



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[2] KANTATEN BWV 165 - 168

*O heiliges Geist- und Wasserbad / Wo gehest du hin /
Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe / Tue Rechnung! Donnerwort*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 165, 167), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 166),
Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 168)

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

Richard Hauck; Wolfgang Wehnert (BWV 168), Friedrich Mauermann (BWV 167)

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 165: Dezember 1975 / April/Mai 1976. BWV 166: September 1978. BWV 167: Januar/Februar 1974.
BWV 168: Juni/Juli 1970

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

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

© 1970/74/75/76/78 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**O heilges Geist- und Wasserbad BWV 165 (12'58)****O sacred Spirit's water bath • Ô saint baptême d'esprit et d'eau • Oh, Santo bautismo de agua y de Espíritu**

Arleen Augér – soprano • Alyce Rogers – alto • Kurt Equiluz – tenore • Wolfgang Schöne – basso • Walter Forchert – Violino
• Friedemann Schulz – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Martha Schuster – Cembalo • Hans-Joachim Erhard – Organo

Wo gehest du hin BWV 166 (16'44)**Where to dost thou go • Où vas-tu • Hacia dónde vas**

Helen Watts – alto • Aldo Baldin – tenore • Wolfgang Schöne – basso • Günther Passin – Oboe • Kurt Etzold – Fagotto
Albert Boesen – Violino • Klaus-Peter Hahn – Violoncello • Peter Nitsche – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe BWV 167 (18'00)**Ye mortals, tell of God's devotion • Hommes, célébrez l'amour de Dieu • Vosotros, hombres, declarad el amor de Dios**

Kathrin Graf – soprano • Helrun Gardow – alto • Adalbert Kraus – tenore • Niklaus Tüller – basso • Hermann Sauter – Tromba • Günther Passin – Oboe • Hanspeter Weber – Oboe da caccia • Hermann Herder – Fagotto • Jürgen Wolf – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Tue Rechnung! Donnerwort BWV 168 (16'29)**Make a reck'ning! Thund'rous word • Rends tes comptes! Parole foudroyante • Haz cuenta! Tremenda palabra**

Nancy Burns – soprano • Verena Gohl – alto • Theo Altmeyer – tenore • Siegmund Nimsgern – basso • Otto Winter, Klaus Kärcher – Oboe d'amore • Rudolf Gleißner – Violoncello • Ulrich Lau – Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Frankfurter Kantorei (BWV 165, 168) • Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 167)

Gächinger Kantorei (BWV 166) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 165 „O heiliges Geist- und Wasserbad“				12:58
No. 1	Aria (S): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	O heiliges Geist- und Wasserbad	1	3:45
No. 2	Recitativo (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Die sündige Geburt verdammter Adamserber	2	1:36
No. 3	Aria (A): <i>Violoncello, Cembalo</i>	Jesu, der aus großer Liebe	3	2:03
No. 4	Recitativo (B): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ich habe ja, mein Seelenbräutigam	4	2:14
No. 5	Aria (T): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Jesu, meines Todes Tod	5	2:38
No. 6	Choral: <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl	6	0:42

BWV 166 „Wo gehest du hin“				16:44
No. 1	Aria (B): <i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Wo gehest du hin?	7	1:59
No. 2	Aria (T): <i>Oboe, Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ich will an den Himmel denken	8	6:05
No. 3	Choral (Coro S): <i>Violino I+II + Viola unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Ich bitte dich, Herr Jesu Christ	9	3:17
No. 4	Recitativo (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Gleichwie die Regenwasser bald verfließen	10	0:57
No. 5	Aria (A): <i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Man nehme sich in acht	11	3:28
No. 6	Choral: <i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Wer weiß, wie nahe mir mein Ende	12	0:58

BWV 167 „Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe“				18:00
No. 1	Aria (T): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe	13	4:29
No. 2	Recitativo (A): <i>Violoncello, Cembalo</i>	Gelobet sei der Herr Gott Israel	14	1:59
No. 3	Aria (Duetto S, A): <i>Oboe da caccia, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Gottes Wort, das trüget nicht	15	6:44
No. 4	Recitativo (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Des Weibes Samen kam	16	1:28
No. 5	Choral: <i>Tromba; Oboe + Violino I; Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Sei Lob und Preis mit Ehren	17	3:20

BWV 168 „Tue Rechnung! Donnerwort“ 16:29				
No. 1	Aria (B): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Tue Rechnung! Donnerwort	18	4:04
No. 2	Recitativo (T): <i>Oboe d'amore I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Es ist nur fremdes Gut	19	2:13
No. 3	Aria (T): <i>Oboe d'amore, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Kapital und Interessen	20	3:55
No. 4	Recitativo (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Jedoch, erschrocknes Herz	21	2:03
No. 5	Aria (S, A): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Herz, zerreiß des Mammons Kette	22	2:57
No. 6	Choral: <i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Stärk mich mit deinem Freudengeist	23	1:17

Total Time BWV 165-168: 64:15

BWV 165

1. Aria

O heilges Geist- und Wasserbad,
 Das Gottes Reich uns einverleibet
 Und uns ins Buch des Lebens schreibet!
 O Flut! die alle Missetat
 Durch ihre Wunderkraft ertränket
 Und uns das neue Leben schenket.
 O heilges Geist- und Wasserbad!

2. Recitativo

Die sündige Geburt verdammt Adamserben
 Gebietet Gottes Zorn,
 Den Tod und das Verderben.
 Denn was vom Fleisch geboren ist,
 Ist nichts als Fleisch, von Sünden angesteckt,
 Vergiftet und befleckt.
 Wie selig ist ein Christ!
 Er wird im Geist- und Wasserbade
 Ein Kind der Seligkeit und Gnade.
 Er ziehet Christum an
 Und seiner Unschuld weiße Seide!
 Er wird mit Christi Blut, der Ehren Purpurkleide,
 Im Taufbad angetan.

3. Aria

Jesu, der aus großer Liebe
 In der Taufe mir verschriebe
 Leben, Heil und Seligkeit,

1. Aria

O sacred Spirit's water bath,
 Which to God's kingdom doth admit us
 And in the book of life inscribe us!
 O stream, which ev'ry evil deed
 Through its most wondrous power drowneth
 And new life unto us bestoweth!
 O sacred Spirit's water bath!

2. Recitativo

The sin-begotten birth of Adam's cursed offspring
 Hath spawned the wrath of God,
 Both death and utter ruin.
 For that which of the flesh is born
 Is nought but flesh, by sin contaminated,
 Polluted and infected.
 The Christian, though, how blest!
 Within the Spirit's bathing water
 He's made a child of grace and blessing.
 He clads himself in Christ
 And in his guiltless silken whiteness;
 He is in Christ's own blood, the purple robe of glory,
 Within baptism dressed.

3. Aria

Jesus, who for love most mighty
 In baptism hath assured me
 Life, salvation, and true bliss,

1

1. Air

Ô saint baptême d'esprit et d'eau,
 Par lequel nous serons admis au Royaume de Dieu
 Et qui nous inscrit dans le Livre de la vie!
 Ô flots qui noient tous les méfaits
 De leur force miraculeuse
 Et qui nous accordent la vie nouvelle!
 Ô saint baptême d'esprit et d'eau!

2

2. Récitatif

La naissance entachée par le péché des descendants
 D'Adam, ces maudits,
 Engendre le courroux de Dieu, la mort et la perdition.
 Car ce qui est né de la chair,
 N'est rien que chair, contaminée par le péché,
 Empoisonnée et souillée.
 De quel bonheur jouit le chrétien!
 Il devient un enfant du salut éternel et de la grâce
 Par le baptême d'esprit et d'eau.
 Il revêt l'habit du Christ
 Et la blanche soie de son innocence,
 Il est plongé dans le bain du baptême
 Avec le sang du Christ, glorieux vêtement de pourpre.

3

3. Aria

Jésus, toi qui dans ton grand amour,
 Par le baptême, me voues
 La vie, le salut et la félicité,

1. Aria

¡Oh Santo bautismo de agua y de Espíritu
 Que el Reino de Dios nos concede
 Y en el libro de la vida nos inscribe!
 ¡Oh corriente que todo pecado
 En su portento anega
 Y la vida nos da nueva!
 ¡Oh Santo bautismo de agua y de Espíritu!

2. Recitativo

El pecado de los herederos de Adán
 La ira de Dios causa,
 La muerte y el fenecer.
 Pues cuanto de la carne nacido es
 No es sino carne de pecado infecta,
 Envenenada y mancillada.
 ¡Cuán bienaventurado el cristiano es!
 Pues por el bautismo de agua y Espíritu
 En un hijo de la beatitud y de la Gracia se convierte.
 El hábito cristiano viste
 Y su inocencia blanca seda,
 Y con la sangre de Cristo el manto púrpura del honor
 En el bautizo lleva.

3. Aria

Jesús, pues que por Tu gran amor
 En el bautismo me concedes
 La vida, la salvación y la beatitud,

Hilf, daß ich mich dessen freue
Und den Gnadenbund erneue
In der ganzen Lebenszeit.

4. Recitativo

Ich habe ja, mein Seelenbräutigam,
Da du mich neu geboren,
Dir ewig treu zu sein geschworen!
Hochheiliges Gotteslamm;
Doch hab ich, ach! den Taufbund oft gebrochen
Und nicht erfüllt, was ich versprochen!
Erbarme, Jesu, dich
Aus Gnaden über mich!
Vergib mir die begangne Sünde,
Du weißt, mein Gott, wie schmerzlich ich empfinde
Der alten Schlangen Stich!
Das Sündengift verderbt mir Leib und Seele!
Hilf! daß ich gläubig dich erwähle,
Blutrotes Schlangenbild,
Das an dem Kreuz erhöhtet,
Das alle Schmerzen stillt
Und mich erquicket, wenn alle Kraft vergehet.

5. Aria

Jesu, meines Todes Tod,
Laß in meinem Leben
Und in meiner letzten Not
Mir für Augen schweben,
Daß du mein Heilschlänglein seist
Vor das Gift der Sünde!
Heile, Jesu, Seel und Geist,
Daß ich Leben finde!

Help me for this to be joyful
And renew this bond of mercy
In the whole of my life's span.

4. Recitative

I have, in truth, o bridegroom of my soul,
For thou new birth didst give me,
To thee sworn ever to be faithful,
O holy lamb of God;
Yet I've, alas, baptism's bond oft broken
And not fulfilled what I did promise;
Have mercy, Jesus, now,
Be gracious unto me!
Forgive me all the sins committed,
Thou know'st, my God, how painfully I suffer
The ancient serpent's sting,
Whose sinful bane corrupts my soul and body;
Help that I, faithful ever, choose thee,
O blood-red serpent's form,
Now on the cross exalted,
Which ev'ry pain doth still
And me restore when all my strength hath vanished.

5. Aria

Jesus, death of mine own death,
Let this through my lifetime
And in my last hour's need
'For mine eyes to hover,
Thou my healing serpent art
For the sinful poison.
Jesus, heal my soul and spirit,
Let me life discover!

Aide-moi à m'en réjouir
Et renouvelle l'alliance de grâce
Pour toute la durée de ma vie.

4. Récitatif

À toi, le promis de mon âme,
J'ai juré fidélité éternelle,
Car tu m'as fait renaître,
Très saint agneau de Dieu;
Pourtant j'ai si souvent, hélas, rompu l'alliance du baptême
Et n'ai pas accompli mes promesses,
Aie pitié de moi, Jésus,
Dans ta clémence!
Pardonne-moi les péchés commis,
Tu connais, mon Dieu, les douleurs que je ressens,
L'ancienne morsure du serpent;
Le venin du péché corrompt mon corps et mon âme,
Aide-moi à t'élire dans la foi,
Symbole du serpent rouge sang
Qui élève par la croix,
Qui apaise toutes les douleurs
Et qui me reconforte lorsque mes forces disparaissent.

5. Air

Jésus, mort de ma mort,
Place-moi durant ma vie
Et lors de ma dernière heure
La certitude devant mes yeux
Que tu es mon petit serpent sacré
Qui me protège du venin du péché.
Guérís, Jésus, âme et esprit
Pour que je trouve la vie!

Haz que de ello me alegre
Y la alianza de la Gracia renueve
Durante toda mi vida.

4. Recitativo

Esposado de mi alma
Pues que de nuevo me has nacido,
Eterna fidelidad te he jurado,
Santísimo Cordero de Dios.
¿Ay, mas la alianza del bautismo frecuentemente he roto
Y no he cumplido cuanto he prometido,
Apíadate, Jesús,
Por Tú Gracia de mí!
Perdóname los pecados cometidos,
Pues Tú sabes, Dios mío, cuanto sufro
La mordedura de la vieja serpiente.
El veneno del pecado cuerpo y alma arruinan,
Ayúdame a que fervientemente a Ti elija,
Imagen de serpiente roja como la sangre
Que en la cruz alzada es,
Que todo dolor calma
Y me reconforta cuanto de fuerzas carezco.

5. Aria

¡Jesús, muerte mía de la muerte,
Haz que en mi vida
Y en mi última aflicción
Al alzar los ojos
Seas Tú la serpiente de la salvación
Que protege del veneno del pecado,
Cúrame, Jesús, alma y espíritu,
Para acceder a la vida!

6. Choral

Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl
Dient wider allen Unfall,
Der Heilige Geist im Glauben
Lehr uns darauf vertrauen.

BWV 166

1. Aria

Wo gehest du hin?

2. Aria

Ich will an den Himmel denken
Und der Welt mein Herz nicht schenken.
Denn ich gehe oder stehe,
So liegt mir die Frag im Sinn:
Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin?

3. Choral

Ich bitte dich, Herr Jesu Christ,
Halt mich bei den Gedanken
Und laß mich ja zu keiner Frist
Von dieser Meinung wanken,
Sondern dabei verharren fest,
Bis daß die Seel aus ihrem Nest
Wird in den Himmel kommen.

6. Chorale

His word, baptism, supper all
Help counter ev'ry evil;
In faith the Holy Spirit
In this to trust doth teach us.

1. Aria

Where to dost thou go?

2. Aria

I'll be unto heaven mindful,
Nor the world my heart surrender.
For in leaving or in staying
I'll keep e'er that question near:
Man, ah man, where dost thou go?

3. Chorale

I pray to thee, Lord Jesus Christ,
Hold me to these reflections
And let me never any time
From this resolve to waver,
Instead to it be ever true
Until my soul shall leave its nest
And into heaven journey.

6

6. Choral

Sa parole, son baptême, son repas de cène
Protègent contre tout malheur,
Le saint esprit nous enseigne, dans la foi
À nous en remettre à cette certitude.

7

1. Aria

Où vas-tu?

8

2. Air

Je suis en pensée au ciel
Et ne veux pas offrir mon cour à ce monde.
Car que j'aïlle ou que je reste
La question: homme, ô homme, où vas-tu?
Me vient sans cesse à l'esprit.

9

3. Choral

Seigneur Jésus-Christ, je t'en prie
Préserve mes pensées
Et fais que je ne m'en écarte
À aucun moment
Mais au contraire que j'y tienne avec fermeté
Jusqu'à ce que mon âme s'échappe de son nid
Et arrive au ciel.

6. Coral

Su palabra, Su bautismo, Su Santa Cena
Contra todo contratiempo nos protege,
El Santo Espíritu en fe
Nos enseña a confiar en ello.

1. Aria

¿Hacia dónde vas?

2. Aria

Mis pensamientos están dirigidos al cielo
Y no entregaré mi corazón al mundo.
Ya sea que camine o me detenga,
Siempre me volverá la pregunta:
Hombre, ah, hombre, ¿adónde vas?

3. Coral

A Ti te ruego, Señor Jesucristo,
Que me sujetes a estas reflexiones
Y no permitas que me aparte
De su verdadero significado,
Sino firmemente persistir en él
Hasta que mi alma deje su nido
Y llegue al cielo.

4. Recitativo

Gleichwie die Regenwasser bald verfließen
 Und manche Farben leicht verschießen,
 So geht es auch der Freude in der Welt,
 Auf welche mancher Mensch so viele Stücken hält;
 Denn ob man gleich zuweilen sieht,
 Daß sein gewünschtes Glück blüht,
 So kann doch wohl in besten Tagen
 Ganz unvermut' die letzte Stunde schlagen.

5. Aria

Man nehme sich in acht,
 Wenn das Glück lacht.
 Denn es kann leicht auf Erden
 Vor abends anders werden,
 Als man am Morgen nicht gedacht.

6. Choral

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende!
 Hin geht die Zeit, her kommt der Tod;
 Ach wie geschwinde und behende
 Kann kommen meine Todesnot.
 Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut:
 Machs nur mit meinem Ende gut!

4. Recitative

Like as the rain-sent water soon subsideth
 And many hues are quickly faded,
 So is it, too, with pleasures of the world,
 For which so many men such admiration hold;
 For though one now and then may see
 That his most hoped-for fortune blooms,
 Yet can still in the best conditions
 Quite unannounced the final hour strike him.

5. Aria

Let ev'ryone beware
 When his good fortune laughs.
 On earth it is so easy
 That evening be quite other
 Than in the morning had been thought.

6. Choral

Who knows how near to me mine end is!
 Hence fleeth time, here cometh death;
 Ah, with what promptness and what quickness
 Can come to me my trial of death.
 My God, I pray through Christ's own blood:
 Allow but that my end be good!

10

4. Récitatif

Tout comme l'eau de pluie ne tarde pas à couler
 Et que certaines couleurs se fanent rapidement,
 Il en est de même avec la joie dans le monde,
 Dont maintes personnes font si grand cas;
 Car alors que l'on voit parfois fleurir
 Son bonheur tant souhaité,
 La dernière heure peut sonner
 Dans les meilleurs jours, sans crier gare.

11

5. Air

Prenez garde
 Lorsque le bonheur vous sourit.
 Car sur cette terre,
 Il peut en aller le soir
 Tout autrement que ce que l'on pensait le matin.

12

6. Choral

Qui sait comme ma fin est proche!
 Le temps s'enfuit, la mort approche.
 Ah! l'heure de ma mort peut arriver
 Si vite et si prestement.
 Mon Dieu, je t'en prie au nom du sang du Christ:
 Réserve-moi une bonne fin!

4. Recitativo

Tal como el agua de la lluvia pronto se diluye
 Y los distintos colores rápidamente se desvanecen,
 Así sucede con los placeres del mundo,
 Por los cuales tantos hombres se deslumbran;
 Porque aunque uno vea de vez en cuando,
 De que su anhelada fortuna florezca,
 Puede, sin embargo, en el mejor momento,
 Sonar de improviso la campanada de la última hora.

5. Aria

Tengamos bien presente,
 Cómo se ríe la buena fortuna.
 Lo que por la mañana ni siquiera se pensó,
 En la tierra, muy rápidamente,
 Al atardecer, se desvanece.

6. Coral

¡No sé cuan cerca está mi fin!
 El tiempo corre y la muerte llega;
 ¡Ah! cuan rápida y repentinamente,
 Puede sorprenderme la angustia de la muerte.
 Mi Dios te ruego por la sangre de Cristo:
 ¡Concédeme un final bienaventurado!

BWV 167

1. Aria

Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe
Und preiset seine Gültigkeit!
Lobt ihn aus reinem Herzenstriebe,
Daß er uns zu bestimmter Zeit
Das Horn des Heils, den Weg zum Leben
An Jesu, seinem Sohn, gegeben.

2. Recitativo

Gelobet sei der Herr Gott Israel,
Der sich in Gnaden zu uns wendet
Und seinen Sohn
Vom hohen Himmelsthron
Zum Welterlöser sendet.
Erst stellte sich Johannes ein
Und mußte Weg und Bahn
Dem Heiland zubereiten;
Hierauf kam Jesus selber an,
Die armen Menschenkinder
Und die verloren Sündner
Mit Gnad und Liebe zu erfreun
Und sie zum Himmelreich in wahrer Buß zu leiten.

3. Aria

Gottes Wort, das trüget nicht,
Es geschieht, was er verspricht.
Was er in dem Paradies
Und vor so viel hundert Jahren
Denen Vätern schon verhieß,
Haben wir gottlob erfahren.

1. Aria

Ye mortals, tell of God's devotion
And glorify his graciousness!
Laud him with purest heart's emotion,
That he to us within our time
The horn that saves, and life's true pathway
In Jesus, his own Son, hath given.

2. Recitative

Now blessed be the Lord God of Israel,
Who doth in his mercy come unto us
And his own Son
From heaven's lofty throne
To save the world hath sent us.
First at that time did John appear
And must the way and path
Make ready for the Savior;
And then did Jesus come himself,
That wretched mankind's children
And all the fallen sinners
With grace and love might be made glad
And unto paradise in true repentance guided.

3. Aria

God's true word deceiveth not;
All comes true as he doth pledge.
What he in that paradise
Many hundred years ago now
To our fathers hath assured
Have we here, praise God, experienced.

13

1. Air

Hommes, célébrez l'amour de Dieu
Et glorifiez sa bonté!
Louez le Seigneur du fond de votre cour
De nous avoir donné au moment voulu
Le cor de la félicité, le chemin de la vie
Par l'intermédiaire de Jésus, son Fils.

14

2. Récitatif

Béni soit le Seigneur, Dieu d'Israël
Qui s'adresse à nous dans sa grâce
Et envoie son Fils
Du haut de son trône céleste
Pour sauver le monde.
Tout d'abord ce fut Jean qui parut
Et qui prépara la voie
Au Rédempteur;
Après cela Jésus arriva lui-même
Afin de réconforter de sa grâce et de son amour
Les pauvres êtres humains
Et les pécheurs égarés
Et de les mener au royaume des cieux
s'ils montrent une vraie contrition.

15

3. Aria

La parole de Dieu ne trompe pas,
Ce qu'il promet advient.
Ce qu'il promit déjà
À nos pères au paradis,
Il y a tant de siècles,
S'est vérifié à nous, Dieu soit loué.

1. Aria

¡Vosotros, hombres, declarad el amor de Dios
Y alabad Su bondad!
Alabadlo de todo corazón
Pues que El a tiempo
El heraldo de la salvación, el camino de la vida
En Jesús, Su Hijo, nos ha entregado.

2. Recitativo

Alabado sea el Señor Dios de Israel,
Que en Gracia a nosotros se vuelve
Y a Su Hijo
Desde el excelso trono celestial
Como a Salvador del mundo nos envía.
Primero a San Juan se presentó
Quien camino y sendero
Del Salvador había de preparar;
Y entonces Jesús mismo llegó
Para alegrar con la Gracia
A los pobres hijos de hombre
Y a los perdidos pecadores
Y conducirlos en verdadera penitencia
al Reino de los Cielos.

3. Aria

La Palabra de Dios no confunde,
Sino que sucede cuanto El promete.
Cuanto El en el Paraíso
Hace ya tantos siglos
A los padres prometiera
Nosotros, alabado sea Dios, lo hemos conocido.

4. Recitativo

Des Weibes Samen kam,
 Nachdem die Zeit erfüllet;
 Der Segen, den Gott Abraham,
 Dem Glaubensheld, versprochen,
 Ist wie der Glanz der Sonne angebrochen,
 Und unser Kummer ist gestillet.
 Ein stummer Zacharias preist
 Mit lauter Stimme Gott
 Vor seine Wundertat,
 Die er dem Volk erzeiget hat.
 Bedenkt, ihr Christen, auch,
 Was Gott an euch getan,
 Und stimmt ihm ein Loblied an!

5. Choral

Sei Lob und Preis mit Ehren
 Gott Vater, Sohn, Heiliger Geist!
 Der woll in uns vermehren,
 Was er uns aus Genaden verheißt,
 Daß wir ihm fest vertrauen,
 Gänzlich verlassen auf ihn,
 Von Herzen auf ihn bauen,
 Daß unsr Herz, Mut und Sinn
 Ihm festiglich anhangen;
 Darauf singn wir zur Stund:
 Amen, wir werdens erlangen,
 Gläubern wir aus Herzens Grund.

4. Recitative

The woman's seed did come
 When once the time was ready;
 The blessing which God Abraham,
 The faith's great man, had promised
 Is like a beam of sunlight on us broken,
 And all our sorrow is grown silent.
 A dumb man, Zechariah, cries
 Aloud his praise to God
 For this his wondrous deed,
 Which he the folk made manifest.
 And think, ye Christian, too,
 What God for you hath done,
 And raise to him a song of praise!

5. Choral

Now laud and praise with honor
 God Father, Son, and Holy Ghost!
 May he in us add measure
 To what he us in mercy pledged,
 That we may firmly trust him,
 Entirely rest on him;
 Sincere on him depending
 May our heart, mind and will
 Steadfast to him be cleaving;
 To his now let us sing:
 Amen, we shall achieve it,
 This is our heart's firm faith.

16

4. Récitatif

La postérité de la femme vint
 Lorsque le temps fut accompli;
 La bénédiction que Dieu promit à Abraham,
 Le héros de la foi,
 S'est réalisée tel un soleil éclatant de lumière
 Et a apaisé notre tourment.
 Un Zacharie jusqu'à lors muet, glorifie
 Dieu à haute voix
 Pour les miracles
 Qu'il accomplit devant le peuple.
 Chrétiens, réfléchissez aussi
 À ce que Dieu a fait pour vous
 Et entonnez un chant de louange en son honneur!

17

5. Choral

Louons, célébrons et honorons
 Dieu le Père, le Fils, le Saint Esprit!
 Qui veut multiplier en nous
 Ce qu'il nous a promis dans sa grâce,
 Afin que nous gardions une ferme confiance en lui,
 Que nous nous reposions entièrement sur lui,
 Que nous nous fions à lui de tout cœur,
 Que notre cœur, notre âme et notre esprit
 S'attachent à lui avec force;
 Ainsi nous chantons en cette heure:
 Amen, nous l'accomplirons,
 Nous y croyons du fond du cœur.

4. Recitativo

La simiente de la mujer vino
 Cuando el tiempo se cumplió;
 La bendición que Dios a Abrahán,
 Al héroe de la fe, prometió
 Cual fulgor del sol ha llegado
 Y aliviados de nuestras penas estamos.
 El mudo Zacarías alaba
 De viva voz a Dios
 Por Su milagro
 Ante el pueblo manifestado.
 ¡Considerad también, cristianos,
 Cuanto Dios en vosotros hizo
 Y entonadle un cántico de alabanza!

5. Coral

¡Alabado y adorado y glorificado sea
 Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo!
 Que en nosotros multiplicar quiere
 Cuanto por Gracia nos ha prometido,
 Confíemos en El,
 Y completamente a El nos abandonemos,
 De corazón sobre El construyamos,
 Que nuestro corazón, nuestro ánimo y mente
 En el firmemente se apoyen;
 Por eso ahora cantamos:
 Amén, así será,
 Si de todo corazón creemos.

BWV 168

1. Aria

Tue Rechnung! Donnerwort,
Das die Felsen selbst zerspalter,
Wort, wovon mein Blut erkalter!
Tue Rechnung! Seele, fort!
Ach! du mußt Gott wiedergeben
Seine Güter, Leib und Leben!
Tue Rechnung! Donnerwort!

2. Recitativo

Es ist nur fremdes Gut,
Was ich in diesem Leben habe;
Geist, Leben, Mut und Blut
Und Amt und Stand ist meines Gottes Gabe,
Es ist mir zum Verwalten
Und treulich damit hauszuhalten
Von hohen Händen anvertraut.
Ach! aber ach! mir graut,
Wenn ich in mein Gewissen gehe
Und meine Rechnungen so voll Defekte sehe!
Ich habe Tag und Nacht
Die Güter, die mir Gott verliehen,
Kaltsinnig durchgebracht!
Wie kann ich dir, gerechter Gott, entfliehen?
Ich rufe flehentlich:
Ihr Berge, fällt ihr Hügel, decket mich
Vor Gottes Zorngerichte
Und vor dem Blitz von seinem Angesichte!

1. Aria

Make a reck'ning! Thund'rous word,
Which e'en rocky cliffs split open,
Word by which my blood grows frigid!
Make a reck'ning! Soul, go forth!
Ah, thou must God make repayment
Of his blessings, life and body.
Make a reck'ning! Thund'rous word!

2. Recitativo

All is but borrowed wealth
That I through out my life am holding;
Soul, being, will and blood
And post and rank, all by my God are given;
They are mine to care for
And ever faithfully to manage,
From lofty hands received in trust.
Ah! Oh alas! I shake
Whenever I my conscience enter
And then in my accounts so many errors witness!
I have both day and night
The many things which God hath lent me
Indifferently consumed!
How can I thee, O God of right escape then?
I cry aloud and weep:
Ye mountains, fall! Ye hills, conceal me now
From God's own wrathful judgment
And from the flash of his own countenance!

18

1. Air

Rends tes comptes! Parole foudroyante
Qui fait éclater même les rochers,
Parole telle que mon sang se glace dans mes veines!
Rends tes comptes! Allons, mon âme!
Hélas, il te faut rendre à Dieu
Ses biens, ce corps et cette vie.
Rends tes comptes! Parole foudroyante!

19

2. Récitatif

Ce que je possède dans cette vie
N'est qu'un bien qui ne m'appartient pas;
Esprit, vie, courage et sang
Et situation et rang sont des dons de Dieu,
Ceci m'a été confié en haut lieu
Pour le gérer et
L'administrer loyalement.
Mais hélas, hélas, je tremble d'effroi
Lorsque j'interroge ma conscience
Et que je vois la déficience de mes calculs!
J'ai froidement dilapidé
Nuit et jour
Les biens que Dieu m'avait prêtés!
Comment pourrais-je t'échapper, Dieu équitable?
Je prie instamment:
Montagnes, tombez sur moi! Collines, couvrez-moi,
Dissimulez-moi devant le jugement de Dieu en colère
Et la foudre de son regard!

1. Aria

¡Haz cuenta! ¡Tremenda palabra
Que hasta las piedras parte!
¡Palabra ante la que mi sangre se huela!
¡Haz cuenta! ¡Adelante alma!
Ay, a Dios has de devolver
Sus bienes, cuerpo y vida.
¡Haz cuenta! ¡Tremenda palabra!

2. Recitativo

Cuanto en este mundo poseo
Son bienes ajenos,
Espíritu, vida, ánimo y sangre
Y oficio y estado son dones de mi Dios,
A mí me han sido dados por muy altas manos
Para administrarlos
Y fielmente cuidarlos.
¡Ay, ay! ¡Me espanto
Cuando ante mi conciencia me hallo
Y mis cuentas tan deficientes son!
¡De día y de noche
Los bienes que Dios me ha prestado
Neciamente desatiendo!
¡Mas cómo podré, Dios justo, de Ti huir?
A viva voz suplico:
¡Caed montañas! ¡Vosotros, montes, cubridme
De la ira de Dios
Y del trueno de su rostro!

3. Aria

Kapital und Interessen,
Meine Schulden groß und klein
Müssen einst verrechnet sein.
Alles, was ich schuldig blieben,
Ist in Gottes Buch geschrieben
Als mit Stahl und Demantstein!

4. Recitativo

Jedoch, erschrocknes Herz, leb und verzage nicht!
Tritt freudig vor Gericht!
Und überführt dich dein Gewissen,
Du werdest hier verstummen müssen,
So schau den Bürgen an,
Der alle Schulden abgetan!
Es ist bezahlt und völlig abgeführt,
Was du, o Mensch, in Rechnung schuldig blieben;
Des Lammes Blut, o großes Lieben!
Hat deine Schuld durchstrichen
Und dich mit Gott verglichen.
Es ist bezahlt, du bist quittiert!
Indessen, weil du weißt,
Daß du Haushalter seist,
So sei bemüht und unvergessen,
Den Mammon klüglich anzuwenden,
Den Armen wohlzutun,
So wirst du, wenn sich Zeit und Leben enden,
In Himmelschütten sicher ruhn!

3. Aria

Principal and interest also,
These my debts, both large and small,
Must one day be reckoned all.
All for which I'm yet indebted
Is in God's own book now written
Is in steel and adamant.

4. Recitative

But yet, O frightened heart, live and despair thou not!
Step gladly 'fore the court!
And if thy conscience should convict thee,
Thou must be here constrained to silence;
Behold thy guarantor,
He hath all debts for thee released!
It is repaid and fully wiped away
What thou, O man, thy reck'ning art still owing:
The lamb's own blood, O love most mighty!
Hath all thy debt now cancelled
And thee with God settled.
It is repaid, thy balance cleared!
And meanwhile, since thou know'st
That thou a steward art,
Thus be concerned and ever mindful
That thou make prudent use of Mammon
To benefit the poor;
Thus shalt thou, when both time and life have ended,
In heaven's shelter rest secure.

20

3. Air

Le capital et les intérêts,
Mes dettes grandes et petites
Devront un jour être compensées.
Tout ce dont je demeure en reste
Est inscrit dans le Livre de Dieu
Comme avec une pointe d'acier et de diamant.

21

4. Récitatif

Cependant, cœur terrifié, vis et ne perds pas courage!
Compare avec le sourire devant le Tribunal!
Et si ta conscience te convainc
De devoir te taire alors,
Regarde le garant
Qui a réglé toutes les dettes!
Ce dont tu as été en reste, ô être humain,
Est payé et complètement liquidé;
Le sang de l'Agneau, ô amour immense,
A effacé tes dettes
Et les a compensé vis à vis de Dieu.
C'est payé, tu es quitte!
En considération de ceci, puisque tu sais
Que tu es l'économe,
N'oublie pas de te donner la peine
De faire usage des richesses injustes avec sagesse,
De faire du bien aux pauvres,
Ainsi tu reposeras sûrement dans les demeures célestes
Quand la fin des temps et de ta vie viendra.

3. Aria

Suma e intereses,
Mis pequeñas y mis grandes deudas
Han de ser pagadas un día.
Todo de cuanto sigo siendo culpable
En el libro de Dios escrito está
Como en acero y diamante.

4. Recitativo

¡Y a pesar de todo, espantado corazón, vive y no vaciles!
¡Preséntate de buena gana ante el tribunal!
¡Y si tu conciencia te convence,
Aquí enmudeciendo
Mira al garante
Que todas las deudas ha pagado!
Pagado está y completamente compensado
Cuanto tú, oh humano, adeudas.
¡La sangre del Cordero - ¡oh cuán gran amor! -
Ha liquidado la culpa
Y con Dios te ha reconciliado.
¡Pagada está ella y tú en paz!
Entre tanto, puesto que sabes
Que administrador de la casa eres,
Esfuézate y no seas olvidadizo,
Sírrete prudentemente de Mammón
Haciendo bien a los pobres,
Así tú cuando el tiempo y la vida concluyan
En las cámaras del cielo seguro reposarás.

5. Aria

Herz, zerreiß des Mammons Kette!
Hände! streuet Gutes aus!
Machet sanft mein Sterbebette,
Bauet mir ein festes Haus,
Das im Himmel ewig bleibt,
Wenn der Erden Gut zerstubet.

6. Choral

Strk mich mit deinem Freudengeist,
Heil mich mit deinen Wunden,
Wasch mich mit deinem Todesschwei
In meiner letzten Stunden;
Und nimm mich einst, wenn dirs gefllt,
In wahren Glauben von der Welt
Zu deinen Auserwählten!

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 fuendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Drr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

5. Aria

Heart, break free of Mammon's fetters,
Hands now, scatter good abroad!
Make ye soft my dying pallet,
Build for me a solid house,
Which in heaven ever bideth
When earth's wealth to dust is scattered.

6. Choral

Make me strong with thy Spirit's joy,
Heal me with thine own wounding,
Wash me with thine own dying sweat
In mine own final hours;
And take me then, whene'er thou wilt,
In true believing from the world
To thine own chosen people.

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 Drr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

22

5. Air

 mon cœur, déchire les chaînes de Mammon,
 mes mains, semez le bien!
Rendez doux mon lit de mort,
Construisez-moi une demeure solide
Qui restera éternellement au ciel
Même quand les biens terrestres
seront réduits en poussiere.

6. Choral

Fortifie-moi de ton esprit de joie,
Guéris-moi par tes blessures,
Lave-moi avec la sueur de l'agonie
Lorsque sera venue ma dernière heure;
Et un jour, quand il te plaira,
Arrache-moi de ce monde dans la vraie foi
Pour que je puisse rejoindre tes élus.

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 dition Bach et que l'on a d emprunter du matériel se référant à l'ancienne édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle dition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Drr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

5. Aria

¡Corazón, rompe las cadenas de Mammn,
Manos, repartid bienes!
Haced blando mi lecho mortal,
Construidme una firme casa
Que en el cielo eternamente permanezca
Cuando los bienes terrenos en polvo se conviertan.

6. Coral

Fortalceme con Tu espíritu de alegría,
Crame con Tus heridas,
Lvame con el sudor de tu agonía
Cuando la hora última me llegue;
Y tmame un día entre tus elegidos,
Cuando quieras, del mundo,
Estndome yo en la verdadera fe.

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 edicin de las obras de Bach.

O heiliges Geist und Wasserbad BWV 165

Entstehung: zum 16. Juni 1715

Bestimmung: zum Trinitatisfest

Text: Salomon Franck 1715. Satz 6: Strophe 5 des Liedes „Nun laßt uns Gott dem Herren“ von Ludwig Helmbold (1575)

Gesamtausgaben: BG 33: 91 – NBA I/15: 3

Diese Kantate gehört in die Reihe jener Stücke, die Bach nach seiner Ernennung zum Konzertmeister am Weimarer Hof (am 2. März 1714) im monatlichen Turnus zu komponieren hatte. Den Text entnahm Bach der 1715 gedruckten Sammlung „Evangelisches Andachts-Opfer“ von Salomon Franck. Typisch für die Texte des Hofpoeten ist der regelmäßige Wechsel von Rezitativ und Arie mit abschließendem Choral. Auch die Instrumentalbesetzung wirkt, im gänzlichen Verzicht auf Blasinstrumente, sparsam. Dennoch ist die Besetzung im Rahmen einer gewissen Experimentierfreude zu sehen, die Bach in seinen Weimarer Kantaten an den Tag legte; zum Ostern 1715 herum begann er nämlich, den bislang im fünfstimmigen Satz (mit geteilter Viola) geführten Streicherapparat auf die moderne Vierstimmigkeit zu reduzieren. Genau genommen ist dieses Stück sogar die erste Kantate dieser Reihe – wenn man die zu Weihnachten 1714 musizierte Kantate „Christen ätzt diesen Tag“ BWV 63 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 20) beiseite läßt, die ihrerseits mit vier Trompeten und drei Oboen eine Großbesetzung aufbietet.

Innerhalb der sechs Sätze der Trinitatis-Kantate sorgt Bach für große Differenzierung. Die einleitende Arie ist eine vierstimmige Streicher-Fuge; im Verein mit der Sopranstimme, die das Thema zum fünften Mal vorträgt, tritt dann die 1. Violine zum Duett an. Den Text gliedert Bach in insgesamt fünf Abschnitte; deren Thematik wirkt ähnlich, weil sich mit ausgedehnten Melismen in jedem Abschnitt jeweils ein Wort

sinnreich vertonen läßt: „Wasserbad“ etwa, „Leben“ und „alle“. Im folgenden Rezitativ hebt Bach durch ariose Passagen Worte wie „Verderben“ und „Seligkeit“ hervor, während der Begriff „giftig“ abgründige Unterstützung in der Harmonik findet. Eine Continuo-Arie schließt sich an (Nr. 3): das einleitende Sextintervall hat, wie immer bei Bach, hohe expressive Kraft und mag die Aufmerksamkeit darauf lenken, daß im Text sehr persönliche Begriffe wie „Liebe“ und „Gnadenbund“ genannt werden.

Der vierstimmige Streichersatz, der zwei Sätze geschwiegen hatte, gibt nun dem Rezitativ Nr. 4 Fülle und Gewicht. Gegen Ende, wo das Kreuz genannt wird, erinnert diese Begleitung an jene Stelle in der Matthäus-Passion, als Jesus im Garten Gethsemane seine Jünger schlafend findet und sie anherrscht („Siehe, die Stunde ist hie...“, Vol. 74 / Nr. 26). Vom „Heilschlänglein“ ist in der folgenden Arie (Nr. 5) die Rede. Sie greift ein Bild aus dem vorausgegangenen Rezitativ auf und schlängelt sich in Form der unisono geführten Violinen durch diesen Satz.

Der Text lehnt sich eng an das Evangelium des Tages (Gespräch Jesu mit Nikodemus, Joh. 3, 1-15) an; zwischen den Rahmensätzen thematisiert die Kantate die Taufe und zeigt einen Weg von hier über Sünde und Kreuz zur Erlösung. Der Schlußchoral benennt die Rolle des Heiligen Geistes im Glauben und erinnert zugleich an die Ereignisse des vergangenen Pfingstfestes.

*

Wo gehest du hin BWV 166

Entstehung: zum 7. Mai 1724

Bestimmung: Sonntag Cantate

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Johannes 16, 5. Satz 3: Strophe 3 des Liedes „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl“ von Bartholomäus Ringwaldt (1582). Satz 6: Strophe 1 des Liedes „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ von Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686).

Gesamtausgaben: BG 33: 107 – NBA I/12: 3

Die vorausgehende Kantate BWV 165 hat Bach vermutlich am Dreifaltigkeitssonntag, dem 4. Juni 1724 in Leipzig wiederaufgeführt. Vier Wochen zuvor, zum Sonntag Cantate, erklang die vorliegende Kantate. Auch sie beschäftigt ein vielstimmiges Vokalensemble nur im Schlußchoral und besteht im wesentlichen aus Rezitativ und Arie. Im Gegensatz zu Salomon Franck aber beginnt der Dichter, dessen Namen wir – wie bei allen Kantaten des ersten Leipziger Jahrgangs – nicht kennen, mit einem Schriftwort, der „Devise“. Der Baß, von altersher die „Vox (Stimme) Christi“, trägt *arioso* das Wort aus dem Sonntagsevangelium vor (aus den Abschiedsreden Jesu; Joh. 16, 5-15). Das Motiv für die Instrumente ist ein rhythmisches – der betonte Auftakt und die Pause auf die zweite Zählzeit hinterlassen einen stockenden, unsicheren Eindruck, den erst die folgende Arie mit Verweis auf den Himmel in eine Richtung lenkt. Die Tenorstimme reicht sich ein in ein liebliches Duett von Oboe und Violine; im Mittelteil unterstreicht Bach die Worte „gehen“ und „stehen“ durch Aufwärtsbewegung und Halbtöne. Der Satz ist unvollständig überliefert; die Neue Bach-Ausgabe hat ihn unter Zuhilfenahme des Trios für Orgel BWV 584 wiederhergestellt; diese Transkription, der wir das Wissen über diesen herrlichen Kantatensatz verdanken, stammt jedoch nicht von Bach selbst und wurde deshalb in den Anhang des BWV verwiesen. – Der folgende Satz (Nr. 3) ist eine Choralbearbeitung für Streicher unisono und Sopran. Die motivische und formale

Strenge vermittelt einen Eindruck von jener Atmosphäre, die der Text mit Worten wie „dabei verharren fest“ hervorruft. Das anschließende Rezitativ wendet sich – auch musikalisch ausdeutend – den Freuden des Lebens und dem Glück zu, nicht ohne vor dem plötzlichen Ende zu warnen. Erst einmal aber darf das Glück lachen – in Koloraturen der Altstimme und der Instrumente, unter denen das Continuo-Fundament immer wieder bedrohlich zu Boden stürzt. Im Mittelteil des tänzerischen Stückes wird dieser Gegensatz vertieft, bevor der Choral die Kantate in einem nachdenklichen Ton zu Ende bringt.

*

Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe BWV 167

Entstehung: zum 24. Juni 1723

Bestimmung: Fest Johannis des Täufers

Text: Dichter unbekannt. Satz 5: Strophe 5 (Zusatzstrophe) des Liedes „Nun lob, mein Seel, den Herren“ (Königsberg, 1594)

Gesamtausgaben: BG 33: 125 – NBA I/29: 3

Zu Recht ist der Choralatz, mit dem beide Teile der Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ BWV 147 (s. Vol. 45) schließen, berühmt geworden: „Wohl mir, daß ich Jesum habe“ und „Jesus bleibet meine Freude“ lassen sich umspielen von einer Melodie, deren litaneiarartige Qualität den Rahmen des Zeitlichen zu verlassen scheint. Ein Ausdruck von Freude und Geborgenheit, dessen Einzigartigkeit schon Albert Schweitzer aufgefallen war! Aufgeführt wurde diese Kantate am 2. Juli 1723. Für das eine Woche zuvor, am 24. Juni, gefeierte Fest Johannis des Täufers schrieb Bach ein ganz ähnliches Stück: den Choralatz „Sei Lob und Preis mit Ehren“. Auch hier gründet eine festlich bewegte Instrumentalmelodie den blockartig vorgetragenen Choral, dessen Melodie von

einem Blasinstrument (Clarino) verstärkt wird. Diesem Satz jedoch, mit dem die vorliegende Kantate BWV 167 schließt, ist Berühmtheit versagt geblieben. Eine weitere große, wenn auch formal strengere Bearbeitung dieses Choral, jetzt aber zum Text der ersten Strophe „Nun lob, mein Seel, den Herren“ findet sich übrigens in der zum Jahresende 1725 entstandenen Kantate „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende“ BWV 28/2 (Vol. 9); diesen Satz hat Bach wenig später ins Zentrum der Motette „Juchzet dem Herren“ BWV Anh. 160 (Vol. 69) gestellt. –

Die ersten vier Sätze der Kantate BWV 167 fordern eine geringere Besetzung, sind gleichwohl keineswegs von minderer Qualität. Vielleicht wollte Bach, der in seinen ersten Leipziger Wochen große, zweiteilige Kantaten und nur vier Tage vorher, am 20. Juni 1723, im Gottesdienst die beiden Kantaten „Ein ungefärbt Gemüte“ BWV 24 (Vol. 8) und „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ BWV 185 (Vol. 56) aufgeführt hatte, die zur Verfügung stehenden Kräfte etwas schonen. So beginnt die Kantate mit einer schwungvollen, optimistischen Tenor-Arie im Rhythmus einer Pastorale. Aus dem Streichersatz löst sich bisweilen die Solovioline; die Singstimme ergeht sich, nach charakteristischem Aufschwung zu Beginn, zum Lob und Preis in breiten Koloraturen. Das folgende Rezitativ mündet in ein Arioso. Dadurch erhalten die Schlußzeilen besonderes Gewicht, das auch der Continuobaß mit seinem ständig wiederkehrenden Motiv unterstreicht.

Die zweite Arie dieser Kantate ist ein Quartett für Sopran- und Altstimme, Oboe da caccia und basso continuo. Der instrumentale Baß teilt die drei Viertel jedes Taktes in jeweils zwei Achtel und gewinnt dadurch einen markanten, insistierenden Charakter. Die beiden Singstimmen werden zunächst parallel geführt. Erst zum Text „Es geschicht, was er verspricht“ folgen sie einander – ein kleiner, aber wirkungsvoller und einige Male wiederholter Kunstgriff zum Ausdeuten

des Textes. Im Mittelteil dieser Da Capo-Arie ändert sich der Charakter. Zunächst läßt Bach die beiden Singstimmen einen Kanon singen, eine strenge kontrapunktische Form also, die von Oboe und Baß mit dem Anfangsmotiv des Gesangs verdichtet wird. Danach verfallen die beiden Stimmen in ausgedehnte Koloraturen. Soll die strenge, altmeisterliche Form die göttliche Verheißung „vor soviel hundert Jahren“ symbolisieren, und der gelöste Gesang die Freude darüber signalisieren?

Vor dem Schlußchoral steht noch ein Rezitativ. Auch dieses Stück mündet in ein *arioso*, das die anschließende Choralmelodie mit einem Zitat vorbereitet. Der theologisch dichte Text benennt die alttestamentarische Verheißung vom Sündenfall und kehrt zudem zum Evangelium des Tages zurück, indem er den Lobgesang des Zacharias anlässlich der Geburt seines Sohnes, des Täufers Johannes, erwähnt (Luk. 1, 57-80).

*

Tue Rechnung! Donnerwort! BWV 168

Entstehung: 29. Juli 1725

Bestimmung: 9. Sonntag nach Trinitatis

Text: Salomon Franck 1715. Satz 6: Strophe 8 des Liedes „Herr Jesu Christ du höchstes Gut“ von Bartholomäus Ringwaldt (1588)

Gesamtausgaben: BG 33: 149 – NBA I/19: 89

Obwohl dieser Kantate ein Text des Weimarer Hofpoeten Salomon Franck zugrunde liegt, ist sie, wie die autographe Partitur ausweist, erst in Leipzig entstanden. Der Text an sich ist von großer Bildhaftigkeit und erörtert das im Evangelium (Luk. 16, 1-9) gelesene Gleichnis vom klugen Verwalter. Hier geht es um Schulden, die der Verwalter den Schuldnern willkürlich verringert. Damit schmälert er zwar das Einkommen seines Herrn, bringt sich selbst aber in die Gunst der Schuldner. In Abwägung der Folgen findet der Herr überraschend die Klugheit des Verwalters „im Umgang mit den Kindern dieser Welt“ wichtiger als seine Unehrlichkeit. Ein Evangelium, das zur Kritik modernen Wirtschaftens geradezu herausfordert! Salomon Franck benennt ebenfalls, freilich nicht in dieser Absicht, „Kapital und Interessen, meine Schulden groß und klein“. Alle Schuld aber ist weltlich, und alle weltliche Schuld wird im Himmel verrechnet. Die Aktivseite des Kontos kann lediglich dadurch verbessert werden, den verbleibenden Mammön „klüglich anzuwenden, den Armen wohlzutun“.

Die Bildhaftigkeit des Textes erzeugt eine eindringliche Musik. Das Donnerwort zu Beginn manifestiert sich in tumultuarischen Streicherfiguren und erregter Deklamation des Basses in der einleitenden Arie. Die Singstimme übernimmt später die Triolenfiguren des Basses und steigert so die Intensität. Das Rezitativ Nr. 2 läßt Bach von den beiden Oboen harmonisch untermalen; gegen Ende fallen die Linien dieser Instrumente

wie die im Text angesprochenen Berge herab, um „vor dem Blitze“ wieder emporzusteigen. Ein aufrührerisches Stück ist die folgende „Kapital“-Arie (Nr. 3) keineswegs; vielmehr signalisiert der Klang der Oboe d'amore Nachdenklichkeit und Demut. Bis hierhin könnte die Wahl der Gesangsstimmen (Baß zu Beginn, Tenor in Nr. 2 und 3) einen Dialog zwischen dem Herrn und dem Verwalter nachstellen, zumal im folgenden Rezitativ Nr. 4, das die Situation resümiert und dem Menschen den Ausweg weist, wieder der Baß zu Wort kommt – ganz wie im Evangelium, wo der Herr abschließend das Urteil spricht.

Allgemeineren Charakter auf der Ebene individuellen Nachvollzugs gewinnt dadurch das Duett Nr. 5. „Des Mammons Kette“ spannt sich im Baß, immer wieder hört man die Münzen rollen, während eine andere Form von Kette der kanonisch geführte Gesang bildet. Tatsächlich reißt er ab, um beide Stimmen im Einklang den zweiten Vers singen zu lassen: „Hände, streuet Gutes aus!“. Das Sterbebett wird von der tiefliegenden Altstimme bereitet, das feste Haus darüber vom Sopran. Höhe und Tiefe der beiden Stimmen nutzt Bach auch in den abschließenden Zeilen, wo von Himmel und Erde die Rede ist.

Ein linear stark durchgearbeiteter Choral beschließt diese Kantate; am Ende werden alle Stimmen sehr hoch geführt, weil, so wäre Bachs Choralkunst zu deuten, von den Auserwählten die Rede ist.

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

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

O sacred Spirit's water bath BWV 165

Composed for: June 16, 1715

Performed: Trinity Sunday

Text: Salomon Franck 1715. Movement 6: verse 5 of the hymn “Nun laßt uns Gott dem Herren” (“Now let us ... the Lord our God”) by Ludwig Helmbold (1575)

Complete editions: BG 33:91 – NBA I/15: 13

This cantata is one of those which Bach was obliged to compose each month after being appointed Konzertmeister at the Court of Weimar (on March 2 1714). He took the text from the “Evangelisches Andachts-Opffer” (“Protestant Devotional Offering”) printed in 1715. The regular alternation of recitatives and arias with a final chorale is typical of the cantata texts authored by the court's official poet. The instrumentation also seems meager, since it entirely forgoes any wind instruments. However, this instrumentation must be considered in the light of a certain spirit of experimentation which Bach evinced in his Weimar cantatas; for around Easter 1715, he began to reduce the conventional five-part string setting (with divided violas) to the more modern four-part style. In fact, this was the very first cantata in this series, strictly speaking, if we leave out the cantata “Christen ätzt diesen Tag” (“Christians etch ye now this day”) BWV 63 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 20), which was performed on Christmas 1714 and features a large ensemble with four trumpets and three oboes.

Bach took care to ensure that the six movements of this cantata for Trinity Sunday were quite different from one another. The introductory aria is a four-part fugue for strings; the first violin then begins a duet with the soprano, who presents the theme a fifth time. Bach divided the text into a total of five sections whose themes are similar owing to the fact that in each section an extensive melisma is used to express the

meaning of a specific word: “Wasserbad” (“water bath”), for instance, “Leben” (“life”) and “alle” (here: “ev'ry”). In the following recitative, Bach emphasizes words such as “Verderben” (“ruin”) and “Seligkeit” (“grace”) by means of arioso passages, while the term “vergiftet” (“polluted”) is supported by harmonic depths. A continuo aria follows (no. 3): the opening interval of a sixth has great expressive force, as always with Bach, and its intent may well be to draw our attention to the fact that very personal terms are mentioned in the text, such as “Liebe” (“love”) and “Gnadenbund” (“bond of mercy”).

The four voices of the string instruments, which have been silent for two movements, now provide the recitative no. 4 with fullness and weight. Toward the end, at the mention of the cross, this accompaniment recalls that part of the St. Matthew Passion where Jesus reprimands his disciples after finding them asleep in the Garden of Gethsemane (“Siehe, die Stunde ist hier ...” (“Behold, the hour is at hand ...”), vol. 74 / no. 26). The following aria (no. 5) speaks of the “Heilsschlänglein” (“healing serpent”). It takes up an image from the foregoing recitative which winds its way through this movement in the form of the violins playing in unison.

The text follows the Gospel reading for the day (Jesus' discourse with Nicodemus, John 3, 1-15); between the first and the last movements, the topic of this cantata is baptism and it shows the way from here to ultimate salvation by way of sin and the cross. The final chorale speaks of the role played in faith by the Holy Spirit and is at the same time a reminder of the events celebrated at the recent feast of Pentecost.

Where to dost thou go BWV 166

Composed for: May 7, 1724

Performed: Fifth Sunday of Easter (Cantate Sunday)

Text: Author unknown. Movement 1: John 16, 5. Movement 3: verse 3 of the hymn "Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl" ("Lord Jesus Christ, well do I know") by Bartholomäus Ringwaldt (1582). Movement 6: verse 1 of the hymn "Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" ("Who knows, how near is my life's end") by Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686).

Complete editions: BG 33: 107 – NBA I/12: 3

Bach presumably held a repeat performance of the previous cantata BWV 165 in Leipzig on Trinity Sunday, June 4, 1724. Four weeks earlier, on the Fifth Sunday of Easter, the cantata "Where to dost" was heard. It too requires a large vocal ensemble only in the final chorale, and consists essentially of recitatives and arias. In contrast to Salomon Franck, however, the author, who remains unknown – as is the case with all the cantatas of the first annual cycle in Leipzig – begins with a bible passage, the "motto". The bass, the "*vox Christi*" from time immemorial, declaims the passage from the Gospel for this Sunday (Jesus' farewell words, John 16, 5-15) in arioso form. The motif in the instruments is rhythmic in nature – the stressed upbeat and the rest on the second beat make for a halting, uncertain impression which is only given direction by the following aria with its reference to heaven. The tenor voice takes its place in a lovely duet played by the oboe and the violin; in the middle section, Bach emphasizes the words "gehen" ("leaving") and "stehen" ("staying") by upward movements and long held notes. The setting that has come down to us is incomplete; the New Edition of Bach's Complete Works has reconstructed it with the aid of the Trio for Organ BWV 584; the transcription which supplied us with the knowledge of this beautiful cantata movement is not by Bach himself, however, and was therefore banished to the appendix

in the index of Bach's complete works. –

The following movement (no. 3) is a chorale arrangement for strings playing in unison and soprano. The stringency of the motifs and form is an effective expression of the atmosphere evoked by such words as "dabei verharren fest" ("to it be ever true"). The following recitative turns its attention to the joys of life and happiness – also expressed by the music – without forgetting to warn of their sudden end. First, though, happiness is allowed to laugh – in coloraturas in the voice as well as the instruments, under which the foundation provided by the continuo threateningly keeps falling to the ground. This contrast becomes more intense in the middle section of this dance-like piece, before the chorale brings the cantata to an end on a thoughtful note.

*

Ye mortals, tell of God's devotion BWV 167

Composed for: June 24, 1723

Performed: the Feast of the Nativity of St. John the Baptist

Text: Author unknown. Movement 5: verse 5 (additional verse) of the hymn "Nun lob, mein Seel, den Herren" ("Now praise, my soul, the Master") (Königsberg, 1594).

Complete editions: BG 33: 125 – NBA I/29: 3

It is with good reason that the chorale setting which concludes both parts of the cantata "Herz und Mund und Tat und Leben" ("Heart and mouth and deed and living") BWV 147 (cf. vol. 45) has become famous: "Wohl mir, daß ich Jesum habe" ("Blest am I, that I have Jesus") and "Jesus bleibet meine Freude" ("Jesus shall remain my gladness") allow themselves to be ornamented by a melody with the quality of a litany which seems to leave behind the temporal realm. An expression of joy and security whose uniqueness was already apparent to Albert Schweitzer. The

cantata was performed on July 2, 1723. For 24 June, the feast of St. John the Baptist, a week before, Bach had written a similar piece, the chorale setting "Sei Lob und Preis mit Ehren" (Praise be and Glory). Here too a festive instrumental melody forms the foundation for the block-like chorale whose melody is reinforced by a wind instrument (a clarino trumpet). This setting, which concludes the cantata BWV 167, has not enjoyed such fame, however. Incidentally, another remarkable arrangement of this chorale, albeit in more stringent form to the text of the first verse "Nun lob, mein Seel, den Herren" ("Now praise, my soul, the Master"), is found in the cantata composed for the end of the year 1725 "Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende" ("Praise God! For now the year is ending") BWV 28, no. 2 (vol. 9); shortly thereafter, Bach put this setting at the center of the motet "Jauchzet dem Herren" ("Be joyful in the Lord") BWV Anh. 160 (vol. 69).

The first four movements of this cantata calls for a smaller ensemble but are not therefore of lesser quality. Bach, who had performed large-scale, two-section cantatas in his first weeks in Leipzig and had only four days previously, on June 20, 1723, presented the two cantatas "Ein ungefärbt Gemüte" ("An undisguised intention") BWV 24 (vol. 8) and "Barmherziges Herze der ewigen Liebe" ("O heart filled with mercy and love everlasting") BWV 185 (vol. 56) in church services, may have wanted to allow the musicians at his disposal a respite from their labors. Hence this cantata begins with a lively, optimistic tenor aria in pastoral rhythm. The solo violin occasionally detaches itself from the string setting; the singer's voice indulges in broad coloraturas of praise after the characteristic upswing at the beginning. The following recitative flows into an arioso. This gives the final lines a special weight which the continuo bass underscores with its constantly repeated motif.

The second aria in this cantata is a quartet for soprano and alto, oboe da caccia and basso continuo. The instrumental bass

divides each of the three quarters of each measure into two eighths, thus gaining a strikingly insistent character. The two voices sing in parallel at first. Not until the text reaches the words "Es geschicht, was er verspricht" ("All comes true as he doth pledge") do they follow each other – a minor but effective artifice for the purpose of giving expression to the text, and which is repeated several times. The character changes in the middle section of this da capo aria. First, Bach has the two voices sing a canon, i.e., a strictly contrapuntal form, whose density is augmented by the oboe and bass with the initial motif sung by the voices. Then both voices lapse into extensive coloraturas. Could this strict form, reminiscent of the old masters, perhaps be intended to symbolize the divine promise made "vor soviel hundert Jahren" ("many hundred years ago"), and the relaxed singing to be a signal of the joy this engenders?

Another recitative precedes the final chorale. This piece also leads into an arioso which prepares the following chorale melody by presenting a quotation from it. The theologically dense text speaks of the Old Testament's prophecy of the Fall of Man and returns moreover to the Gospel reading for the day, which mentions Zachariah's song of praise at the birth of his son, John the Baptist (Luke 1, 57-80).

Make a reck'ning! Thund'rous word! BWV 168

Composed for: July 29, 1725

Performed: Ninth Sunday after Trinity

Text: Salomon Franck 1715. Movement 6: verse 8 of the hymn "Herr Jesu Christ du höchstes Gut" ("Lord Jesus Christ, Thou highest good") by Bartholomäus Ringwaldt (1588)

Complete editions: BG 33: 149 – NBA I/19: 89

Although this cantata is based on a text by the official poet at the Court of Weimar, Salomon Franck, the autograph score shows the music to have been composed in Leipzig. The text itself is rich in imagery and discusses the parable of the dishonest steward (Luke 16, 1-9). This tells of a steward who arbitrarily discounts what debtors owe his master. While this lessens his master's income, it gains him favor with the debtors. Taking account of the consequences, the master surprisingly finds the steward's cleverness in dealing with "the children of this world" more important than his dishonesty – a Gospel reading which invites us to take quite a critical view of modern business practices! Salomon Franck also mentions "Kapital und Interessen, meine Schulden groß und klein" ("Principal and interest also, these my debts, both large and small"), albeit with a somewhat different intent. All debt is secular, however, and all secular debt is accounted in Heaven. The assets can only be improved if "Den Mammon klüglich anzuwenden, den Armen wohlzutun" ("thou make prudent use of Mammon to benefit the poor").

The imagery infusing the text gives rise to forceful music. The thunderous word at the beginning is manifested by tumultuous figures in the strings and the excited declamation of the bass in the introductory aria. The voice later takes over the triplet figures of the bass, thus heightening the intensity. Bach has the two oboes provide the harmonic background to the recitative no. 2; toward the end, the lines these instruments play appear

to fall down like the mountains mentioned in the text, only to rise again "vor dem Blitze" ("from the flash"). The following "principal and interest" aria is by no means a rebellious piece; the sound of the oboe d'amore is rather a sign of thoughtfulness and humility. Up to this point, the choice of the voices used (bass at the beginning, tenor in nos. 2 and 3) could represent a dialogue between the master and the steward, especially since the bass is heard again in the following recitative no. 4, which summarizes the situation and shows mortals a way out – just as in the Gospel, where the master pronounces his judgment at the end.

This imparts a more general character at the level of individual comprehension to the following duet no. 5. "Des Mammons Kette" ("Mammon's fetters") tighten in the bass, while coins are heard to roll repeatedly and the voice sings a canon, another strict, fettered form. In fact, the canon even breaks off in order to let the two voices sing the second verse in unison: "Hände, streuet Gutes aus!" ("Hands now, scatter good abroad!"). The deathbed is provided by the low alto voice, the solid house above it by the soprano. Bach makes use of the contrast between the high and low voice in the concluding lines as well, to depict heaven and earth.

A strongly linear chorale concludes this cantata; at the end, all parts go very high because, as one interpretation of Bach's artistry with the chorale form could suggest, the text speaks of the chosen people.

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

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

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

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

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

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

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

Ô saint baptême d'esprit et d'eau BWV 165

Création: le 16 juin 1715

Destination: pour la Fête de la Trinité

Texte: Salomon Franck 1715. Mouvement 6: strophe 5 du choral «Nun laßt uns Gott dem Herren» (Laissez-nous à présent Dieu le Seigneur) de Ludwig Helmbold (1575)

Éditions complètes: BG 33:91 – NBA I/15: 3

Cette cantate fait partie de la série de morceaux que Bach devait composer une fois par mois après sa nomination au poste de maître de concert à la cour de Weimar (le 2 mars 1714). Bach eut recours au texte du recueil «Evangelisches Andachts-Opffer» de Salomon Franck, imprimé en 1715. La caractéristique des textes de ce poète de cour est l'alternance régulière du récitatif et de l'air qui sont suivis d'un choral final. Une économie des moyens instrumentaux caractérise aussi cette œuvre, renonçant complètement aux instruments à vent. Cependant il faut comprendre ce choix par la volonté d'expérimentation dont fait preuve Bach dans ses cantates de Weimar; en effet aux alentours de Pâques 1715, il commença à réduire l'effectif des cordes qui était conduit jusque-là en un mouvement à cinq voix (avec les violas divisés) en un mouvement à quatre voix plus moderne. À vrai dire, ce morceau est même la première cantate de cette série – s'il fait exception de la cantate jouée à Noël 1714 «Chrétiens, gravez ce jour» BWV 63 (ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 20) qui déployait pour sa part un effectif de grande ampleur, avec quatre trompettes et trois hautbois.

Mais Bach fait preuve d'un grand souci de différenciation dans les six mouvements de la cantate de la Trinité. L'air d'introduction est une fugue de cordes à quatre voix; puis le premier violon fait son entrée en duo avec la voix de soprano qui présente le sujet pour la cinquième fois. Bach divise le texte en cinq sections au total; leurs thèmes semblent se ressembler parce qu'il met judicieusement en musique un seul mot dans

chaque section en employant de larges mélismes: «Wasserbad (baptême d'eau)» par exemple, «Leben (vie)» et «alle (tous)». Dans le récitatif suivant, Bach met en relief des mots comme «Verderben (perdition)» et «Seligkeit (salut éternel)» par des passages en arioso alors que le terme «giftig (empoisonnée)» trouve un appui surnois dans les harmonies. Un air de continuo prend la relève (n° 3): l'intervalle de sixte introductif est d'une force expressive intense, comme toujours chez Bach, et veut attirer l'attention sur des termes très intimes comme «Liebe (amour)» et «Gnadenbund (alliance de grâce)» trouvés dans le texte.

Le mouvement des cordes en quatre voix qui s'étaient tués durant deux mouvements, donne à présent de l'ampleur et du poids au récitatif n° 4. Vers la fin de ce récitatif alors qu'il est question de la croix, cet accompagnement rappelle l'endroit de la Passion selon saint Matthieu où Jésus trouve ses disciples endormis dans le jardin de Gethsémani et leur parle rudement («Voyez, l'heure est arrivée...», Vol. 74 / n°26). Dans l'air suivant (n° 5), il est question du «Heilschlanglein (petit serpent sacré)». Cette image est une reprise d'une autre image présentée dans le récitatif précédent qui est représentée ici par un mouvement se glissant comme un serpent au travers de cette section jouée par les violons à l'unisson.

Le texte s'inspire très fidèlement du texte de l'Évangile de ce jour (Entretien de Jésus avec Nicodème, Jean 3, 1-15); entre les mouvements extrêmes, la cantate interprète les thèmes du baptême et montre la voie au fidèle qui partant de là arrivera au salut en passant par le péché et la croix. Le choral final aborde le rôle du saint esprit dans la foi et rappelle en même temps les événements de la fête de la Pentecôte passée.

Où vas-tu BWV 166

Création: le 7 mai 1724

Destination: pour le dimanche de Cantate

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Jean 16, 5. Mouvement 3: strophe 3 du lied «Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl» (Seigneur Jésus, je sais très bien) de Bartholomäus Ringwaldt (1582). Mouvement 6: strophe 1 du lied «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende» (Qui sait comme ma fin est proche?) de Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686).

Éditions complètes: BG 33: 107 – NBA I/12: 3

Bach a probablement exécuté une deuxième fois la cantate précédente BWV 165, le dimanche de la Trinité du 4 juin 1724 à Leipzig. Quatre semaines auparavant, le dimanche de Cantate, on entendit la cantate ci-présente. Elle aussi ne fait travailler un ensemble vocal à quatre voix que dans le choral final et se compose pour l'essentiel d'un récitatif et d'un air. Mais contrairement à Salomon Franck, le poète dont nous ne connaissons pas le nom – comme cela est d'ailleurs le cas pour toutes les cantates du premier cycle de Leipzig –, fait commencer son texte par une parole de la Bible, la «devise». La voix de basse, interprétant comme toujours la «vox (voix) Christi», présente en *arioso* la parole de l'évangile de ce dimanche (tirée du discours d'adieu de Jésus; Jean 16, 5-15). Le motif que doivent jouer les instruments, est un motif rythmé – le prélude accentué et la pause placée sur le deuxième temps traduisent une hésitation, une incertitude que l'air suivant réussit à orienter faisant référence au ciel. La voix de ténor s'insère au duo gracieux du hautbois et du violon; dans la partie centrale, Bach souligne les mots «gehen (j'aille)» et «stehen (reste)» en mouvements ascendants et en notes tenues. Cette page nous parvint cependant incomplète; la Nouvelle Édition Bach la réalisa à l'aide du Trio pour orgue BWV 584; la transcription à laquelle nous devons ce magnifique mouvement de cantate, n'est cependant pas issue de la plume de Bach et a été bannie

pour cette raison en annexe du catalogue BWV.

Le mouvement suivant (n° 3) est un arrangement choral pour cordes unisono et soprano. La rigueur des motifs et de la forme donne une idée de l'atmosphère que des paroles comme «dabei verharren fest (que j'y tiens avec fermeté)» font régner. Le récitatif suivant se tourne – également en illustrations musicales – vers les joies de la vie et le bonheur, sans pourtant ne pas oublier de mettre en garde devant la mort soudaine. Mais le bonheur est tout d'abord en droit de sourire à l'homme – interprété par la voix d'alto en vocalises et par les instruments sous-tendus de la basse continue menaçant toujours de se précipiter au sol. Dans la partie centrale du morceau dansant, ce contraste s'intensifie avant que le choral ne clôtüre la cantate sur une note méditative.

*

Hommes, célébrez l'amour de Dieu BWV 167

Création: le 24 juin 1723

Destination: pour la Saint-Jean Baptiste

Texte: Poète inconnu. Mouvement 5: strophe 5 (strophe supplémentaire) du lied «Nun lob, mein Seel, den Herren (Mon âme, loue à présent le Seigneur)» (Königsberg, 1594)

Éditions complètes: BG 33: 125 – NBA I/29: 3

Le mouvement choral qui clôtüre les deux parties de la Cantate «Que le cœur, la bouche, les actes et la vie» BWV 147 (cf. Vol. 45), est devenu célèbre et ceci à juste titre: «Wohl mir, daß ich Jesum habe» et «Jesus bleibet meine Freude» sont enveloppées d'une mélodie qui semble quitter le cadre du temporel en litanies. Une joie et une sensation de sécurité d'une telle expressivité que même Albert Schweitzer en remarqua le caractère exceptionnel. Cette cantate a été exécutée le 2 juillet 1723. Bach écrivit un morceau qui ressemble

beaucoup à celui-ci, pour la Fête de la Saint Jean-Baptiste, célébrée une semaine auparavant, le 24 juin; il s'agit du mouvement choral «Sei Lob und Preis mit Ehren» (À toi les louanges et les honneurs de la gloire). Ici aussi une mélodie instrumentale solennelle était le fondement du choral présenté en blocs et dont la mélodie était renforcée d'un instrument à vent (le clarino). Cependant ce mouvement qui clôtura la cantate ci-présente BWV 167, n'a pas eu droit aux honneurs de la notoriété. D'ailleurs un autre grand arrangement de ce choral, de forme plus rigoureuse soit, mais sur le texte de la première strophe «Nun lob, mein Seel, den Herren» se retrouve dans la cantate créée pour la fin de l'année 1725 «Grâce à Dieu, l'année prend fin à présent» BWV 28/2 (Vol. 9) ; Bach plaça quelques temps plus tard ce mouvement au centre du motet «Exultez le Seigneur» BWV Annexe 160 (Vol. 69).

Les quatre premiers mouvements de la cantate BWV 167 ne demandent qu'un effectif moindre, ce qui ne signifient pas qu'ils soient de qualité moindre. Bach qui avait exécuté de grandes cantates en deux parties dans les premières semaines de ses fonctions à Leipzig et en outre quatre jours auparavant, le 20 juin 1723, les deux cantates «Une âme franche» BWV 24 (Vol. 8) et «Cœur miséricordieux de l'amour éternel» BWV 185 (Vol. 56) durant le service religieux, voulait peut-être ménager les effectifs dont il disposait. Ainsi la cantate débute par un air de ténor entraînant et optimiste, au rythme d'une pastorale. Le violon soliste se détache par moments du mouvement des cordes; le registre vocal se répand en chants de louange et de gloire en larges vocalises, prenant ses élans caractéristiques au départ. Le récitatif suivant finit en *arioso*. Ainsi les vers finaux prennent une importance particulière, soulignée également du motif continuellement répété de la basse continue.

Le deuxième air de cette cantate est un quatuor pour soprano et alto, hautbois da caccia et basso continuo. La basse instrumentale divise les trois quart de chaque mesure en deux huitièmes respectivement et acquiert ainsi un caractère marqué et insistant. Les deux registres vocaux sont interprétés d'abord parallèlement. Ce n'est que sur le texte «Ce qu'il promet advient» qu'elles se mettent à se suivre – un procédé simple mais efficace et répété plusieurs fois permettant d'illustrer le texte. Dans la partie centrale de cet air da capo, on assiste à un revirement. Bach fait tout d'abord chanter un canon par les deux registres vocaux, une forme rigoureusement contrapuntique qui sera intensifiée par le hautbois et la basse sur le motif initial de la partie chantée. Ensuite les deux voix sombrent dans de vastes vocalises. La forme rigoureuse, digne de la vieille école, devait-elle symboliser la promesse divine «il y a tant de siècles» et le chant délié signaler la joie ressentie devant cette promesse?

Un récitatif précède encore une fois le choral final. Cette section se termine en *arioso* et une citation prépare la mélodie choral suivante. Le texte d'une grande densité théologique cite la promesse de l'Ancien Testament liée au péché originel et revient alors à l'Évangile du jour en mentionnant le chant de louanges de Zacharie à l'occasion de la naissance de son fils, Jean Baptiste (Luc 1, 57-80).

*

Rends tes comptes, Parole foudroyante! BWV 168

Création: le 29 juillet 1725

Destination: pour le 9^e dimanche après la Trinité

Texte: Salomon Franck 1715. Mouvement 6: strophe 8 du lied « Herr Jesu Christ du höchstes Gut » (Seigneur Jésus-Christ, ô bien suprême) de Bartholomäus Ringwaldt (1588)

Éditions complètes: BG 33: 149 – NBA 1/19: 89

Bien qu'un texte du poète de la cour de Weimar, Salomon Franck, soit à la base de cette cantate, elle ne fut créée qu'à Leipzig, à en croire la partition autographe. Ce texte est fortement imagé et traite la Parole de l'économe infidèle lue dans l'Évangile (Luc 16, 1-9). Il est ici question de dettes que l'économe réduisit de plein gré au profit des créanciers. Certes il porta ainsi atteinte au revenu de son maître mais entra dans les bonnes grâces des créanciers. En considération des conséquences, le maître considéra, ô surprise, que la prudence intelligente de l'économe «à l'égard des enfants de ce siècle» était plus importante que son infidélité. Une parabole qui est une véritable incitation à la critique de notre économie moderne! Salomon Franck mentionne également, certainement pas dans cette intention, «le capital et les intérêts, mes dettes grandes et petites». Mais toutes les dettes sont de ce monde et toutes les dettes de ce monde seront compensées au ciel. L'actif du compte ne pourra être amélioré qu'«en faisant usage des richesses injustes avec sagesse, et en faisant du bien aux pauvres».

Le caractère imagé de ce texte génère une musique insistante. La parole foudroyante du début se manifeste sous forme de figurations tumultueuses des cordes et d'une déclamation agitée de la basse dans l'air introductif. Le registre vocal reprend plus tard les figurations en triolets de la basse et en augmente ainsi l'intensité. Les harmonies des deux hautbois donnent un fond sonore au récitatif n° 2 ; les lignes de ces instruments

tombent vers la fin comme les montagnes dont il est question dans le texte pour ensuite remonter «devant la foudre du regard». L'air du «capital» (n° 3) n'est aucunement de caractère subversif ; le son du hautbois d'amour se veut bien plus d'inciter à la méditation et à l'humilité. Le choix des parties chantées jusque-là (basse au départ, ténor en n° 2 et 3) pourraient vouloir reproduire un dialogue entre le maître et son économe, d'autant plus que dans le récitatif suivant n° 4 qui résume la situation et indique l'issue pour l'homme, la basse reprend la parole – tout à l'exemple de l'Évangile au moment où le maître prononce son jugement.

Le duo n° 5 est d'ordre plus général, appelant à la réflexion individuelle. «Les chaînes de Mammon» se tendent dans la basse, on entend les pièces de monnaies rouler imperturbablement alors que le chant mené en canon forme une autre sorte de chaîne. En réalité ce chant se déchire pour laisser la voie libre aux deux voix en harmonie avec le deuxième vers: «Ô mes mains, semez le bien!». La voix d'alto prépare le lit de mort en notes basses, le soprano la demeure solide en notes situées au-dessus. Bach utilise également les hauts et les bas des deux voix pour illustrer le ciel et la terre dans les vers suivants.

Un choral travaillé en ligne droite clôtura cette cantate; à la fin toutes les voix sont menées sur des notes très élevées parce que, en interprétant l'art choral de Bach, il est question des élus.

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 releva l'importance du lieu d'exécution historique de cette musique : „Les cantates religieuses de Bach ... étaient une partie des offices religieux de son époque dont le déroulement était à sa charge. Le pasteur s'exprimait en paroles et Bach parlait avec sa musique et prenait ainsi position sur les textes dominicaux dont le choix était fixé à l'avance...“. C'est ainsi qu'au-delà des enregistrements sur disques, les exécutions en public des cantates de Bach au cours de services religieux et en concert ainsi que l'invitation aux musiciens du monde entier à se consacrer à l'étude de cette musique restent jusqu'aujourd'hui un vœu cher à Rilling.

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

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

Oh, santo bautismo de agua y de Espíritu BWV 165

Génèse: para el 16 de junio de 1715

Destino: fiesta de la Trinidad

Texto: Salomon Franck 1715. 6º mov.: estrofa 5 del cántico “Dejadnos ahora en manos de Dios nuestro Señor” de Ludwig Helmbold (1575)

Ediciones completas: BG 33:91 – NBA I/15: 3

Esta cantata se inscribe entre las composiciones que Bach se había comprometido a escribir una vez al mes tras su nombramiento como Maestro de Capilla en la corte de Weimar (el 2 de marzo de 1714). La letra la sacó de la colección titulada “Devocionario Evangélico” de Salomon Franck, impreso en 1715. Un rasgo típico de los textos de este poeta cortesano es la alternancia regular de recitativos y arias con el coral conclusivo. La instrumentación resulta asimismo espartana debido a la ausencia total de instrumentos de viento, aunque cabe contemplarla como el producto de cierta inclinación al experimento que Bach puso de manifiesto en sus cantatas compuestas en Weimar: en efecto, más o menos por la Pascua de 1715 empezó a reducir la textura anterior de cinco voces (con dos voces separadas para viola) a la moderna de cuatro. Esta pieza viene a ser en el fondo la primera cantata de esta serie si hacemos abstracción de la titulada “Cristianos, grabad este día” BWV 63 (ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 20) presentada en la Navidad de 1714, que ofrece una instrumentación de gran envergadura con cuatro trompetas y tres oboes.

Los seis movimientos de la cantata de la Trinidad presentan notables diferencias entre sí. El aria introductoria es una fuga a cuatro voces para cuerdas; el primer violín ataca seguidamente el dueto junto con la voz de soprano que ejecuta el tema por quinta vez. Bach divide el texto en cinco secciones cuya temática es similar en apariencia porque en cada una de ellas se

articula una frase o palabra de gran simbolismo, como “bautismo” “vida” y “todo”. En el recitativo siguiente Bach pone de relieve por ejemplo “fenece” y “beatitud”, mientras que la palabra “envenenada” encuentra un apoyo abismal en el tejido armónico. Se viene a sumar una aria para bajo continuo (Nº 3): el intervalo de sexta inicial posee una gran fuerza expresiva, típicamente bachiana, vocando la atención sobre conceptos sumamente personales como “amor” y “alianza de la Gracia”.

Las cuerdas a cuatro voces, que habían brillado por su ausencia en los dos movimientos iniciales, otorgan esta vez brillo y gravedad al recitativo Nº 4. Hacia el final, con la mención de la Cruz, este acompañamiento recuerda el pasaje de la Pasión según San Mateo en el que Jesús halla a sus discípulos durmiendo en los jardines de Getsemaní y les dirige la palabra (“He aquí ha llegado la hora...”, Vol. 74 / Nº 26). El aria siguiente (Nº5) menciona “la serpiente de la salvación” que recoge una imagen del recitativo anterior y repta por este movimiento transportada por los violines que suenan al unísono.

El texto se ciñe estrechamente al Evangelio del Día (conversación de Jesús con Nicodemo, San Juan 3, 1-15); entre los movimientos primero y último, la cantata aborda del tema del Bautismo, señalando el camino que conduce de allí a la Salvación a través del pecado y la Cruz. El coral conclusivo denuncia el papel del Espíritu Santo para la fe y recuerda a la vez los sucesos del pasado Pentecostés.

*

¿Hacia dónde vas? BWV 166

Génesis: para el 7 de mayo de 1724

Destino: Domingo Cantate

Texto: Autor desconocido. 1º mov.: San Juan 16, 5. 3º mov.: estrofa 3 del cántico “Jesús nuestro Señor, muy bien lo sé” de Bartholomäus Ringwaldt (1582). 6º mov.: estrofa 1 del cántico “Quién sabe cuán próximo está mi fin” de Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686).

Ediciones completas: BG 33: 107 – NBA I/12: 3

Es probable que Bach volviera a presentar la cantata anterior, BWV 165, el domingo de la Trinidad, el 4 de junio de 1724 en Leipzig. La audición de la presente cantata tuvo lugar el Domingo Cantate cuatro semanas antes. Ésta recurre también a un conjunto vocal a cuatro voces solamente en el coral conclusivo y consta esencialmente de recitativo y aria. Pero, a diferencia de Salomon Franck, el autor cuyo nombre desconocemos como los de todos los libretistas de las cantatas de ese primer año que Bach pasó en Leipzig, empieza por una palabra escrita, la “divisa”. El bajo, que es desde antiguo la “Vox Christi”, articula en arioso la palabra del Evangelio del Domingo (tomado de las palabras de despedida de Jesús, San Juan 16, 5-15). El motivo de los instrumentos es rítmico: el compás inicial y la pausa en el segundo tiempo producen una impresión de titubeo e inseguridad que no asume un rumbo definido sino cuando el aria siguiente menciona el Cielo. La voz de tenor se suma a un amable dueto de oboe y violín; en el pasaje central, Bach subraya las palabras “que camine o me detenga” con líneas ascendentes y notas suspendidas. El movimiento ha llegado incompleto hasta nosotros; la Nueva Edición Bach lo reconstruyó recurriendo al trío para órgano BWV 584; la transcripción que nos dio la pista de este grandioso movimiento de cantata no proviene sin embargo del propio Bach, por lo que figura en el anexo del catálogo BWV.

El movimiento siguiente (Nº 3) es un arreglo de coral para cuerdas al unísono y soprano. El rigor de los motivos y la forma transmite una impresión de la atmósfera que crea el texto con palabras como “firmemente persistir en él”. El recitativo siguiente menciona los placeres del mundo y la anhelada fortuna, que hallan también expresión en la música, aunque recuerda que todo ello puede hallar un brusco final. Pero antes escuchamos a la risueña Fortuna en las coloraturas de la contralto y de los instrumentos, entre los cuales el bajo continuo se precipita a tierra una y otra vez. En el pasaje intermedio de este movimiento de danza se ahonda el dilema antes de que el coral ponga fin a la cantata con aire meditabundo.

*

Vosotros, hombres, declarad el amor de Dios BWV 167

Génesis: para el 24 de junio de 1723

Destino: La Fiesta de Juan Bautista

Texto: Autor desconocido. 5º mov.: estrofa 5 (suplementaria) del cántico “Alaba ahora al Señor, alma mía” (Königsberg, 1594)

Ediciones completas: BG 33: 125 – NBA I/29: 3

El movimiento de coral en el que culminan ambas partes de la cantata “Corazón, boca y actos y vida” BWV 147 (v. vol. 45) se ha vuelto famoso con razón: “Bienaventurado de mí que a Jesús tengo” y “Jesús es mi alegría” se dejan musicalizar con una melodía cuyo carácter de letanía parece abandonar el ámbito de lo perecedero. Es una expresión de alegría y seguridad cuya singularidad ya llamó la atención de Albert Schweitzer. Esta cantata se presentó el 2 de julio de 1723. Para la semana anterior, con motivo de la fiesta de San Juan Bautista del día 24 de junio, compuso Bach una obra muy parecida, el movimiento de coral “Alabado y honrado sea con preces” (“Sei Lob

und Preis mit Ehren”). También aquí es una festiva y animada melodía instrumental la que sirve de fundamento al coral articulado en bloques cuya melodía refuerza un instrumento de viento (clarino). Cabe señalar, sin embargo, que este movimiento que cierra la presente cantata BWV 167 no ha llegado a adquirir fama. Otro arreglo importante de este coral, pero más riguroso en lo formal y centrado en el texto de la primera estrofa “Alaba ahora al Señor, alma mía” figura por lo demás en la cantata compuesta hacia finales del año 1725 “¡Alabado sea Dios! Un año termina” BWV 28/2 (vol. 9); Bach colocaría poco después este movimiento en el centro del motete “Exultad al Señor” BWV An. 160 (vol. 69).

Los cuatro primeros movimientos de la cantata BWV 167 requieren de una instrumentación menos numerosa aunque eso no merma su calidad. Bach, probablemente, no quería agotar del todo las energías de sus músicos tras haber presentado varias cantatas mayores en dos partes durante sus primeras semanas en Leipzig así como las dos cantatas “Un ánimo verdadero” BWV 24 (vol. 8) y “Misericordioso corazón de amor eterno” BWV 185 (Vol. 56) acompañando apenas cuatro días antes el servicio divino del 20 de junio de 1723. La cantata empieza por un aria para tenor, de ritmo vivaz, a modo de pastoral. De la textura para cuerdas se desprende en ocasiones el violín solista; tras cobrar su impulso característico al principio del movimiento, la voz cantante describe amplias coloraturas alabando al Señor. El recitativo siguiente desemboca en un *Arioso*, lo que confiere a los versos finales su peso especial reforzado también por el motivo que el bajo continuo repite sin cesar.

La segunda aria de esta cantata es un cuarteto para soprano y contralto, oboe da caccia y bajo continuo. El bajo instrumental divide las tres negras de cada compás en dos corcheas cada una, asumiendo así un carácter acentuado e insistente. Las dos voces cantantes describen al principio líneas paralelas. Sólo al llegar a la frase “Sino que sucede cuanto Él

promete” se mueven una detrás de la otra, un recurso menor pero efectivo que se repite varias veces para enfatizar el texto. El carácter predominante se modifica en el pasaje intermedio de este aria Da Capo. Bach empieza dejando que las dos voces cantantes entonen un canon, vale decir una forma rigurosamente contrapuntística que el oboe y el bajo densifican con el motivo inicial de la canción. Las dos voces describen seguidamente extensas coloraturas. ¿Será que este molde formal tan riguroso de los antiguos maestros simboliza la promesa divina “Hace ya tantos siglos” y que el gozoso canto exprese la alegría siguiente?

Antes del coral conclusivo se escucha un recitativo que también desemboca en un *arioso*, el cual prepara con una cita la melodía siguiente del coral. El texto, densamente teológico, menciona la premonición del alto Testamento sobre el pecado para retornar al Evangelio del Día recordando la alabanza de Zacarías por el nacimiento de su hijo Juan Bautista (San Lucas 1, 57-80).

*

¡Haz cuenta! ¡Tremenda palabra! BWV 168

Génesis: 29 de julio de 1725

Destino: 9º domingo después del domingo de Trinidad

Texto: Salomon Franck 1715. 6º mov.: estrofa 8 del cántico "Jesucristo, bien supremo" de Bartholomäus Ringwaldt (1588)

Ediciones completas: BG 33: 149 – NBA I/19: 89

Aunque esta cantata se basa en un texto del poeta Salomon Franck de la corte de Weimar, como lo indica la partitura autógrafa, su origen hay que buscarlo primero en Leipzig. El texto en sí posee un gran poder alegórico y gira en torno a la Parábola del mayordomo infiel (San Lucas 16, 1-9) que se leía en el Evangelio. El mayordomo reduce arbitrariamente las deudas que tienen los deudores con su amo mermando así los bienes de éste pero granjeándose la simpatías de aquéllos. Sopesando las consecuencias, el amo considera más importante la sagacidad del mayordomo "en el trato con los semejantes" que su infidelidad. Este evangelio incita en el fondo a criticar los mecanismos de la economía moderna. En cualquier caso, Salomon Franck, sin tener desde luego esa intención, nombra "Suma e intereses, mis pequeñas y mis grandes deudas". Pero las deudas son todas mundanas y todas ellas se ajustan en el cielo. La única manera de aumentar el haber consiste en servirse "prudentemente de Mammón "haciendo bien a los pobres".

Este carácter tan ilustrativo del texto engendra una música insistente. La frase atronadora del comienzo se manifiesta en las tumultuosas figuras de las cuerdas y la agitada declamación del bajo continuo en el aria introductoria. La voz cantante asume luego los tresillos del bajo acentuando así la intensidad. El recitativo N° 2 tiene ambos oboes como acompañamiento armónico; las líneas de estos instrumentos se desploman hacia el final como las montañas mencionadas en el texto para

ascender otra vez en el verso "Y del trueno de tu rostro". El aria del "capital" (N° 3) no tiene nada de subversiva, pues el sonido del oboe d'amore simboliza más bien meditación y humildad. Hasta allí, la selección de las voces cantantes (bajo al inicio, tenor en la N° 2 y N° 3) podría imitar un diálogo entre el amo y el mayordomo, máxime que el bajo retoma la palabra en el siguiente recitativo, el N° 4, que resume la situación y enseña la salida a los semejantes, tal como en el Evangelio en el que el amo dicta finalmente su sentencia.

El dueto N° 5 cobra por tanto un carácter más genérico a nivel individual. "Las cadenas de Mammón" se extienden en el bajo, que deja oír una y otra vez el rodar de las monedas, mientras el canto canónico describe una cadena diferente. Ésta acaba por romperse para dejar que ambas voces entonces al unísono el segundo verso "¡Manos, repartid bienes!". El "lecho mortal" es preparado por la voz grave de contralto y la "firme casa" por la soprano en la parte superior. Bach recurre otra vez a los timbres grave y agudo de una y otra voz en los versos finales que mencionan el cielo y la tierra.

Un coral de líneas muy elaboradas pone fin a esta cantata con las voces a gran altura como solía hacer Bach para simbolizar el destino de los elegidos.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

Rilling afirma que el contacto con este cosmos artístico ha sido el proceso de aprendizaje más importante en toda su vida musical. „Solo quien conozca las cantatas de Bach puede afirmar que verdaderamente conoce a Bach“. Simultáneamente, el fundador de la Academia Internacional de Bach de Stuttgart (Internationale Bachakademie Stuttgart) dirigía 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 BACHAKADEMIE 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 BACHAKADEMIE 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