext erweitern, während er sonst in der Regel die mittleren Strophen in freier Dichtung zusammenfassen ließ oder das Lied „per omnes versus“ vertonte. In dieser Kantate tritt hinzu der Gedanke der im Lied wie im Evangelium angesprochenen Hochzeit. Satz 2 und 3 sowie Satz 5 und 6 sind je ein Rezitativ mit nachfolgendem Duett. Die Rezitative lassen eine Art Erzähler zu Wort kommen (Tenor), Partner im Duett sind die Seele (Sopran) und Christus (Baß); die Texte lehnen sich denn auch stark an das Hohelied Salomonis an, das bekannteste Liebeslied der Bibel. Das erste, glänzend-virtuose Duett gehört nach Alfred Dürr „zu den schönsten Liebesduetten der Weltliteratur“, das zweite – vorbereitet in einem durch Streicheraura überhöhten Rezitativ – verbreitet in tänzerisch-gelöstem Gestus „irdisches Liebesglück und himmlische Seligkeit“. Dieses uralte, mystische Bild von der Verschmelzung der Seele mit Christus mag zur Popularität dieser Kantate ebenfalls beigetragen haben.

*

Die Kantaten BWV 141 („Das ist je gewißlich wahr“) und 142 („Uns ist ein Kind geboren“) stammen von Georg Philipp Telemann bzw. von einem namentlich nicht bekannten Komponisten. Sie sind also keine Werke Johann Sebastian Bachs und wurden deshalb nicht aufgenommen.

*

Lobe den Herrn, meine Seele BWV 143

Entstehung: um 1708/1714?

Bestimmung: Neujahrstag

Text: Dichter unbekannt. Sätze 1, 3, 5 und 7: Psalm 146, 1, 5, 10a und 10b. Sätze 2, 7 (hier verbunden mit Psalm 146, 10b): Strophe 1 und 3 des Liedes „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ von Jakob Ebert (1601).

Gesamtausgaben: BG 30: 45 – NBA I/4: 167

Verschiedene stilistische Merkmale, eine gewisse Einfachheit der musikalischen Gedanken und ihrer Durchführung, die mangelhafte Überlieferung – nur eine Abschrift nach Bachs Tod –, die Struktur des Textes sowie die fehlende Beziehung zum Evangelium des Tages haben immer wieder Zweifel an der Autorschaft Bachs erweckt. Als erstes ist die Kombination von Psalmtext und Choral zu nennen; sie drängt die freie Dichtung in den Hintergrund, und wo, wie in Satz 6, der unbekannte Dichter wenigstens auf den Anlaß von Komposition und Ausführung hinweist, das neue Jahr nämlich, schreibt Bach in alle Streicherstimmen die Chormelodie „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“. Satz 5 erinnert dagegen in seinem dialogischen Gestus von Singstimme und Instrumenten sowie in der Motivik an die Mühlhausener Ratswahlkantate „Gott ist mein König“ BWV 71 (Vol. 23). Ebenso könnte der Text von Satz 4 in den gebräuchlichen Huldigungskantaten stehen; die bewegte Streicherstimme bildet hier „Tausendfaches Unglück“ ab. Alles zusammengekommen läßt sich also an eine Entstehung in Bachs Weimarer Jahren ab 1708 bis etwa 1714 denken; spekulieren mag man über Aufführungen in Köthen, wo Bach nur zu zwei, jedoch genau auf die Thematik der Kantate passenden Gelegenheiten Kantaten aufzuführen hatte: zum Geburtstag des Fürsten Leopold am 10. Dezember und am Neujahrstag.

In jedem Fall ungewöhnlich ist das Instrumentarium: nur in dieser Kantate verlangt Bach drei Hörner. Sie verleihen den Rahmensätzen sowie der genannten Baß-Arie (Nr. 5) Glanz

und signalisieren königliche Macht. Dreimal tritt der Choral auf: in Satz 2, einem hübschen Duett des Soprans mit unisono geführten Streichern, im genannten „theologischen Ratespiel“ mit instrumentalem Cantus firmus (Satz 6) sowie im Schlusssatz, wo Bach dem Sopran die Melodie zuweist und für die übrigen Stimmen einen freudig bewegten, vom Wort „Alleluja“ inspirierten Satz erfindet.

*

Nimm, was dein ist, und gehe hin BWV 144

Entstehung: zum 6. Februar 1724

Bestimmung: Sonntag Septuagesimae

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Matthäus 20, 14. Satz 3: Strophe 1 des Liedes „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ von Samuel Rodigast (1674). Satz 6: Strophe 1 des Liedes „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ von Herzog Albrecht von Preußen (1574).

Gesamtausgaben: BG 30: 77 – NBA I/7: 3

Den geübten Hörer Bachscher Kantatenkunst mag der Beginn dieser Kantate überraschen. Ein instrumentales Vorspiel fehlt nämlich, und auch im Verlauf der folgenden fünf Sätze gibt es nur wenig, was an den souverän über die moderne Konzertkunst seiner Zeit gebietenden Komponisten Bach erinnert. Vielmehr ist der Eingangssatz eine dicht gearbeitete Motette, deren kontrapunktisch durchgeführte Thematik den Text rhetorisch abbildet: ein Sextsprung gewichtet das Wort „Dein“, rhythmische Belebung untermauert den Gedanken „gehe hin“. Ähnliche Bildlichkeit prägt auch die folgende Alt-Arie (Nr. 2); das „Murren“ hört man in den repetierenden Achteln der Streicher, während Bach sorgsam darauf bedacht ist, diese Äußerung des Ärgers sowie den Adressaten der Empfehlung, „lieber Christ“, durch tiefe und hohe Lage voneinander zu unter-

scheiden. Ob der folgende Choralatz die Kantate in zwei, vor und nach der Predigt zu musizierende Teile trennen sollte, läßt sich nicht mehr feststellen.

Das folgende Rezitativ ist der einzige Satz, in dem der Text Bezug auf das Sonntagsevangelium nimmt: das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Matth 20, 1-16), das in eine Mahnung zur Genügsamkeit mündet und den Textdichter reizt, mit der ersten Zeile des bekannten Chorals von Samuel Rodigast zu schließen, der am Ende (Satz 6) noch einmal erklingt. Davor steht eine Sopran-Arie, deren Text erneut die Genügsamkeit preist und die Bach in einen Triosatz für Sopran und Oboe d'amore einkleidet. Der „Schatz fürs Leben“ ist etwas intimes, persönliches; und so tief der Mensch in Traurigkeit verfallen mag, so sehr gefällt ihm Gottes unendliche, in lange Melismen musikalisch gefaßte Fügung.

*

Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen BWV 145

Entstehung: zum 19. April 1729 (oder später)

Bestimmung: 3. Ostertag

Text: Christian Friedrich Henrici (Picander). Satz 5: Strophe 14 des Liedes „Erschienen ist der herrlich Tag“ von Nikolaus Herman (1560)

Gesamtausgaben: BG 30: 95 – NBA I/10: 113 u. 141

Die Geschichte dieser Kantate ist einigermaßen verwirrend. Bachs Hauslyriker Picander veröffentlichte den Text 1728, Bach vertonte ihn frühestens im darauffolgenden Jahr. Weil die Kantate in dieser Form unmittelbar mit einem Vokalduell nebst obligater Solo-Violine beginnt, Bach in ähnlichen Fällen (BWV 156, 174, 188) jedoch einen Konzertsatz voranzustellen pflegte, wird vermutet, daß er auch in diesem Fall so verfuhr.

Die geforderte, ungewöhnliche Besetzung der Kantate mit Trompete, Flöte, zwei Oboen d'amore und Streichern erinnert an das 2. Brandenburgische Konzert – um welchen Satz es sich jedoch wirklich gehandelt haben könnte, bleibt Spekulation, weil die Kantate überdies nur im Rahmen eines „Pasticcio“ überliefert ist. Hier gehen dem Duett ein Choralatz und ein Chor (von Georg Philipp Telemann) voran, auf die in dieser Einspielung verzichtet wurde. Grund dieser musikalischen Veränderung ist offenbar der Wunsch, die Kantate vom 3. Ostertag auf den Ostersonntag und das hier gelesene Evangelium zu beziehen.

(Der Choralatz „Auf, mein Herz, des Herren Tag“ BWV 145/1 ist im „Choralbuch für Johann Sebastian“ Vol. 85 zu hören).

Schon Picanders Text in seiner fünfsätzigen Form geht weniger auf die Lesungen des 3. Ostertages (Apostelgeschichte 13, 26-33; Paulus predigt in Antiochia; Luk. 24, 36-47; Jesus erscheint den Jüngern in Jerusalem) ein als auf allgemeine Aspekte des Osterfestes. Die dialogische Textstruktur des ersten Satzes erinnert dabei an den Stil, den Christian Friedrich Hunold, genannt „Menantes“, in „weltlichen“, von Bach während seiner Weimarer Jahre vertonten Glückwunschkantaten pflegte, etwa BWV 66a „Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück“, die Bach 1731 samt der dialogischen Textvorgabe in BWV 66 „Erfreut euch, ihr Herzen“ (Vol. 21) verwandelte.

Die Musik des Eingangssatzes der vorliegenden Kantate strahlt, dem Osterfest angemessen, Überzeugung und Freude aus. Das folgende Rezitativ schließt mit der Aufforderung an „mein Herz“, sich Christi Auferstehung zu merken – Stichwort für die folgende Baß-Arie (Nr. 3), deren reichhaltige Instrumentalbesetzung mit dem Sänger konzertiert; auch hier läßt der tänzerische Menuett-Charakter an ein weltliches Vorbild denken. Ein weiteres Rezitativ (Nr. 4) beginnt mit der fanalartig formulierten Osterbotschaft „Mein Jesus lebt“; Worte wie „des

Grabes Finsternis“ und „zum Himmel hin“ unterstreicht Bach mit einer entsprechenden Führung der musikalischen Bewegung.

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

DEUTSCH

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.

Wake, arise, the voices call us BWV 140

Composed for: 25th November 1731

Performed on: 27th Sunday after Trinity

Text: A three verse hymn with the same beginning by Philipp Nicolai (1599, movements 1, 4 and 7); supplemented by freely written material (author unknown, movements 2, 3, 5 and 6)

Complete editions: BG 28: 251 – NBA I/27, 151

If there were an order of familiarity and popularity for Bach's cantatas, this cantata would be in one of the top places. Especially the final choral section was already quoted in composition and harmony textbooks in the early 18th century as an example of Bach's composing skill in this area 9. Bach himself included the major chorale arrangement which forms the centre of the cantata in his "Six chorales of different kinds" which was published by Johann Georg Schübler in 1748/49, and transposed his skillful arrangement to the organ for the purpose. After all, the hymn by Philipp Nicolai on which this chorale is based is still one of the most frequently sung Advent chorales, which means that this extremely beautiful, memorable and expressive cantata has been popular at church music events since the 19th century.

But it is not actually an Advent cantata. It is in fact one of the cantatas that are sung at the end of the church year on the last Sunday before Advent. More exactly, it was written for the 27th Sunday after Trinity, a Sunday which only occurs in years when Easter is particularly early due to the specific arrangement of the church year. The Sundays are numbered from Easter, which is a movable feast, but the Advent Sundays are fixed because of the fixed date of Christmas (25th December). The distance is thus variable. A 27th Sunday after Trinity only occurred twice during Bach's period in Leipzig: in 1731 and 1742. It is therefore easy to see that the cantata must have been written in the

first of these years. Perhaps it was performed again eleven years later.

The reference to this Sunday can also be seen in the relationship to the gospel lesson. The reading was the parable of the ten virgins (Matt. 25:1-13). It speaks of a wedding. By contrast with the five wise virgins, the five foolish virgins do not take oil with them for their lamps, and they therefore miss the arrival of the bridegroom. This scene, which can be beautifully illustrated and is easy to understand, is often seen on church portals, for example the cathedrals in Strasbourg and Erfurt, and it conveys an exhortation: the Christian must be ready for the kingdom of heaven at all times.

This thought is expressed both in the three verses by Philipp Nicolai and in Bach's music. The opening movement puts the first verse to music and is a splendid fresco with dotted rhythms which signal the entrance of the ruler, whereas the musical material is taken entirely from the rising triad of the beginning of the melody. Below the cantus firmus which is sung line by line by the soprano, the choir repeats imperatives such as "Wacht auf!" (Wake, arise), "Macht euch bereit!" (Prepare to join). Bach emphasises the line beginning with "Allelujah" with vibrating melismata. For the second verse (movement 4) Bach invented the trio for violin in unison, (choir) tenor and bass which was later adapted for the organ. The third verse which ends the cantata (movement 7) indicates tradition and firmness by the way it is written in historical minims. With the colla-parte use of instruments, the melody is pitched high, which could symbolise the bliss of the faithful in the kingdom of heaven.

It is unusual for a chorale cantata that Bach has to expand the chorale text – otherwise he usually had the middle verses summarised in free verse or put the hymn to music "per omnes versus". In this cantata, the idea of the wedding is added, which occurs both in the hymn and in the gospel reading. Movements

ENGLISH

2 and 3 and movements 5 and 6 each consist of a recitative followed by a duet. The recitatives are sung by a narrator (tenor), and the duet is sung by the soul (soprano) and Christ (bass). The texts are closely based on the Song of Solomon, the best known love song in the Bible. The first, brilliantly virtuoso duet is regarded by Alfred Dürr as “one of the most beautiful love duets in world literature” and the second – which is prepared by a recitative heightened by strings – has a dancing and relaxed atmosphere signifying “earthly happiness of love and heavenly bliss”. This ancient, mystic image of the union of the soul with Christ probably also helped this cantata to be so popular.

*

The cantatas BWV 141 (“Das ist je gewißlich wahr” – It is a faithful saying) and 142 (“Uns ist ein Kind geboren” – Unto us a child is born) were written by Georg Philipp Telemann or an unknown composer. They are therefore not works by Johann Sebastian Bach and have not been recorded.

*

Praise thou the Lord, o my spirit BWV 143

Composed for: around 1708/1714?

Performed on: New Year's Day

Text: Writer unknown. Movements 1, 3, 5 and 7: Psalm 146: 1, 5, 10a and 10b. Movements 2, 7 (here linked with Psalm 146:10b): verse 1 and 3 of the hymn “Du Friedefürst, Herr Jesu Christ” (Thou Prince of Peace, Lord Jesus Christ) by Jakob Ebert (1601).

Complete editions: BG 30: 45 – NBA I/4: 167

Various stylistic features, a certain simplicity of the musical concepts and their implementation, the lack of original manuscripts – with only one copy dating from after Bach's death – the structure of the text and the lack of a connection to the gospel of the day have frequently given rise to doubts about Bach's authorship. First of all, the combination of the Psalm and the chorale must be mentioned. It pushes the freely created text into the background, and where the unknown writer at least refers to the new year as the occasion of the composition and performance, as in movement 6, Bach works the chorale melody of “Du Friedefürst, Herr Jesu Christ” into all string parts. By contrast, the dialogue of the singing voice and instruments and the motifs of movement 5 are similar to the cantata of the Mühlhausen council election “Gott ist mein König” (God is my Sovereign) BWV 71 (Vol. 23). The text of movement 4 could also originate from the common homage cantatas. The lively string part reflects “thousandfold misfortune”. All in all, it can be supposed that the work originated in Bach's Weimar period from 1708 to about 1714. It is possible to speculate about performances in Köthen where Bach only had to perform cantatas on two occasions which exactly fitted the theme of this cantata: for the birthday of Duke Leopold on 10th December and for the New Year celebrations. In any case, the instruments used are unusual: this cantata is the only one in which Bach demands three horns. They add splendour to the main movements and the bass aria (No. 5) and

indicate royal power. The chorale occurs three times: in movement 2, a pretty soprano duet with unison string accompaniment, the “theological guessing game” with an instrumental cantus firmus (movement 6) and the final movement in which Bach assigns the melody to the soprano and invents a joyful and lively arrangement inspired by the word “Allelujah” for the other parts.

*

Take what is thine and go away BWV 144

Composed for: 6th February 1724

Performed on: Septuagesima Sunday

Text: Writer unknown. Movement 1: Matthew 20:14. Movement 3: Verse 1 of the hymn “Was Gott tut, das ist wohlgetan” (What God does that is rightly done) by Samuel Rodigast (1674). Movement 6: Verse 1 of the hymn “Was mein Gott will, das g'scheh allzeit” (What my God will, let be alway) by Duke Albrecht of Prussia (1574).

Complete editions: BG 30: 77 – NBA I/7: 3

The listener accustomed to Bach's cantatas may be surprised by the beginning of this cantata. There is no instrumental prelude, and in the following five movements there is little to remind us of the Bach's skill and his leading role in contemporary composition. Instead, the opening movement is an intensely developed motet with a contrapuntal theme treatment which rhetorically reflects the text: a leap of a sixth underlines the word “Dein” (thine), and a lively rhythm emphasises the idea “gehe hin” (go). Similar imagery also influences the following alto aria (No. 2); The “complaining” is heard in the repetitive quavers of the strings, whereas Bach carefully uses high and low notes to distinguish between this expression of annoyance and the “dear Christ”. It can no longer be determined whether the fol-

lowing chorale movement was intended to separate the cantata into two parts that were performed before and after the sermon.

The subsequent recitative is the only movement, in which the text refers to the gospel for the Sunday: the parable of the workers in the vineyard (Matt. 20:1-16) which ends in a call to modesty and leads the text writer to finish with the first line of the well-known chorale by Samuel Rodigast, which is heard again at the end (movement 6). Before that is a soprano aria with a text which again praises modesty and which Bach sets in a trio arrangement for soprano and oboe d'amore. The “treasure for life” is something intimate and personal. However deeply a man may fall into sadness, he is yet pleased with God's infinite providence which is musically set in long melismata.

*

I live now, my spirit, to thy purest pleasure BWV 145

Composed for: 19th April 1729 (or later)

Performed on: 3rd day of Easter

Text: Christian Friedrich Henrici (Picander). Movement 5: Verse 14 of the hymn "Erschienen ist der herrlich Tag" (The splendid day has appeared) by Nikolaus Herman (1560)
Complete editions: BG 30: 95 – NBA I/10: 113 & 141

The history of this cantata is rather confusing. Bach's regular lyrical writer Picander published the text in 1728, Bach set it to music, at the earliest, in the following year. Because the cantata in this form begins directly with a vocal duet and an obbligato solo violin section, but Bach normally preceded this with a concerto movement in similar cases (BWV 156, 174, 188), it is generally assumed that he also did the same here. The unusual instrumentation of the cantata with trumpet, flute, two oboes d'amore and strings is similar to the 2nd Brandenburg Concerto – but it can only be speculated what movement it could really have been because the cantata has only been preserved in the framework of a "pasticcio". Here, the duet is preceded by a chorale movement and a choral section (by Georg Philipp Telemann) which have been omitted in this recording. The reason for this musical alteration was evidently the wish to create a link between the cantata for the 3rd day of Easter and Easter Sunday and the gospel reading for the occasion.

The chorale setting of "Auf, mein Herz, des Herren Tag" BWV 145/1 can be heard on "A Book of Chorale Settings for Johann Sebastian", vol. 85.

Even Picander's text in its five movements refers less to the readings for the 3rd day of Easter (Acts 13:26-33: Paul preaches in Antioch; Luke 24:36-47: Jesus appears to the disciples in Jerusalem) than to general aspects of the Easter festival. The dialogue text structure of the first movement is similar to the sty-

le which Christian Friedrich Hunold, called "Menantes", used in the secular congratulation cantatas which Bach set to music during his Weimar years, for example BWV 66a "Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück" (Heaven contemplated the fame and happiness of Anhalt) which Bach transformed in 1731, with the dialogue text form, to BWV 66 "Erfreut euch, ihr Herzen" (Rejoice, all ye spirits) (Vol. 21).

The music of the opening movement of the present cantata radiates confidence and joy in keeping with the Easter festival. The subsequent recitative ends with the appeal to "mein Herz" (my heart) to remember the resurrection of Christ – which leads into the following bass aria (No. 3), in which the generous instrumentation combines with the singer to create a concert-like atmosphere. Here, too, the dancing minuet character leads us to assume a secular predecessor. Another recitative (No. 4) begins with the boldly proclaimed Easter message: "Mein Jesus lebt" (My Jesus lives). Bach underlines phrases such as "des Grabes Finsternis" (the darkness of the grave) and "zum Himmel hin" (totend heaven) with the corresponding musical moods.

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

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

Bach 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.

Réveillez-vous, appelle la voix BWV 140

Création: le 25 novembre 1731

Destination: pour le 27^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: L'incipit est le même que le lied de trois strophes de Philipp Nicolai (1599, Mouvements 1, 4 e 7); complété par une poésie libre (auteur inconnu, Mouvements 2, 3, 5 et 6)

Éditions complètes: BG 28: 251 – NBA I/27, 151

S'il existait un ordre chronologique des cantates de Bach selon leur popularité et leur degré de notoriété, cette cantate occuperait l'une des premières places. En particulier, le choral final avait été cité très tôt au cours du XVIII^{ème} siècle en tant qu'exemple de composition de Bach dans des manuels de composition et d'harmonie. Bach lui-même reprit le grand arrangement choral qui se trouve au centre de la cantate dans ses «Six Chorals en diverses manières» édités en 1748/49 chez Johann Georg Schübler et transposa de ce fait cet élégant arrangement pour l'orgue. Finalement le lied qui est à la base de cette cantate-choral de Philipp Nicolai, fait partie des chorals de l'Avent les plus chantés aujourd'hui encore de sorte que cette très belle cantate expressive et marquante était jouée déjà depuis le XIX^{ème} siècle lors de représentations au cours desquelles on écoutait de la musique d'église.

Et pourtant il ne s'agit pas du tout d'une cantate de l'Avent. Elle fait plutôt partie des cantates qui clôturaient l'année liturgique le dernier dimanche qui précède l'Avent. Pour être encore plus précis: elle a été écrite pour le 27^{ème} dimanche après la Trinité, un dimanche qui, selon l'ordre spécifique de l'année liturgique, n'existe que lorsque les Pâques sont fêtées particulièrement tôt; le comptage des dimanches démarre à cette date qui est une fête mobile dans le calendrier alors que les dimanches de l'Avent sont liés à la date de Noël qui est fixe (25 décembre). Ainsi l'écart est variable. À l'époque de Bach, le 27^{ème} dimanche après la Trinité ne se présentait que deux fois:

en 1731 et en 1742. Il nous est ainsi aisé de déterminer la date de création de cette cantate à l'année citée en premier; elle a peut-être été reprise onze ans plus tard.

Le rapport existant entre cette cantate et le dimanche dont il est question plus haut, est également perceptible grâce à l'Évangile lu ce jour. En effet on lisait ce jour-là la Parole des dix vierges (Matthieu 25, 1-13). Il y est question d'une noce; les cinq vierges folles ne prennent pas d'huile de réserve pour leur lampe à l'encontre des cinq vierges sages et elles ratent ainsi l'arrivée de l'époux; on rencontre souvent la représentation de cette scène qui a l'avantage d'être très imagée et d'être aussi facile à comprendre, au-dessus de portails d'église, comme à la cathédrale de Strasbourg et à celle de Erfurt. Elle se veut d'avertir les chrétiens: ils doivent être à tout instant prêts pour le royaume des cieux.

Le lied en trois strophes de Philipp Nicolai et la musique de Bach suivent ce raisonnement. Le mouvement introductif met en musique la première strophe et en fait une admirable fresque dans laquelle l'arrivée du maître est illustrée sous forme de rythmes pointés. Le matériel musical, quant à lui, gagne en valeur grâce à la phrase ascendante fondée sur l'accord parfait qui marque le début de la mélodie. Le chœur sous-tendant le cantus firmus interprété par le soprano scande toujours et toujours les impératifs comme «Wacht auf!» (Réveillez-vous!), «Macht euch bereit!» (Préparez-vous!). Bach accorde des mélismes vibrants au vers débutant par un «Alléluia». Bach crée le trio pour cordes unisone, ténor (chœur) et basse dont on a déjà parlé et qui fut transposé plus tard pour l'orgue, pour adapter la deuxième strophe (mouvement 4). La troisième strophe clôturant la cantate (mouvement 7) exhorte l'idée de tradition et de fermeté de par son écriture en demi-notes archaïques; la mélodie accompagnée des instruments en collaparte apparaît alors chantée dans des notes élevées et symbolise la félicité dont les croyants jouiront au royaume des cieux.

Le point suivant est plutôt inhabituel pour une cantate-choral: Bach doit élargir le texte choral alors qu'il faisait en règle générale comprimer plutôt les strophes centrales sous forme de poésie libre ou qu'il adaptait le lied «per omnes versus». Le thème des noces qui est abordé dans le lied et dans l'Évangile, vient s'ajouter au contexte de cette cantate. Les mouvements 2 et 3 ainsi que les mouvements 5 et 6 sont chacun des récitatifs suivis d'un duo. Au cours des récitatifs, un conteur, pour ainsi dire, prend la parole (ténor), ses partenaires dans les duos sont les âme (soprano) et le Christ (basse); les textes s'inspirent alors aussi considérablement du Cantique des cantiques de Salomon, le chant d'amour le plus connu de la Bible. Le premier duo, aux configurations brillantes, fait partie, selon Alfred Dürr «des plus beaux duos d'amour de la littérature mondiale», le deuxième – préparé dans un récitatif que les cordes mènent vers les hauteurs – exhale en un mouvement dansant et détendu «le bonheur d'aimer ici-bas et la félicité céleste». Cette image mystique, d'origine ancestrale, représentant l'union de l'âme et du Christ aura également contribué à la popularité de cette cantate.

*

Les cantates BWV 141 («Das ist je gewißlich wahr») et 142 («Uns ist ein Kind geboren») sont issues de la plume de Georg Philipp Telemann ou resp. d'un compositeur dont on ne connaît pas le nom. Elles ne font donc pas partie des œuvres de Johann Sebastian Bach et n'ont donc pas été enregistrées ici.

Loue le Seigneur, mon âme BWV 143

Création: vers 1708/1714?

Destination: pour le Jour de Nouvel An

Texte: Poète inconnu. Mouvements 1, 3, 5 et 7: Psaume 146, 1, 5, 10a et 10b. Mouvements 2, 7 (ici reliés au Psaume 146, 10b): strophes 1 et 3 du lied «Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» (Toi Prince de paix, Seigneur Jésus-Christ) de Jakob Ebert (1601).

Éditions complètes: BG 30: 45 – NBA I/4: 167

Différentes caractéristiques au niveau du style, une certaine simplicité dans le raisonnement musical et dans son exécution, la transmission déficiente – une seule copie après la mort de Bach –, la structure du texte ainsi que le manque de référence à l'Évangile du jour, tous ces aspects ont toujours été à l'origine de spéculations en ce qui concerne la paternité de l'œuvre qui est attribuée à Bach. En premier lieu, il faudrait citer la combinaison du Psaume et du choral; elle fait passer la poésie libre en arrière-plan, et aux endroits où le librettiste inconnu signale au moins l'occasion pour laquelle ce texte a été composé et exécuté, à savoir la nouvelle année, comme dans le mouvement 6, Bach écrit la mélodie choral dans tous les registres des cordes («Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» (Toi Prince de paix, Seigneur, Jésus-Christ). Par contre le mouvement 5 rappelle la cantate de l'élection du Conseil de Mühlhausen «Gott ist mein König» (Dieu est mon roi) BWV 71 (Vol. 23) de par sa forme en dialogue interprété par les registres vocaux et les instruments ainsi que de par les motifs employés. Il en est de même pour le texte du mouvement 4 qui pourrait très bien aussi être issu de cantates d'hommage usuelles; la voix mouvementée des cordes illustrent ici le malheur au centuple («Tausendfaches Unglück»). En tout et pour tout, on peut en conclure que la cantate fut créée entre les années 1708 et 1714 environ lors de l'installation de Bach à Weimar; il est permis de supposer qu'elle fut exécutée à Köthen où Bach n'avait dû exécuter de cantates que pour deux occasions

adaptées à ce genre de musique: pour l'anniversaire du Prince Léopold le 10 décembre et pour la fête du Nouvel An.

En tout cas, l'effectif instrumental est inhabituel: on est en présence de l'unique cantate pour laquelle Bach exige trois cors. Ils apportent l'éclat et illustrent le pouvoir royal dans les mouvements extrêmes ainsi qu'à l'air de basse déjà mentionné (n° 5). Le choral intervient à trois reprises: dans le mouvement 2, un joli duo entre le soprano et les cordes jouées à l'unisson, dans la dite «devinette théologique» («theologisches Ratespiel») avec le cantus firmus instrumental (mouvement 6) ainsi que dans le mouvement final dans lequel Bach assigne la mélodie au soprano et invente un mouvement joyeux, inspiré par le mot «Alléluia» pour les autres voix.

*

Prends ce qui t'appartient et suis ton chemin BWV 144

Création: le 6 février 1724

Destination: pour le dimanche de la Septuagésime

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Matthieu 20, 14. Mouvement 3: strophe 1 du lied «Was Gott tut, das ist wohlgetan» (Ce que Dieu fait est bien fait) de Samuel Rodigast (1674). Mouvement 6: strophe 1 du lied «Was mein Gott will, das g'scheh allzeit» (Ce que mon Dieu veut, arrive) du Duc Albrecht von Preußen (1574).

Éditions complètes: BG 30: 77 – NBA I/7: 3

Le début de cette cantate surprendra certainement l'oreille exercée de l'auditeur de Bach. En effet le prélude instrumental manque et tout au long des cinq mouvements suivants, il y a très peu d'éléments qui évoquent l'art concertant moderne du maître dans cet art de la composition qu'était Bach. Au

contraire, le mouvement d'introduction est un motet dense dont le thème exécuté en contrepoint illustre le texte de manière très rhétorique : un saut de sixte met le mot «Dein» en relief, des rythmes animés étayent l'idée «gehe hin» (suis ton chemin). L'air d'alto suivant (n° 2) est également marqué par des figurations semblables; on entend le grognement («Murren») dans les croches répétées des cordes alors que Bach prend le plus grand soin à marquer la différence entre cette manifestation de contrariété et le destinataire de la recommandation «lieber Christ» (Cher chrétien) en employant des notes basses et des notes élevées. Il n'est plus possible de savoir si le mouvement choral suivant devait partager la cantate en deux parties qui auraient été respectivement exécutées avant et après le sermon.

Le récitatif suivant est le seul mouvement dans lequel le texte se réfère à l'Évangile du dimanche: la Parole des ouvriers dans la vigne (Matthieu 20, 1-16) qui aboutit à l'exhortation à la tempérance et qui incite le librettiste à conclure par le premier vers du choral célèbre de Samuel Rodigast, choral qui retentira encore une fois à la fin (mouvement 6). Auparavant, on trouve un air de soprano dont le texte fait à nouveau l'éloge de la tempérance et que Bach enrobe d'une phrase en trio interprétée par le soprano et l'oboe d'amore. La mention du trésor dans cette vie («Schatz fürs Leben») apporte une note intime, personnelle ; et plus l'homme sombre dans une profonde tristesse, plus la volonté infinie de Dieu lui plaira, ce que de longs mélismes illustrent musicalement.

Mon cœur, je vis pour ton plaisir BWV 145

Création: le 19 avril 1729 (ou plus tard)

Destination: pour le 3ème jour de Pâques

Texte: Christian Friedrich Henrici (Picander). Mouvement 5: strophe 14 du lied «Erschienen ist der herrlich Tag» (Il a paru le jour merveilleux) de Nikolaus Herman (1560)

Éditions complètes: BG 30: 95 – NBA I/10: 113 et 141

L'histoire de cette cantate est en quelque sorte très déconcertante. Le librettiste de Bach, Picander, publia le texte en 1728, Bach le mit en musique au plus tôt l'année suivante. Puisque cette cantate commence immédiatement par un duo vocal accompagné de violons solo en oblige, mais que Bach avait l'habitude, dans des cas similaires (BWV 156, 174, 188), de faire précéder ce duo d'un mouvement concert, on suppose qu'il procéda de même dans ce cas précis. L'effectif exigé, inhabituel pour une cantate et composé de la trompette, de la flûte, de deux hautbois d'amour et des cordes n'est pas sans rappeler le deuxième Concerto brandebourgeois – cependant nous ne pouvons que nous livrer à des spéculations si nous voulons savoir de quel mouvement il s'agissait réellement, parce qu'un problème supplémentaire vient s'ajouter à cela : la cantate n'a été transmise que dans le cadre d'un «pasticcio». Dans ce morceau, le duo est précédé d'un mouvement choral et d'un chœur (de Georg Philipp Telemann), sections auxquelles nous avons renoncé dans cet enregistrement. Le désir de rétablir le lien entre la cantate du troisième jour de Pâques avec le dimanche de Pâques même et avec l'Évangile lu à cette occasion semble avoir motivé cette modification. (Le mouvement choral «Debout, mon cœur, le jour du Seigneur» BWV 145/1 se trouve dans le «Livre de choraux pour Johann Sebastian» Vol. 85)

Le texte de Picander déjà sous sa forme quintuple se rapporte moins aux lectures faites le troisième jour de Pâques (Actes des apôtres 13, 26-33: Paul prêche à Antioche; Luc 24, 36-47: l'apparition de Jésus devant les apôtres à Jérusalem) qu'aux as-

pects plus généraux de la Fête de Pâques. La structure du texte en dialogue que l'on retrouve dans le premier mouvement rappelle ainsi le style que Christian Friedrich Hunold, nommé «Menantes», cultiva dans les cantates d'anniversaire «profanes» que Bach mit en musique durant ses années de résidence à Weimar, à savoir la BWV 66a «Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück» (Le ciel préserve la gloire et le bonheur du pays d'Anhalt) que Bach transforma en 1731 avec tout le texte de référence dialogué pour en faire la cantate BWV 66 «Erfreut euch, ihr Herzen» (Que les cœurs se réjouissent) (Vol. 21).

La musique du mouvement d'introduction de la cantate ci-présente, appropriée à la fête de Pâques, fait émaner conviction et joie. Le récitatif suivant conclut par l'invitation à «mon cœur» de garder en mémoire la résurrection du Christ – mot-clé pour l'air de basse suivant (n° 3) dont le riche effectif instrumental concerte avec le chanteur ; on ne peut se soustraire ici encore à l'image modèle d'une cantate profane au caractère de menuet dansant. Un autre récitatif (n° 4) commence par le message flamboyant de Pâques, «Mein Jesus lebt» (Mon Jésus vit); la conduite de la gestique musicale de Bach souligne les mots «des Grabes Finsternis» (les ténèbres du tombeau) et «zum Himmel hin» (monter au ciel).

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 300ème anniversaire de Bach en 1985. L'exploit artistique de Helmuth Rilling et la prestation éditoriale de la maison d'édition Hänssler-Verlag furent récompensés, à cette époque-là, par le „Grand Prix du Disque“.

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

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

L'enregistrement global des cantates religieuses de Bach reflète également la mutation des habitudes d'exécution. Cette mutation est le résultat des recherches faites à ce sujet et de la pratique. Rilling ne s'est néanmoins pas engagé sur la voie des instruments „historiques“ pour des raisons évidentes. Il est, certes, indispensable de connaître la „pratique d'exécution historique“ pour savoir faire parler la musique. Cependant la reconstruction d'aspects isolés de cette œuvre n'est d'aucun profit, selon Rilling, quand il s'agit de retransmettre le sens de cette musique à l'auditeur moderne qui est, à tous égards, marqué différemment. Cet objectif perdura même si le caractère émotionnel, la dynamique, l'articulation et le phrasé, la pratique du continuo et beaucoup d'autres éléments qui viendront éclairer l'émotion et le sens des paroles mises en musique, subirent quelques mutations. Ceci est tout aussi valable pour la technique d'enregistrement qui a trouvé au long des années différentes voies pour s'illustrer, de l'audition stéréophonique intégrale à la clarté structurelle de la musique.

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

Despertad, la voz nos llama BWV 140

Génesis: para el 25 de noviembre de 1731

Destino: El 27º domingo después de la Trinidad

Texto: Cántico de tres estrofas de igual comienzo de Philipp Nicolai (1599, 1º 4º y 7º movs.); completado con versos libres (autor desconocido 2º, 3º, 5º y 6º movs.)

Ediciones completas: BG 28: 251 – NBA 1/27, 151

De haber un ranking de cantatas bachianas por orden de popularidad, ésta ocuparía uno de los primeros puestos. Sobre todo el coral conclusivo que ya a principios del siglo XVIII se destacaba en los manuales de composición y armonía como un ejemplo del arte compositivo de Bach en este género. Bach, por su parte, se encargó del gran arreglo coral que ocupa el centro de la cantata en sus „Seis corales de género diverso“ editados en 1748/1749 por Johann Georg Schübler y con ese fin transpuso al órgano el artístico arreglo. Después de todo, esta canción de Philipp Nicolai en la que se inspira la presente cantata coral es hasta la fecha una de las cantatas más solicitadas en los domingos de Adviento. Por su gran belleza, por la impresión indeleble que deja en sus oyentes y por su expresividad, esta cantata se ha venido presentando en los recitales de iglesia desde el siglo XIX.

Lo curioso es que no se trata de una cantata de Adviento, sino de una de las que servían para dar término al año litúrgico el último domingo previo los domingos de Adviento. Para ser exactos, Bach la compuso para el 27º domingo posterior a la Trinidad, un domingo que, de acuerdo con el orden específico del año litúrgico, se presenta sólo en los años en los que la Pascua se conmemora en fecha muy temprana; los domingos empiezan a contarse a partir de esta fiesta móvil, mientras que los domingos de Adviento están referidos con firmeza a la Navidad (25 de diciembre). La distancia es por lo tanto variable. El 27º

domingo después de la Trinidad se presentó sólo dos veces mientras Bach estuvo en Leipzig: en 1731 y 1742. De ahí es fácil inferir que la cantata debió ser compuesta el año mencionado en primer término y que once años más tarde se repitió la audición de la misma.

La referencia al citado domingo no tarda en saltar a la vista por la relación con el Evangelio. Se dio lectura en esa ocasión a la Parábola de las diez vírgenes (San Mateo 25, 1-13). La historia gira en torno a una boda; a diferencia de las cinco vírgenes prudentes, las cinco insensatas no toman consigo aceite para sus lámparas y se pierden la llegada del novio; esta escena, de fácil comprensión y susceptible de bellas representaciones plásticas, figura a menudo en los pórticos de las iglesias, como en las catedrales de Estrasburgo y Erfurt. Su mensaje contiene una advertencia: el cristiano ha de estar siempre listo para entrar en el Reino de los Cielos.

Esa es la idea que guía las tres estrofas del cántico de Philipp Nicolai y la música de Bach. El movimiento inaugural musicaliza la primera estrofa, siendo un grandioso fresco cuyos ritmos puntuados sugieren la entrada triunfal del señor, mientras que el material musical se extrae completo del acorde perfecto ascendente que forma parte del comienzo de la melodía. En medio del Cantus firmus que la soprano va entonando verso a verso, el coro clama una y otra vez „¡Despertad!“ o „¡Presto acudid!“ . Bach introduce vibrantes melismas en el verso que empiezan por el Aleluya. Para la segunda estrofa (4º movimiento), Bach recurre al ya citado trío para cuerdas al unísono (coro) tenor y bajo, trío que más tarde ha de transponer al órgano. La tercera estrofa que pone fin a la cantata (7º movimiento) refleja la tradición y la solidez a través de su escritura basada en arcaicas notas mínimas; gracias a la intervención *colla parte* de los instrumentos, la melodía se mueve en los agudos simbolizando quizá la felicidad de los creyentes en el Reino de los Cielos.

Una cosa más bien inusitada para una cantata coral: Bach necesitaba ampliar la letra del coral, mientras que por regla general mandaba abreviar con versos libres las estrofas intermedias u optaba por musicalizar “per omnes versus”. Es más: en esta cantata se viene a añadir la idea de la boda que menciona tanto el cántico original como el Evangelio. Los movimientos 2 y 3 así como los 5 y 6 son recitativos seguidos de un dueto respectivamente. Los recitativos otorgan la palabra a una especie de narrador (tenor); las contrapartes en el dueto son el alma (soprano) y Cristo (bajo); los textos se apoyan también fuertemente en el Cantar de los Cantares de Salomón, el canto de amor más conocido de la Biblia. El primer dueto, brillante y virtuoso, “es uno de los duetos amorosos más bellos de la literatura universal”, al decir de Alfred Dürr; el segundo – preparado en un recitativo realzado por un aura de cuerdas – irradia en un estilo ligero y danzante “dicha de amor terreno y celestial felicidad”. Esta imagen mística y arcaica de la fusión del alma con Cristo también puede haber contribuido a popularizar esta cantata.

*

Las cantatas BWV 141 (“Eso es verdad”) y 142 (“Nos ha nacido el Niño”) proceden de Georg Philipp Telemann o de un compositor de nombre ignorado. Como no fueron compuestas por Johann Sebastian Bachs quedan excluidas de la presente colección.

*

Alaba al Señor, alma mía BWV 143

Génesis: en torno a 1708/1714?

Destino: el día de Año Nuevo

Texto: autor desconocido. 1.º, 3.º, 5.º y 7.º movs.: Salmo 146, 1, 5, 10a y 10b. 2.º, 7.º movs. (reunidos aquí con el salmo 146, 10b): estrofas 1 y 3 del canto “Tú Príncipe de la Paz, Señor Jesucristo” de Jakob Ebert (1601).

Ediciones completas: BG 30: 45 – NBA I/4: 167

Varios rasgos estilísticos, cierta simplicidad de los pensamientos musicales y de su ejecución, las malas condiciones en que ha llegado a la posteridad – apenas una copia tras la muerte de Bach –, la estructura del texto así como la falta de referencia al Evangelio del Día han suscitado reiteradas dudas en la autoría de Bach. Cabe mencionar primero la combinación de letra de salmo y coral, que relega a segundo plano el verso libre y allí, como en el 6.º movimiento, donde el ignorado autor menciona al menos el motivo de la cantata y de su audición, es decir el Año Nuevo, Bach asigna a todas las voces de las cuerdas la melodía coral “Tú Príncipe de la Paz, Jesús nuestro Señor”. El 5.º movimiento recuerda en cambio la cantata “Dios es my Rey” BWV 71 (vol. 23) escrita con motivo de la elección del Consejo de Mühlhausen. La letra del 4.º movimiento podría figurar igualmente en las cantatas de alabanza habituales; la agitada voz en las cuerdas reproduce aquí “La desgracia mil veces repetida”. Todo esto induce a creer que Bach compuso esta obra entre 1708 y 1714, cuando vivía en Weimar; cabe conjeturar que se ofrecieron audiciones en Cöthen, donde Bach sólo tuvo dos oportunidades de presentar cantatas, pero ambas se ajustaban con exactitud a la temática de las mismas: el cumpleaños del Príncipe Leopoldo, el 10 de diciembre, y la fiesta de Año Nuevo.

Sea como fuere, la instrumentación es inusitada: Bach prescribió tres cornos tan sólo para esta cantata, instrumentos que con-

fieren brillo a la citada aria del bajo y a los movimientos inicial y final del coral, simbolizando el poder real. En tres ocasiones se deja oír el coral: en el 2.º movimiento, un bonito dueto del soprano con cuerdas tocadas al unísono; en el denominado “acertijo teológico”, con Cantus firmus instrumental (6.º movimiento), y en el movimiento final, en el que Bach asigna la melodía al soprano, inventando para las demás voces un movimiento ágil y alegre, inspirado en la palabra “Aleluya”.

*

Toma lo que es tuyo y vete BWV 144

Génesis: para el 6 de febrero de 1724

Destino: Domingo Septuagesimae

Texto: Autos desconocido. 1.º mov.: San Mateo 20, 14. 3.º mov.: estrofa 1 del cántico “Lo que Dios hace, bien hecho está” de Samuel Rodigast (1674). 6.º movimiento: estrofa 1 del cántico “Chuantu mi Dios quiera, suceda siempre se cumple” del duque Albrecht von Preußen (1574).

Ediciones completas: BG 30: 77 – NBA I/7: 3

*

Al oyente asiduo de las cantatas bachianas puede sorprenderle el inicio de esta composición. El preludio instrumental brilla por su ausencia y en el curso de los cinco movimientos subsiguientes es también poco lo que recuerda a Bach, el compositor que dominaba a su antojo el arte del concierto moderno de aquella época. El movimiento inaugural es más bien un mote de densa trama cuya temática contrapuntística reproduce el texto con los recursos de la retórica: un intervalo de sexta pondera la palabra “tuyo”; un vivo movimiento rítmico sostiene la palabra “vete”. Son similares los recursos plásticos que caracterizan el aria para contralto (2.º movimiento); el “no te enfades” se deja escuchar en las reiteradas corcheas de las cuerdas, mientras que Bach pone mucho cuidado en diferenciar con notas

graves y agudas esa expresión de enfado, por una parte, y los destinatarios de la frase “amado Cristiano”, por la otra. Si el movimiento coral que sigue tuvo por objeto separar la cantata en dos partes que se tocaban antes y después del sermón, es cosa imposible de establecer en nuestros días.

El siguiente recitativo es el único movimiento en el que Bach hace referencia al Evangelio dominical: la parábola de los Obreros de la viña (San Mateo 20, 1-16) que culmina en una invitación a contentarse con lo estrictamente necesario e incita al autor de la letra a concluir con el primer verso del conocido coral de Samuel Rodigast, que se repite al final (6.º movimiento). Antes de ello se escucha un aria de soprano que vuelve a alabar la sencillez y que Bach coloca en el marco de un movimiento para trío con soprano y Oboe d’amore. La frase “Es un tesoro en esta vida” es algo íntimo, personal; y por honda que sea la tristeza en la que el hombre queda sumido, grande es el consuelo que le prodiga la divina providencia, musicalizada aquí a través de largos melismas.

Vivo, mi corazón, para tu delectación BWV 145

Génesis: para el 19 de abril de 1729 (o más tarde)

Destino: 3 día de Pascua

Texto: Christian Friedrich Henrici (Picander). 5º movimiento: estrofa 14 del cántico "Ha amanecido el día de gloria" de Nikolaus Herman (1560)

Ediciones completas: BG 30: 95 – NBA I/10: 113 y 141

La historia de esta cantata es hasta cierto punto confusa. Picander, el asiduo libretista de Bach, publicó la letra el 1728 y Bach lo musicalizó a más tardar el año siguiente. Ahora bien: como en esta versión la cantata empieza directamente con un dueto vocal acompañado de un solo de violín *obligato* y como Bach solía anteponer en casos parecidos (BWV 156, 174, 188) un movimiento de concierto, se presume que el compositor obró de igual manera también en este caso. La instrumentación prescrita e inusual para la cantata – trompeta, flauta, dos oboes d'amore e instrumentos de cuerda – recuerda el Concierto de Brandemburgo N° 2. De qué movimiento pudo tratarse en realidad, será siempre objeto de conjeturas, cuanto más que ha llegado hasta nosotros sólo en un "pasticcio" que empieza por un movimiento coral y un coro (de Georg Philipp Telemann), omitidos ambos en la presente grabación. El motivo de esas modificaciones musicales podría radicar en el deseo de consagrar la cantata no al 3º día de Pascua, sino al Domingo de Resurrección, incluyendo los Evangelios que corresponde leer en esta ocasión. El movimiento coral "Arriba, mi corazón, el día del Señor" BWV 145/1 puede escucharse en el "Libro de corales para Johann Sebastian", vol. 85.

Pero incluso la letra de Picander en su versión de cinco movimientos no se ocupa tanto de las lecturas para el 3º día de Pascua (Hechos de los apóstoles 13, 26-33; Pablo y Bernabé en Antioquía de Pisidia; Lucas 24, 36-47: Jesús se aparece a los discípulos) sino más bien de aspectos generales de la fiesta de Pas-

cua. La estructura dialogal de la letra del primer movimiento recuerda el estilo que empleaba Christian Friedrich Hunold, conocido como "Menantes", en las cantatas "profanas" de congratulación que Bach musicalizó estando en Weimar, por ejemplo la BWV 66a "El Cielo desea a Anhalt gloria y felicidad", que Bach 1731 transformó en BWV 66, "Alegraos corazones" (vol. 21), incluido el texto dialogal.

La música del primer movimiento de la presente cantata irradiaba una convicción y una alegría que son adecuadas a la fiesta de Pascua. El recitativo siguiente culmina exhortando a "mi corazón" a darse cuenta de la Resurrección, frase que conduce al aria siguiente para bajo (N° 3) cuyos numerosos instrumentos se alternan con el cantante; el carácter danzante de minuetto sugiere aquí también un modelo profano. Otro recitativo (N° 4) empieza como una antorcha encendida con el mensaje pascual "Mi Jesús vive"; las frases tales como "Las tinieblas del sepulcro" y "Al cielo ir hoy quieren" son subrayadas por Bach mediante el manejo adecuado de la línea musical.

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 desde 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 un piedra angular en la historia de las grabaciones de discos. Para la disposición de cada una de las cantatas en los discos compactos se cuenta con varias posibilidades. La edición de la 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