



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[4] KANTATEN BWV 198 - 200

Laß Fürstin! laß noch einen Strahl / Mein Herze schwimmt im Blut / Bekennen will ich seinen Namen

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg; Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 199)

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

Richard Hauck

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

Gedächtniskirche Stuttgart

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

BWV 198: September/Oktobre 1983. BWV 199: April 1976. BWV 200: Februar 1984.

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy, Hélène Jany

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

© 1976/83/84 by Hänssler Verlag, Germany

© 2000 by Hänssler Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

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



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Laß, Fürstin! laß noch einen Strahl *BWV 198 (33'11)*

Let, Princess, let still one more glance • Laisse, princesse, laisse encore un rayon • Deja Reina, deja que un rayo más

Arleen Augér – soprano • Gabriele Schreckenbach – alto • Aldo Baldin – tenore • Philippe Huttenlocher – basso • Sibylle Keller-Sanwald, Wiltrud Böckheler – Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier – Fagotto
Georg Egger, Radboud Oomens – Violino • Siegfried Pank, Ulrich Walter – Viola da gamba • Stefan Trauer – Violoncello • Claus Zimmermann – Contrabbasso • Konrad Junghänel – Liuto • Hans-Joachim Erhard – Organo

Mein Herze schwimmt im Blut *BWV 199 (26'06)*

My heart is bathed in blood • Mon cœur baigne dans le sang • Mi corazón nada en sangre

Arleen Augér – soprano • Ingo Goritzki – Oboe • Günther Pfitzenmaier – Fagotto • Hans Eurich – Viola • Hans Häublein – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo

Bekennen will ich seinen Namen *BWV 200 (3'05)*

Acknowledge will I his name's honor • Je veux professer son nom • Proclamar quiero Su nombre

Mechthild Georg – alto • Georg Egger, Radboud Oomens – Violino • Stefan Trauer – Violoncello • Hans-Joachim Erhard – Cembalo

Gächinger Kantorei (BWV 198) • Bach-Collegium Stuttgart (BWV 199)

Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 198)

HELMUTH RILLING

BWV 198 „Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl“ 35:19

No. 1.	Coro:	Laß, Fürstin! laß noch einen Strahl	1	5:47
		<i>Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Viola da gamba I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Liuto, Organo</i>		
No. 2.	Recitativo (S):	Dein Sachsen, dein bestürztes Meißen	2	2:14
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3.	Aria (S):	Verstummt! verstummt, ihr holden Saiten	3	3:18
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4.	Recitativo (A):	Der Glocken bebendes Getön	4	1:09
		<i>Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Viola da gamba I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Liuto</i>		
No. 5.	Aria (A):	Wie starb die Heldin so vergnügt	5	6:03
		<i>Viola da gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Liuto</i>		
No. 6.	Recitativo (T):	Ihr Leben ließ die Kunst zu sterben	6	1:21
		<i>Oboe d'amore I+II, Fagotto, Organo</i>		
No. 7.	Coro:	An dir, du Fürbild großer Frauen	7	2:23
		<i>Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Viola da gamba I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Liuto, Organo</i>	8	
Pars secunda				
			9	
No. 8.	Aria (T):	Der Ewigkeit saphirnes Haus		5:05
		<i>Flauto I, Oboe d'amore I, Violino I+II, Viola da gamba I+II, Fagotto, Contrabbasso, Liuto</i>	10	
No. 9.	Recitativo (B):	Was Wunder ist? Du bist es wert		2:27
		<i>(Flauto I+II, Oboe d'amore I+II) Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 10.	Coro:	Doch Königin! du stirbst nicht		5:32
		<i>Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Viola da gamba I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Liuto, Organo</i>		

BWV 199 „Mein Herze schwimmt im Blut“ 26:06

No. 1.	Recitativo (S):	Mein Herze schwimmt im Blut	11	2:23
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2.	Aria (S):	Stumme Seufzer, stille Klagen	12	8:10
		<i>Oboe, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3.	Recitativo (S):	Doch Gott muß mir gnädig sein	13	1:18
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4.	Aria (S):	Tief gebückt und voller Reue	14	8:07
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5.	Recitativo (S):	Auf diese Schmerzensreu	15	0:24
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 6.	Choral:	Ich, dein betrübtes Kind	16	2:03
		<i>Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7.	Recitativo (S):	Ich lege mich in diese Wunden	17	1:08
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 8.	Aria (S):	Wie freudig ist mein Herz	18	2:33
		<i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		

BWV 200 „Bekennen will ich seinen Namen“ 03:05

No. 1.	Aria (A):	Bekennen will ich seinen Namen	19	03:05
		<i>Violino I+II, Violoncello, Cembalo</i>		

Total Time BWV 198-200 64:34

*I. Teil***1. Coro**

Laß, Fürstin! laß noch einen Strahl
Aus Salems Sterngewölben schießen.
Und sieh, mit wieviel Tränengüssen
Umringen wir dein Ehrenmal!

2. Recitativo

Dein Sachsen, dein bestürztes Meißen
Erstarrt bei deiner Königgruft;
Das Auge tränt, die Zunge ruft:
Mein Schmerz kann unbeschreiblich heißen!
Hier klagt August und Prinz und Land,
Der Adel ächzt, der Bürger trauert,
Wie hat dich nicht das Volk bedauert,
Sobald es deinen Fall empfand!

3. Aria

Verstummt! verstummt, ihr holden Saiten!
Kein Ton vermag der Länder Not
Bei ihrer teuren Mutter Tod,
O Schmerzenswort! recht anzudeuten.

*Part I***1. Chorus**

Let, Princess, let still one more glance
Shoot forth from Salem's starry heavens.
And see how many tearful off'rings
We pour around thy monument.

2. Recitative

Thy saxons, like thy saddened Meissen,
Stand numb beside thy royal tomb;
The eye doth weep, the tongue cries out:
My pain must be without description!
Here mourn August and Prince and land,
The nobles moan, the commons sorrow,
How much for thee thy folk lamented
As soon as it thy fall perceived!

3. Aria

Be still, be still, ye lovely lyres!
No sound could to the nation's woe
At their dear cherished mother's dead,
O painful word!, give meet expression.

1*Partie I***1. Chœur**

Laisse, princesse, laisse encore un rayon
Jaillir de la voûte étoilée de Salem
Et vois quels torrents de larmes
Nous versons sur ta tombe.

2**2. Récitatif**

Ta Saxe, ta Meissen bouleversée,
Figées devant le caveau royal;
Les yeux versent des larmes, la langue s'exclame:
Mon chagrin est indescriptible!
Auguste, prince et pays, se lamentent ici,
La noblesse geint, la bourgeoisie porte le deuil,
Combien le peuple a-t-il déploré ton décès
Dès qu'il en reçut la nouvelle!

3**3. Air**

Taisez-vous, taisez-vous, gracieuses cordes!
Aucun son ne saurait reproduire
La détresse des provinces
Devant la mort – ô mot douloureux – de leur mère
chérie!

*Parte I***1. Coro**

Deja Reina, deja que un rayo más
Reluzca desde la estrellada bóveda de Salem.
Y mira con cuántas lágrimas
El sepulcro anegamos.

2. Recitativo

Toda tu Sajonia y tu consternada Meissen
Tu sepulcro real anonadadas miran;
Los ojos lágrimas vertiendo, la lengua diciendo:
¡Mi dolor inmenso es!
¡Aquí lamentase Augusto, el príncipe y la nación,
La nobleza sufre, los ciudadanos lloran,
¡Cómo te sintió el pueblo
Cuando de Tu destino supo!

3. Aria

¡Callad, callad nobles cuerdas!
Que ningún tono el dolor de los lugares
Por la muerte de la amada madre
Oh doliente palabra-expresar puede.

4. Recitativo

Der Glocken bebedes Getön
 Soll unsrer trüben Seelen Schrecken
 Durch ihr geschwungnes Erze wecken
 Und uns durch Mark und Adern gehn.
 O, könnte nur dies bange Klingen,
 Davon das Ohr uns täglich gellt,
 Der ganzen Europäerwelt
 Ein Zeugnis unsres Jammers bringen!

5. Aria

Wie starb die Heldin so vergnügt!

Wie mutig hat ihr Geist gerungen,
 Da sie des Todes Arm bezwungen,
 Noch eh er ihre Brust besiegt.

6. Recitativo

Ihr Leben ließ die Kunst zu sterben
 In unverrückter Übung sehn;
 Unmöglich konnt es denn geschehn,
 Sich vor dem Tode zu entfärben.
 Ach selig! wessen großer Geist
 Sich über die Natur erhebet,
 Vor Gruft und Särgen nicht erbebet,
 Wenn ihn sein Schöpfer scheiden heißt.

4. Recitative

The tolling of the trembling bells
 Shall our lamenting souls' great terror
 Through their rebounding bronze awaken
 And pierce us to the very core.
 Oh would that now this anxious peeling,
 Which on our ears each day doth shrill,
 To all the European world
 A witness of our grief might render!

5. Aria

How died our Lady so content!

How valiantly her spirit struggled,
 For her the arm of death did vanquish
 Before it did her breast subdue.

6. Recitative

Her living let the art of dying
 With ever steadfast skill be seen;
 It would have been impossible
 Before her death that she grow pallid.
 Ah, blessed he whose noble soul
 Doth raise itself above our nature,
 At crypt and coffin doth not tremble,
 When him his maker dalls to part.

4

4. Récitatif

Que le tintement frémissant du glas
 Éveille l'effroi dans nos âmes attristées
 Par ses vibrations d'airain
 Et nous transperce la moelle et les veines.
 Ô puisse ce tintement angoissé
 Qui résonne chaque jour à nos oreilles,
 Apporter à l'Europe entière
 Un témoignage de notre détresse!

5

5. Air

Quelle sérénité sur le visage de l'héroïne à l'heure
 de sa mort!
 De quel courage a fait preuve son esprit,
 Car elle a maîtrisé l'étreinte de la mort
 Avant même que celle-ci ne triomphe d'elle.

6

6. Récitatif

Elle eut l'occasion d'exercer instamment
 L'art de mourir durant toute sa vie;
 Il était alors impossible
 Qu'elle palisse devant la mort.
 Ah, bienheureux celui dont l'esprit est assez grand
 Pour s'élever au-dessus de la nature,
 Pour ne pas trembler devant le caveau et le cercueil
 Lorsque son créateur lui fait quitter ce monde.

4. Recitativo

El elevado sonido de las campanas
 Ha de espantar a nuestras turbadas almas
 Con su vibrante metal
 Por médula y venas penetrando.
 ¡Oh si acaso este contrito sonido
 Que el oído cada día con sus estríos nos lastima
 A todo rincón de Europa
 Un mensaje de nuestro lamento llevar pudiera!

5. Aria

¡Cuán serena murió la heroína!

Cuán valiente la agonía de su espíritu fue,
 Que al brazo de la muerte venció
 Antes que él su pecho venciera.

6. Recitativo

Su vida fue un ininterrumpido
 Ejercicio del buen morir:
 Imposible, pues,
 Que palideciera ella ante la muerte.
 ¡Ay bienaventurada! Cuyo gran espíritu
 Sobre la naturaleza se eleva
 Ante la sepultura y el sarcófago no temblando
 Cuando su creador le ordena se despidan.

7. Coro

An dir, du Fürbild großer Frauen,
An dir, erhabne Königin,
An dir, du Glaubenspflegerin,
War dieser Großmut Bild zu schauen.

Pars secunda
Nach gehaltener Trauerrede

8. Aria

Der Ewigkeit sapphires Haus
Zieht, Fürstin, deine heitern Blicke
Von unsrer Niedrigkeit zurücke
Und tilgt der Erden Denkbild aus.
Ein starker Glanz von hundert Sonnen,
Der unsern Tag zur Mitternacht
Und unsre Sonne finster macht,
Hat dein verklärtes Haupt umspinnen.

9. Recitativo

Was Wunder ist? Du bist es wert,
Du Fürbild aller Königinnen!
Du mußt allen Schmuck gewinnen,
Der deine Scheitel itzt verklärt.
Nun trägst du vor des Lammes Throne
Anstatt des Purpurs Eitelkeit
Ein perlenreines Unschuldskleid
Und spottest der verlassnen Krone.

Soweit der volle Weichselstrand,
Der Niester und die Warthe fließet,

7. Chorus

In thee, thou model of great women,
In thee, illustrious royal queen,
In thee, thou keeper of the faith,
The form of kindness was to witness.

Part II
After the funeral oration

8. Aria

Eternity' sapphiric house,
O Princess, these thy cheerful glances
From our own low estate now draweth
And blots out earth's corrupted form.
A brilliant light a hundred suns make.
Which doth our day to mid of night
And doth our sun to darkness turn,
Hath thy transfigured head surrounded.

9. Recitativo

What wonder this? This thou has earned,
Thou model of all queens forever!
For thou wast meant to win the glory
Which hath transfigured now thy head.
Before the lamb's own throne thou wearest
Instead of purple's vanity
A pearl-white robe of purity
And scornest now the crown forsaken.

As far the brimming Vistula,
The Dniester and the Warth are flowing,

7

7. Chœur

Toi, modèle de la grandeur des femmes
Toi, sublime reine,
Toi, servante de la foi,
Tu nous a montré cette grandeur d'âme.

Partie II
Après le discours funèbre

8

8. Air

La maison de saphir de l'éternité
Retient, princesse, tes regards sereins,
Les éloignent de notre bassesse
Et efface l'image souillée de la terre.
Le puissant éclat de cent soleils
Qui transforme nos jours en nuit profonde
Et assombrit notre soleil,
Couronne ton front transfiguré.

9

9. Récitatif

Pas de quoi en être surpris! Tu en es digne,
Toi, modèle de toutes les reines!
Tu devais remporter tous les bijoux
Qui transfigurent à présent ton front.
Tu portes maintenant, devant le trône de l'agneau,
Au lieu du pourpre de la vanité,
Une robe d'innocence aussi pure que les perles
Et tu te moques de la couronne abandonnée.

Sur toutes les rives de la Vistule,
Là où coulent la Neisse et la Warta,

7. Coro

En ti modelo de femenina grandeza,
En ti excelsa reina,
En ti celosa sirvienta de la fe
Se contemplaba la imagen de esta nobleza de corazón.

Parte II
Tras el sermón fúnebre

8. Aria

La eternidad de la morada de zafiro
Vuelve, oh Señora, tu alegre mirada
De nuestra baja
Y te compensa de toda terrenal inmundicia.
Un potente brillo de cientos de soles
Que nuestro día en noche
Y nuestro sol en oscuridad convierte
Tu excelsa cabeza adorna.

9. Recitativo

¿Qué milagro es este? ¿Digna eres,
Tú, modelo de todas las reinas!
Tú has obtenido todos los ornatos
De modo que a tu cabeza un nimbo circunda.
Ahora llevas ante el trono del cordero
En lugar del púrpura de la vanidad
Un atuendo de inocencia limpio como las perlas
Y la abandonada corona desprecias.

Por donde se extienden las orillas del Vístula,
Del Neiser y del Warta,

Soweit sich Elb' und Muld' ergießet,
Erhebt dich beides, Stadt und Land.

Dein Torgau geht im Trauerkleide,
Dein Pretzsch wird krafftlos, starr und matt;
Denn da es dich verloren hat,
Verliert es seiner Augen Weide.

10. Coro

Doch, Königin! du stirbst nicht,
Man weiß, was man an dir besessen;
Die Nachwelt wird dich nicht vergessen,
Bis dieser Weltbau einst zerbricht.
Ihr Dichter, schreibt! wir wollen's lesen:
Sie ist der Tugend Eigentum,
Der Untertanen Lust und Ruhm,
Der Königinnen Preis gewesen.

BWV 199

1. Recitativo

Mein Herze schwimmt im Blut,
Weil mich der Sünden Brut
In Gottes heiligen Augen
Zum Ungeheuer macht;
Und mein Gewissen fühlet Pein,
Weil mir die Sünden nichts als Höllenhenker sein.

Verhaßte Lasternacht!
Du, du allein
Hast mich in solche Not gebracht!
Und du, du bösen Adamssamen,

As far the Elb' and Muld' are streaming,
Extol thee both, the town and land.

Thy Torgau walketh now in mourning,
Thy Pretzsch is weary, pale, and weak;
For with the loss it hath in thee,
It looseth all its vision's rapture.

10. Chorus

Not, royal queen! Thou shalt not die;
We see in thee our great possession;
Posterity shall not forget thee,
Till all this universe shall fall.
Ye poets, write! For we would read it:
She hath been virtue's property,
Her loyal subjects joy and fame
Of royal queens the crown and glory.

1. Recitativo

My heart is bathed in blood,
For now my sins' great brood
Within God's holy vision
A monster makes of me.
And now my conscience feels the pain:
For me my sins can nought but hell's own hangmen be.

O hated night of sin!
Thou, thou alone
Hast brought me into such distress;
And thou, thou wicked seed of Adam,

Sur les cours de l'Elbe et de la Mulde,
Villes et campagne propagent tes éloges.

Ton Torgau porte l'habit de deuil,
Ton Pretzsch s'affaiblit, se pétrifie et s'exténue;
Car t'ayant perdue,
Il perd ce qui était son plaisir des yeux.

10. Chœur

Pourtant, ô reine, tu ne meurs pas,
On sais ce que l'on possédait avec toi;
La postérité ne t'oublieras pas
Jusqu'à ce que s'écroule l'édifice de l'univers.
Vous, poètes, à vos plumes! nous voulons lire:
Elle possédait la vertu,
Elle était la joie et la renommée de ses sujets,
La gloire de ses reines.

1. Récitatif

Mon cœur baigne dans le sang
Parce que mes méprisables péchés
Aux yeux sacrés de Dieu,
Ont fait un monstre de moi.
Et ma conscience souffre
Parce que les péchés ne sont que des bourreaux de l'enfer.

Maudite nuit remplie de vices!
Toi, toi seule,
Tu m'as plongé dans une telle détresse;
Et toi, pernicieuse semence d'Adam,

Y tan lejos como desembocan el Elba y el Mulda
Ensálzante ciudad y campo.

Tu Torgau está de luto,
Tu Pretzsch inerte, inmóvil y apagada se encuentra;
Pues que perdiéndote
El remanso de la vista han perdido.

10. Coro

¡Pues bien reina, no has muerto,
Se sabe quién se tiene teniéndote a ti!
La posteridad no te olvidará
Hasta que esta construcción del mundo perezca.
Poetas escribid, que leerlo queremos:
El bien de la virtud es ella,
El gozo y gloria de sus vasallos,
Ornato de entre las reinas.

1. Recitativo

Mi corazón nada en sangre
Pues la consecuencia de mis pecados,
Me ha hecho un monstruo
Ante los ojos de Dios.
Y mi conciencia sufre
Porque mis pecados están en mano de los verdugos
infernales.
¡Maldita noche viciosa!
Tú, sólo tú,
Me has sumido en tal desgracia;
¡Y tú, pérfido engendro de Adán,

Raubst meiner Seelen alle Ruh
Und schließest ihr den Himmel zu!
Ach! unerhörter Schmerz!
Mein ausgedorrtes Herz
Will ferner mehr kein Trost befeuchten;
Und ich muß mich vor dem verstecken,
Vor dem die Engel selbst ihr Angesicht verdecken.

2. Aria

Stumme Seufzer, stille Klagen,
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,
Weil der Mund geschlossen ist.
 Und ihr nassen Tränenquellen
 Könnt ein sichres Zeugnis stellen
 Wie mein sündlich Herz gebüßt.

Recitativo
Mein Herz ist itzt ein Tränenbrunn,
Die Augen heiße Quellen.
Ach Gott! wer wird dich doch zufriedenstellen?

3. Recitativo

Doch Gott muß mir genädig sein,
Weil ich das Haupt mit Asche,
Das Angesicht mit Tränen wasche,
Mein Herz in Reu und Leid zerschlage
Und voller Wehmut sage:
„Gott sei mir Sünder gnädig!“
Ach ja! sein Herze bricht,
Und meine Seele spricht:

Dost rob my soul of all its peace
And shuts to it the heav'nly gate!
Ah! What unheard-of pain!
My dried and wasted heart
Will after this no comfort moisten,
And I must hide myself before him
Before whom very angels must conceal their faces.

2. Aria

Silent sighing, quiet mourning,
Ye may all my pains be telling,
For my mouth is tightly closed.
 And ye humid springs of weeping
 Could a certain witness offer
 To my sinful heart's remorse.

Recitativo
My heart is now a well of tears,
My eyes are heated sources.
Ah God! Who will give thee then satisfaction?

3. Recitative

But God to me shall gracious be,
For I my head with ashes,
My countenance with tears am bathing,
My heart in grief and pain am beating
And filled with sadness say now:
“God be this sinner gracious!”
Ah yes! His heart shall break
And my own soul shall say:

Tu dérobes toute paix à mon âme
Et lui verrouilles la porte des cieux!
Hélas! Quelle douleur inouïe!
Mon cœur desséché
Qu'aucune consolation ne désaltèrera
Et je dois me cacher de celui
Devant lequel mêmes les anges dissimulent leur visage.

2. Air

Soupirs muets, plaintes étouffées,
À vous d'exprimer ma douleur,
Car ma bouche reste fermée.
 Et vous, sources nourries par mes larmes,
 Vous saurez témoigner
 Du repentir de mon cœur qui a péché.

Recitatif
Mon cœur est à présent une fontaine de larmes,
Mes yeux des sources brûlantes.
Hélas, mon Dieu, qui saura te donner satisfaction?

3. Récitatif

Pourtant Dieu se montre indulgent envers moi
Parce que je lave ma tête dans la cendre,
Le visage dans les larmes,
Que mon cœur se brise sous le repentir et la douleur
Et s'écrit en proie à la mélancolie:
«Dieu, fais grâce au pécheur que je suis!»
Eh bien, son cœur se brise
Et mon âme dit:

Me has robado la paz del alma
Y me has cerrado la puerta del cielo!
¡Ah, dolor indecible!
Mi corazón reseco
No puede ser reconfortado;
Y yo debo ocultarme de Aquel,
Delante de quien los propios ángeles esconden su rostro.

2. Aria

Suspiros ahogados, lamentos mudos,
Podéis expresar mi dolor,
Pues mi boca está cerrada.
 Y vosotras, húmedas vertientes de lágrimas
 Podéis testimoniar fielmente,
 Cómo se arrepiente mi corazón pecador.

Recitativo
Mi corazón es ahora una fuente de lágrimas,
Mis ojos, calientes vertientes.
¡Ah, Dios! ¿Quién podrá aplacarte?

3. Recitativo

Pero Dios será misericordioso conmigo,
Pues me lavo la cabeza con cenizas,
Y el rostro con lágrimas,
Mi corazón se destroza de remordimientos y pena
Y desbordante de dolor dice:
“¡Dios, ten piedad de este pobre pecador!”
¡Ah, sí! Su corazón se rompe
Y mi alma dice:

4. Aria

Tief gebückt und voller Reue
 Lieg ich, liebster Gott, vor dir.
 Ich bekenne meine Schuld,
 Aber habe doch Geduld,
 Habe doch Geduld mit mir!

5. Recitativo

Auf diese Schmerzensreu
 Fällt mir alsdenn dies Trostwort bei:

6. Choral

Ich, dein betrübtes Kind,
 Werf alle meine Sünd,
 So viel ihr' in mir stecken
 Und mich so heftig schrecken,
 In deine tiefen Wunden,
 Da ich stets Heil gefunden.

7. Recitativo

Ich lege mich in diese Wunden
 Als in den rechten Felsenstein;
 Die sollen meine Ruhstatt sein.
 In diese will ich mich im Glauben schwingen
 Und drauf vergnügt und fröhlich singen:

4. Aria

Deeply bowed and filled with sorrow
 I lie, dearest God, 'fore thee.
 I acknowledge all my guilt,
 But have patience still with me,
 Have thou patience still with me!

5. Recitative

Amidst these pains of grief
 To me comes now this hopeful word:

6. Chorale

I, thy sore-troubled child,
 Cast ev'ry sin of mine,
 All ye which hide within me
 And me so fiercely frighten,
 Into thine own deep wounds now,
 Where I've e'er found salvation.

7. Recitative

I lay myself into these wounds now
 As though upon a very crag;
 They shall be now my resting place.
 Upon them will I firm in faith be soaring,
 In them content and happy singing:

14

4. Air

Plein de repentir et bien bas,
 Je me prosterne devant toi, ô Dieu très cher.
 Je confesse ma faute,
 Mais garde patience,
 Sois encore indulgent avec moi!

15

5. Récitatif

Devant ce douloureux repentir,
 Me reviennent ces paroles de consolation :

16

6. Choral

Moi, ton enfant affligé,
 Jette tous mes péchés,
 Aussi nombreux en mon sein
 Et aussi effrayants soient-ils,
 Dans tes profondes plaies,
 Car c'est là que j'ai toujours trouvé le salut.

17

7. Récitatif

Je m'allonge dans ces plaies
 Comme dans un roc confortable;
 Qu'elles soient ma dernière demeure.
 Je veux y vibrer dans la foi
 Et puis chanter heureux et gaïement:

4. Aria

Profundamente inclinada y llena de remordimiento,
 Yazgo, amadísimo Dios, frente a Ti.
 Reconozco mi culpa,
 ¡Pero sé paciente
 Sé paciente conmigo!

5. Recitativo

Sumido en este dolor
 Recuerdo arrepentido unas palabras de consuelo:

6. Coral

Yo, tu hijo afligido,
 Arrojo fuera de mí los pecados,
 Que numerosos se alojan en mí
 Y tanto me espantan;
 En tu profunda tribulación,
 Siempre hallé la dicha.

7. Recitativo

Me acostaré en esas heridas
 Como sobre la roca firme;
 Serán mi lugar de reposo.
 En ellas me sumergiré con fe
 Y nuevamente contento y feliz cantaré:

8. Aria

Wie freudig ist mein Herz,
Da Gott versöhnet ist
Und mir auf Reu und Leid
Nicht mehr die Seligkeit
Noch auch sein Herz verschließt.

BWV 200

Aria

Bekennen will ich seinen Namen,
Er ist der Herr, er ist der Christ,
In welchem aller Völker Samen
Gesegnet und erlöst ist.
Kein Tod raubt mir die Zuversicht:
Der Herr ist meines Lebens Licht.

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

8. Aria

How joyful is my heart,
For God is reconciled
And for my grief and pain
No more shall me from bliss
Nor from his heart exclude.

Aria

Acknowledge will I his name's honor,
He is the Lord, he is the Christ,
In whom the seed of ev'ry nation
Salvation and redemption hath.
No death robs me of confidence:
The Lord is of my life the light.

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

18

8. Air

Comme mon cœur est joyeux,
Car Dieu est réconcilié
Et après le repentir et la peine,
Il ne ferme plus les accès au salut
Ni ceux de son cœur.

Air

Je veux professer son nom,
Il est le Seigneur, il est le Christ
Grâce auquel les graines de tous les peuples
Sont bénies et rachetées.
Aucune mort ne me dérobera ma confiance:
Le Seigneur est la lumière de ma vie.

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

8. Aria

Cuán alegre está mi corazón
Pues Dios se reconcilió con él
Y por mi remordimiento y dolor
Nunca más me cerrará la felicidad,
Ni tampoco su corazón.

Aria

Proclamar quiero Su nombre,
El es el Señor, El es el Cristo,
En quien la simiente de todos los pueblos
Bendita y salvada es.
La muerte no me roba la confianza:
El Señor la luz de mi vida es.

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

Laß, Fürstin! laß noch einen Strahl BWV 198

Entstehung: zum 17. Oktober 1727

Bestimmung: Tod der Königin/Kurfürstin Christiane Eberhardine

Text: Johann Christoph Gottsched, 1727

Gesamtausgaben: BG 13³: 3 – NBA I/38: 181

Dieses Stück ist keine Kirchenkantate im Sinne einer sonntäglichen Predigtmusik. Jedoch nimmt es in Bachs Schaffen eine einzigartige Stellung ein. Nicht nur wegen der außergewöhnlichen Qualität der Musik an sich, sondern, weil es den „homo politicus“ Johann Sebastian Bach und das gesellschaftliche Leipziger Umfeld wie bei kaum einem anderen Stück beleuchtet. Wären wir nur über andere Werke und ihre Aufführungen so gut unterrichtet wie über die „Trauer-Ode“, die einen historischen Überrest ersten Ranges darstellt!

Um dies zu verstehen, ist ein Blick auf die sächsische Geschichte notwendig. Im Mai 1697 war Kurfürst Friedrich August I. zum römisch-katholischen Glauben übergetreten. Eigentlich ein Affront gegen sein Land, dem Land Luthers und dem Kernland der Reformation! Daran änderte auch nichts das sogleich erlassene Dekret, nach dem alle Untertanen „ohne alle Eintrag, Hinderniß und Beschwerden“ bei ihrem Glauben bleiben könnten. Hintergrund der Konversion war der erklärte Wille des sächsischen Herrschers, es anderen Reichsfürsten – etwa denen in Bayern, Hannover und Preußen – gleichzutun und Ruhm und Macht durch die Übernahme weiterer Titel und Ämter zu mehren. August „der Starke“ blickt begehrlisch zum polnischen Thron, der jedoch traditionell nur mit einem katholischen Bewerber besetzt wurde. Mit dem Wechsel der Konfession war diese Hürde genommen. Aus Friedrich August I. wurde 1697 König August II. von Polen.

Auch die Ehepolitik des kursächsischen Hauses hatte die Mehrung des Einflusses zum Ziel. Die Heirat des Kurfürsten mit

Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth, einer Nichte des „Großen Kurfürsten“ Friedrich Wilhelm I., im Jahre 1693 war ein ähnlicher Schritt wie die Ehe des aus dieser Verbindung hervorgehenden Kurprinzen Friedrich August II. mit der habsburgischen Prinzessin Maria Josepha. Diesem seit 1733 regierenden, kunstbeflissenen, in politischen Dingen jedoch wenig erfolgreichen Fürsten und seiner Familie widmete Bach einige Huldigungskantaten (BWV 205a, 206, 207a, 208a, 213, 214, 215; s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 64 und 68); Friedrich August (er nannte sich als polnischer König August III.) war auch der Adressat des mit der Zusendung der Missa von 1733 (s. Vol. 70) verbundenen Gesuchs Bachs um den Titel eines Hofcompositours.

Christiane Eberhardine war ihrem Gemahl kaum mehr verbunden als in einer Zweck- und Interessensehe üblich. August „der Starke“ kränkte sie durch permanente Treulosigkeit; die Fürstin zog sich auf Schloß Pretzsch (an der Elbe, zwischen Dessau und Torgau) zurück und behielt den lutherischen Glauben bei. Ihrer Frömmigkeit wegen verehrte das Volk sie als „Betsäule Sachsens“. Zudem fanden die protestantisch gebliebenen Leipziger in ihr eine Identifikationsfigur für das Selbstbewußtsein der Messe- und Handelsstadt in Konkurrenz zur Residenz in Dresden. Die Fürstin, die sich bis zuletzt weigerte, (katholischen) polnischen Boden zu betreten, starb am 5. September 1727.

Über die Einhaltung der obligatorischen Landestrauer hinaus beschlossen die Leipziger, für die Kurfürstin eine Gedenkfeier abzuhalten; Hans-Joachim Schulze, Direktor des Bach-Archivs, unterstrich bei der Leipziger Bach-Konferenz im Januar 2000 die Bedeutung dieser Veranstaltung, indem er von einer Art „Staatsakt“ sprach. Auf Initiative eines Studenten namens Hans Carl von Kirchbach richtete die Universität diese Feier in der Pauliner-, der 1968 von der damaligen DDR-Führung gesprengten Universitätskirche aus. Die Komposition der Musik

hätte damit eigentlich dem Universitätsmusikdirektor Johann Gottlieb Görner zugestanden – die Trennung dieses Amtes von dem des städtischen Musikdirektors war schon vor Bachs Berufung nach Leipzig beschlossen und Görner, dem Organisten an der Nicolaikirche, übertragen worden. Bach wiederum sah sich in seinen Rechten und auch Einkünften beschnitten und forderte in mehreren Eingaben an die Stadt und sogar an den Kurfürsten, das alte Recht wiederherzustellen. Görner bekam schließlich die normalen Sonntagsgottesdienste zugewiesen, Bach die Fest- und Feiertage. Görner protestierte auch gegen die Entscheidung, Bach mit der Komposition der Trauermusik zu beauftragen. Kirchbach hatte wiederum den Kurfürsten als Auftraggeber eingeschaltet, nicht die Universitätsbehörden. Görner forderte zumindest finanzielle Genugtuung, Kirchbach zahlte ihm schließlich 12 Reichstaler Entschädigung.

Bachs Interesse bestand gewiß auch darin, mit dem von Görner geleiteten „Collegium musicum“ musizieren zu können, ein Interesse, das erst nachließ, als er 1729 das andere derartige Ensemble, das von Georg Balthasar Schott an der „Neuen Kirche“ unterhaltene Collegium musicum übernehmen konnte.

Den Text für die Trauermusik bestellte Kirchbach bei keinem geringeren als Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766), Professor für Poesie und Beredsamkeit an der Leipziger Universität, Aufklärer und Vorkämpfer für die deutsche Sprachkunst und, wie Kirchbach, Mitglied der „Deutschen Gesellschaft“. Gottsched lieferte neun achtzeilige Strophen; Bach bedendete seine Komposition zwei Tage vor der Aufführung, am 15. Oktober 1727. Zeit für diese Arbeit gewann er dadurch, daß während der Landestrauer (bis zum 6. Januar 1728) Musikaufführungen in Sachsen generell verboten waren.

Die neun Strophen von Gottscheds Ode verteilt Bach auf seine zehnsätzige, von einer Trauerrede unterbrochene Komposi-

tion recht frei. Im Eingangsschor vertont er lediglich vier Zeilen der ersten Strophe. Hier läßt Bach das reichhaltig verwendete Instrumentarium (Flöten, Oboen, Streicher, Gamben, Laute) in verschiedenen Chören auftreten. Der rhythmisch punktierte, homophon-deklamatorische Satz ist zweiteilig angelegt, beide Teile vertonen alle vier Verse des Texts.

Zum folgenden Rezitativ zieht Bach die zweite Hälfte der ersten und die erste Hälfte der zweiten Strophe heran. Den Klagegesang der Sopranstimme und ihr tränendes Auge sekundieren die Streicher mit ausdrucksvollen Seufzerfiguren und Wellenbewegungen. Die anschließende Sopran-Arie vollendet die zweite Strophe; die mitspielenden „holden Saiten“ führen die Aufforderung des Textes aus und verstummen beim Einsatz der Gesangsstimme.

Das folgende Rezitativ (Nr. 4) ist ein Wunderwerk! Bach läßt „der Glocken bebendes Getöse“ von den hohen Flöten bis zum tiefen Continuo in unterschiedlichen zeitlichen Intervallen schwingen; diese außerordentliche Kunst wandte er in seinem Kantatenwerk insgesamt achtmal, mannigfaltig differenziert an, beginnend bei Kantate BWV 161 „Komm, du süße Todesstunde“, Satz 4 (nach einer Zusammenstellung von Prof. Ulrich Prinz zur „Sommerakademie Johann Sebastian Bach“, Stuttgart 1999). Danach erinnern sich Gamben und Laute im Verein mit der Alt-Stimme zu den ersten vier Zeilen der Strophe 4 in wehmütiger Intimität des Mutes der Landesfürstin. Rezitativ Nr. 6 läßt Bach von den Oboen d'amore begleiten; aufsteigende Continuofiguren mögen die Aussage unterstreichen, nach der ein „großer Geist sich über die Natur erhebet“ und deshalb selig ist.

Vor der Tenor-Arie (Nr. 8), die den zweiten Teil eröffnet, schreibt Bach eine Chorfolge. Auch dieser Chorsatz ist zweiteilig. Der alte, erhabene Stil mag sich auf das Bild der „erhabenen Königin“ als Bewahrerin des Glaubens beziehen. Von einem

„starken Glanz von hundert Sonnen“ und dem „verkärten Haupt“ spricht Gottsched in der sechsten Strophe seiner Ode (Satz 8). Auch die „heiteren Blicke“ mögen zum lichten, von Flöten und Oboen gestützten Charakter des Satzes beitragen.

Sechzehn Textzeilen vertont Bach im letzten Rezitativ (Nr. 9). Möglich, daß er auch den Baß eigentlich mit Rezitativ und Arie bedenken wollte und dies (aus Zeitgründen?) nicht mehr schaffte. Dafür läßt Bach das Stück dort, wo der Text mit Flußnamen die Trauer geographisch zu umreißen versucht, in ein Arioso münden; schließlich treten die Bläser hinzu, um den Verlust der „Augen Weide“, den die Ortschaften Pretzsch und Torgau erlitten haben, harmonisch einzutreiben.

Beschlossen wird die Trauermusik von einer Chor-Arie. Der tänzerische, einer Gigue ähnliche Charakter überwindet die Trauer und betont das für die Nachwelt unvergeßliche Vermächtnis der Königin. Originell der Einfall, den Chor, nach der Aufforderung „Ihr Dichter, schreibt! wir wollens lesen“, den Text „Sie ist der Tugend Eigentum, der Untertanen Lust und Ruhm“ unisono vortragen zu lassen.

Die Presse berichtete, „wie nun, bis alle ihre Sitze eingenommen, mit der Orgel praeambuliert, und die von Herrn Gottscheden gefertigte Trauer-Ode unter die Anwesenden durch die Pedelle ausgeheilt war, also ließ sich darauf die Trauermusik, so dießmal der Herr Capellmeister, Johann Sebastian Bach, nach italiänischer Art componiret hatte, hören.“ Und die Leipziger *Stats- und Gelehrte Zeitung* berichtet, es sei „dabey ein Wohl-invenirtes Trauer-Gerüste zu sehen“ gewesen, „welches mit allerley Inscriptionibus, Chronostychiis und Emblematicus ausgezieret gewesen“ – in der Anwesenheit von „Fürstlichen Personen, hohen Ministres, Cavalliers und andern Fremden“.

Bach hat die Rahmensätze eineinhalb Jahre später, in der Trauermusik für seinen ehemaligen Dienstherrn, den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen BWV 244a wiederverwendet, nebst einigen Sätzen aus der Matthäus-Passion, dem zweiten wichtigen Werk dieses Jahres 1727. Ferner übernahm er die Sätze 1, 3, 5, 8 und 10 wohl in die 1731 aufgeführte Markus-Passion; hierauf deutet der gleichartige Textbau hin, während die Musik dieses Stücks samt Aufführungsmaterialien verschollen sind und bis auf den heutigen Tag zu mancherlei Spekulation Anlaß gibt.

*

Mein Herze schwimmt im Blut BWV 199

Entstehung: vermutlich 1713, spätestens zum 12. August 1714
Bestimmung: 11. Sonntag nach Trinitatis
Text: Georg Christian Lehms, 1711. Satz 6: Strophe 3 des Liedes „Wo soll ich fliehen hin“ von Johann Heermann (1630)
Gesamtausgaben: NBA I/20: 3, 25, 46, 48

Bei diesem Stück handelt es sich um eine „Cantata“ im eigentlichen Sinn – ein Stück für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung. Bach, der zum Zeitpunkt der Komposition das Kantatenhandwerk gerade erst erlernte, nutzt die Beschränkung zu einer fesselnden, charakterstarken und ausdrucksvollen Musik.

Das einleitende Rezitativ – wie die meisten Rezitative dieser Cantata – unterlegt er mit Streicherklang. Damit unterstreicht er den affektgeladenen Text, der von Sünden, Lasten und Schmerzen spricht. „Stumme Seufzer, stille Klagen“, der Beginn des Textes in Satz 2 sind Stichworte für ein von der Oboe geführtes Lamento. Die Weiträumigkeit der Melodik mag dem Ausmaß der Sprachlosigkeit des Sünders entsprechen. Ungewöhnlich, daß Bach vor dem Da Capo einige Rezitativtakte einschiebt.

Danach entschließt sich der Sünder (in Rezitativ Nr. 3) zu Reue und Wehmut und kann sich deshalb (in Nr. 4) feierlicher Ruhe hingeben. Auf- und Abbewegungen im Continuo lassen das textbezogene Bild des Bückens vor Gott entstehen.

Satz 6 ist eine Choralbearbeitung; die Viola solo – keine häufige Erscheinung bei Bach! – paraphrasiert im Ritornell die gesamte Chormelodie. Das letzte Rezitativ (Nr. 7) zeigt an, daß für den Glaubenden die Ruhstatt in der Höhe liegt und läßt ein, „vergüßt und fröhlich“ zu singen. Dies geschieht, schwingend im freudigen Dreier-Takt, in der abschließenden Arie. So

entwickelt sich die mit einem barock-drastischem Stundengemälde beginnende Cantata zu einem Manifest geglaubter Gewißheit. Publiziert wurde sie erst 1912 und ist deshalb nicht in der alten Bach-Gesamtausgabe enthalten.

*

Bekennen will ich seinen Namen BWV 200

Entstehung: um 1742
Bestimmung: Mariae Reinigung (?)
Text: Dichter unbekannt (Anlehnung an Lk. 2, 29-32)
Gesamtausgaben: NBA I/28.1: 189

Diese Arie ist vermutlich Teil einer umfangreicheren Komposition aus den Jahren nach 1735. Der Text paraphrasiert den Lobgesang des Simeon und liefert damit das Argument für die kirchenjahreszeitliche Zuordnung; die Arie für zwei Solo-Violen und Sopran ist von schwungvoll-fröhlichem Charakter. Entdeckt wurde das Stück erst 1924, publiziert 1935.

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

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

Let, Princess, let still one more glance BWV 198

Composed for: 17 October 1727

Performed on: Funeral of Queen Christiane Eberhardine of Saxony

Text: Johann Christoph Gottsched, 1727

Complete editions: BG 13³: 3 – NBA I/38: 181

This piece is not a church cantata in the sense that it was written for a church service. But it holds a unique position among Bach's works. Not just because of the extraordinary quality of its music but because it shows us the "homo politicus" in Johann Sebastian Bach and the social fabric of Leipzig like almost no other composition. If only we had as much information about other works and the circumstances of their performance as for the Funeral Ode, which is a first-class historical relic!

To understand this, one needs to take a brief look back into Saxon history. In May 1697 Elector Frederick August I. had converted to the Roman Catholic faith. This was an affront to his own nation, the land of Luther and core state of the reformation! And not even the hastily issued decree according to which all subjects could retain their faith "without registration, obstruction or complaint" could compensate for this. The reason for his conversion was the Saxon ruler's avowed intention to emulate other monarchs – such as those of Bavaria, Hanover and Prussia – and enhance his fame and glory by accepting further titles and offices. August "the Strong" coveted the Polish throne, which was traditionally in Catholic hands. By changing his denomination, he cleared this hurdle. In 1697 Frederick August I became King August II of Poland.

Even the nuptial strategy of the royal Saxon house aimed to increase his influence. The elector's marriage to Christiane Eberhardine of Brandenburg-Bayreuth, a niece of the "Great Elector" Frederick William I, in 1693 served similar purposes as the marriage of their own son, Frederick August II, to Habsburg

Princess Maria Josepha. Bach dedicated some homage cantatas (BWV 205a, 206, 207a, 208a, 213, 214, 215; s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 64 and 68) to the art-loving but politically unsuccessful prince, who ruled from 1733, and his family; Frederick August (who styled himself King August III of Poland) was also the recipient of Bach's application enclosed with the Missa of 1733 (s. vol. 70) for the post of royal musical director.

Christiane Eberhardine had not much more affection for her husband than usual in an arranged marriage. August "the Strong" offended her by his constant unfaithfulness; the princess withdrew to Pretzsch Castle (on the Elbe, between Dessau and Torgau) and retained her Lutheran faith. Due to her piety the people worshiped her as "Saxony's pillar of prayer". Moreover, the still Protestant population of Leipzig saw her as a symbol of the self-confidence of the trade fair and commercial town of Leipzig against its royal competitor Dresden. The princess who refused to set foot on (Catholic) Polish ground till her death, passed away on 5 September 1727.

In addition to national mourning, the people of Leipzig decided to hold a commemoration service for the electress; Hans-Joachim Schulze, director of the Bach Archives, stressed the importance of this event at the Leipzig Bach Conference in January 2000, by calling it a kind of "state occasion". On the initiative of a student named Hans Carl von Kirchbach the university organised this service in St. Paul's, the university church demolished in 1968 under the GDR regime. So, in fact, the university's director of music Johann Gottlieb Görner would have been entitled to compose the music – a resolution to separate this position from that of the municipal director of music had already been adopted before Bach's appointment in Leipzig, and Görner, the organist of Nikolai church, had been appointed for the position. Bach, however, felt restricted in his rights and income and demanded in various petitions to the

town and even the elector that the old rights be restored. Görner was finally assigned the regular Sunday services, Bach all feast and holidays. Görner protested against the decision to commission Bach to compose the funeral music. Kirchbach, in turn, had made the elector step in to order the composition and not the university authorities. Görner demanded at least some financial recompense, Kirchbach finally paid him a compensation of 12 thaler.

Bach was definitely interested in being able to perform with Görner's collegium musicum, an interest he only lost when he finally took over another ensemble of this type in 1729, Georg Balthasar Schott's collegium musicum at the New Church.

Kirchbach ordered the libretto to the funeral music from no lesser than Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766), professor of poetry and rhetoric at Leipzig University, a supporter of the Enlightenment, champion of German literature and, like Kirchbach, a member of the *Deutsche Gesellschaft*. Gottsched wrote nine eight-line verses; Bach finished his composition two days before its performance, on 15 October 1727. The fact that all musical performances were generally forbidden during state mourning (until 6 January 1728) in Saxony gave Bach time for his composition.

Bach distributed the nine verses of Gottsched's ode rather freely over the ten movements of his composition interrupted by a funeral speech. In the opening chorus he only used four lines of the first verse. Here Bach divides his rich cast (flutes, oboes, strings, gambas, lute) into different choruses. The rhythmically accented, homophonic-declamatory movement has two parts, both of which use all four lines of the text.

For the following recitative, Bach uses the second half of the first and the first half of the second verse. The lament of the soprano voice and its weeping eye are accompanied by the strings

in expressive sighing figures and undulations. The following soprano aria completes the second verse; the accompanying "lovely lyres" meet the request of the text and fall silent when the singing voice sets in.

The following recitative (no. 4) is a miracle! Bach lets the "tolling of the trembling bells" ring from the high flutes to the deep continuo at different intervals; in his cantatas he used this extraordinary device eight times in multiple variations, starting with cantata BWV 161 *Komm, du stift' Todesstunde* (Come, oh death, thou sweetest hour), movement 4 (according to a compilation of Prof. Ulrich Prinz at the Johann Sebastian Bach Summer Academy, Stuttgart 1999). This is followed by gambas and lute in unison with the alto voice commemorating the courage of the electress in the first four lines of verse 4 in wistful intimacy. Recitative no. 6 is accompanied by the oboes d'amore; rising continuo figures probably emphasise the text in which "a noble soul rises above our nature" and is therefore blessed.

Bach inserts a choral fugue before tenor aria (no. 8), which starts the second part. This choral movement also breaks down into two parts. The old illustrious style may refer to the image of the "illustrious queen" as the keeper of the faith. Gottsched speaks of a "brilliant light of a hundred suns" and the "transfigured head" in the sixth verse of his ode (movement 8). And the "cheerful glances" may contribute to the light, flute and oboe-accompanied character of the movement. Bach sets sixteen lines of the text to music in the last recitative (no. 9). It's likely that he wanted to give the bass the full recitative-and-aria treatment, as well and failed to do so (for lack of time?). Instead Bach lets the piece culminate in an arioso exactly where the libretto tries to find a geographical expression of mourning by quoting river names; finally, the wind instruments fall in to stress the loss of "all its vision's rapture" of the towns of Pretzsch and Torgau in dismal harmonies.

The funeral music ends with a choir aria. The dancing, gigue-like character overcomes all grief and stresses the queen's unforgettable legacy for posterity. What an original idea to have the choir answer to the request "Ye poets, write! For we would read it" with "She hath been virtue's property, her loyal subjects joy and fame" in unison.

The press reported that "when everyone had taken their seat, proceeding with the organ, and the Funeral Ode by Mr. Gottsched had been distributed to all those present by the proctors, the funeral music was performed, this time composed by Musical Director Johann Sebastian Bach in the Italian style." And Leipzig's *Stats- und Gelehrte Zeitung* reported that "one had seen a well-invented funeral composition", "which was embellished with many *inscriptionibus, chronostychiis and emblematicibus*" – in the presence of "royal personages, high ministers, cavaliers and other visitors".

Bach recycled the framing movements one and half a years later, in the funeral music for his former master, Prince Leopold of Anhalt-Köthen BWV 244a, along with some movements from the St. Matthew Passion, the second major composition of 1727. Moreover, he probably adapted movements 1, 3, 5, 8 and 10 for the St. Mark Passion performed in 1731; which is implied by the similar structure of its text, while the music and all performance materials of this composition are lost and have given rise to much speculation.

*

My heart is bathed in blood BWV 199

Composed for: probably 1713, at the latest 12 August 1714

Performed on: 11th Sunday after Trinity

Text: Georg Christian Lehms, 1711. movement 6: verse 3 of *Wo soll ich fliehen hin* by Johann Heermann (1630)

Complete editions: NBA I/20: 3, 25, 46, 48

This composition is a proper "cantata" – for a singing voice with instrumental accompaniment. Bach, who was just learning how to compose cantatas at the time, used this restriction to write a piece of captivating, distinctive and expressive music.

He added strings to the introductory recitative – like most recitatives of this cantata. By doing so he emphasised the strong *affekt* of the libretto, which speaks of sins, vices and pain. "Silent sighing, quiet mourning", the first words of the text, are the cue for an oboe-led lament. The spaciousness of the melody may correspond to the speechlessness of the sinner. It was rather unusual for Bach to insert a few bars of recitative before the da capo. Then the sinner decides (in recitative no. 3) to resort to repentance and sorrow and indulges in it (in no. 4) in solemn peace. The up and down movement of the continuo conjures up the image from the libretto of bowing before God.

Movement 6 is a chorale arrangement; the solo viola – not often used by Bach! – paraphrases the entire chorale melody in a ritornello. The last recitative (no. 7) shows that for the believer the resting place is up on high and invites him to be "content and happy". And this happens, in joyful, lilting triple time, in the final aria. Hence, the cantata that started out as a drastic baroque tableau of sin develops into a manifesto of confirmed faith. As it wasn't published until 1912, this cantata is not included in the old *Bach-Gesamtausgabe*.

Acknowledge will I his name's honour BWV 200

Composed: Around 1742

Performed on: Purification of Our Lady (?)

Text: Unknown poet (after Luke 2, 29-32)

Complete editions: NBA I/28.1: 189

This aria is probably part of a larger composition from the period after 1735. The text is a paraphrase of the Canticle of Simeon and this is why it was assigned a specific time in the ecclesiastical year. The aria for two solo violins and soprano is a lilting merry piece. It was only discovered in 1924 and published in 1935.

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

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

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

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

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

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

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

Laisse, princesse, laisse encore un rayon BWV 198

Création: pour le 17 octobre 1727

Destination: mort de la reine/princesse Christiane Eberhardine

Texte: Johann Christoph Gottsched, 1727

Éditions complètes: BG 13³: 3 – NBA 1/38: 181

Cette pièce n'est pas une cantate d'église, dans le sens où elle ne fut pas destinée à être jouée comme musique dominicale. Cependant, elle occupe dans l'œuvre de Bach une place unique, non seulement en raison de la qualité exceptionnelle de la musique, mais également parce qu'elle nous renseigne plus que toute autre pièce sur l'«homo politicus» Johann Sebastian Bach et sur la vie à Leipzig. Si seulement nous pouvions être aussi bien informés sur d'autres pièces et sur leur histoire que nous le sommes sur l'«Ode funèbre», vestiges historiques de premier ordre!

Pour comprendre ceci, il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur l'histoire de la Saxe. En mai 1697, le prince électeur Frédéric-Auguste 1^{er} se convertit à la religion catholique romaine. Un affront à son pays, la patrie de Luther, bastion de la Réforme! Le décret qui suivra cette conversion, permettant à tous les sujets de garder leur religion «sans inscription, sans obstacle ni opposition», ne changera rien à cette situation. Un geste qui dissimule à peine le désir avoué du souverain saxon d'imiter certains princes impériaux – notamment de Bavière, de Hanovre et de Prusse – et d'accroître sa gloire et son pouvoir en s'attribuant d'autres titres et d'autres fonctions. Auguste, dit le Fort, convoite le trône de Pologne. Cependant, celui-ci n'a été jusqu'alors attribué qu'à des candidats catholiques. En se convertissant au catholicisme, le prince électeur a franchi un obstacle de taille. En 1697, Frédéric-Auguste 1^{er} deviendra Auguste II, roi de Pologne.

La politique matrimoniale de la maison saxonne avait également pour objectif d'accroître l'influence du pays. Le mariage

en 1693 du prince électeur avec Christiane Eberhardine de Brandebourg-Bayreuth, nièce de Frédéric-Guillaume I, dit le Grand Électeur, servira le même but que le mariage du prince électeur Frédéric-Auguste II, né de cette liaison, avec la princesse Maria Josepha de Habsbourg. Bach dédiera quelques cantates à ce prince amateur d'art – qui régnera à partir de 1733, mais dont la réussite politique sera médiocre – ainsi qu'à sa famille (BWV 205a, 206, 207a, 208a, 213, 214, 215; cf. *EDITION BACHAKADEMIE* Vol. 64 et 68); c'est également à Frédéric-Auguste (il se nommera Auguste III après avoir été élu roi de Pologne) que Bach enverra la Messe de 1733 (cf. Vol. 70) en lui priant de lui accorder le titre de maître de chapelle.

Christiane Eberhardine n'était pas plus obligée à Auguste, dit le Fort, que ne l'exigeait un mariage d'intérêt. Humiliée par un époux infidèle, la princesse se retirera au château de Pretzsch (sur l'Elbe, entre Dessau et Torgau) et conservera la religion luthérienne. En raison de sa piété, le peuple la respecte et la considère comme le «pilier de prière de la Saxe». En outre, les habitants de Leipzig restent protestants voient en elle l'identification d'une ville commerciale confiante et sûre d'elle face à sa concurrente, la résidence de Dresde. La princesse, qui refusa jusqu'à sa mort de fouler le sol (catholique) polonais, meurt le 5 septembre 1727.

Les habitants de Leipzig ne se contentèrent pas de respecter le deuil national de rigueur et décidèrent d'organiser une fête commémorative en souvenir de la princesse. Lors de la conférence sur Bach qui s'est tenue à Leipzig en janvier 2000, Hans-Joachim Schulze, directeur des archives Bach, a souligné l'importance de cette manifestation qu'il qualifie d'«action nationale». À l'initiative d'un étudiant du nom de Hans Carl von Kirchbach, la cérémonie fut organisée par l'université dans son église Pauline, laquelle sera détruite en 1968 par le régime de l'ex-RDA. Théoriquement, c'est donc au directeur de l'université, Johann Gottlieb Görner, qu'aurait dû être confiée la com-

position de la musique – la distinction de cette fonction d'avec celle de directeur musical de la ville avait déjà été adoptée avant la venue de Bach à Leipzig, et Görner, organiste à l'église Saint-Nicolas, avait été investi de cette fonction. Toutefois, Bach, qui jugeait avoir été amputé de ses droits et de ses revenus, envoya plusieurs requêtes à l'administration de la ville, et même au prince électeur, exigeant que l'ancienne législation fût rétablie. Finalement, on confia à Görner la musique des messes dominicales ordinaires et à Bach celle des jours de fête et des jours de congé. Görner protesta, notamment contre la décision selon laquelle la composition de la musique funèbre devait être confiée à Bach. De son côté, Kirchbach avait fait appel au prince électeur – et non à l'administration de l'université – comme donateur d'ordre. Après en avoir fait la demande, Görner obtint finalement réparation sous la forme d'une indemnité de 12 thalers que lui versa Kirchbach.

Chez Bach, le vif intérêt qu'il portait à la composition de la musique funèbre renfermait sans aucun doute également le désir de jouer avec le «Collegium musicum» dirigé par Görner. Cette ambition ne le quittera plus jusqu'en 1729, année où il reprendra la direction de l'autre ensemble du même genre, le Collegium musicum dirigé par Georg Balthasar Schott à la «Nouvelle Église».

Kirchbach commanda le texte de la musique funèbre à nul autre que Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766), professeur de poésie et d'éloquence à l'université de Leipzig, esprit éclairé et précurseur de l'art de l'expression allemande, et tout comme Kirchbach membre de la «société allemande». Gottsched livra neuf strophes de huit vers et Bach terminera la composition le 15 octobre 1727, deux jours avant la représentation. Pour ce travail, il aura eu beaucoup de temps, étant donné que dans toute la Saxe, il était interdit à quiconque de jouer de la musique en public pendant le deuil national, lequel durera jusqu'au 6 janvier 1728.

Bach a réparti assez librement les neuf strophes de l'ode de Gottsched dans sa composition à dix mouvements, interrompue par un discours funèbre. Dans le choral d'introduction, où il ne met en musique que quatre vers de la première strophe, Bach fait intervenir l'ensemble des instruments – qu'il emploie nombreux (flûtes, hautbois, cordes, violes de gambe, luths) – en différents groupes. Le mouvement déclamatoire homophonique au rythme pointé comprend deux parties dans lesquelles Bach met en musique les quatre vers du texte.

Dans le récitatif suivant, Bach reprend la seconde moitié de la première strophe et la première moitié de la deuxième strophe. Le timbre des cordes souligne les lamentations et les pleurs de la voix soprane accompagnée de touchantes ondulations et de figures plaintives. L'air soprane suivant complète la deuxième strophe, les «gracieuses cordes» reprenant le caractère implorant du texte et se taisant dès l'entrée en action de la voix chantée.

Le récitatif suivant (n° 4) est une pure merveille! À intervalles irréguliers, Bach fait vibrer dans toutes les tonalités – des flûtes supérieures au continuo inférieur – «le tintement frémissant du glas». Il utilisera de manière différenciée cette technique hors du commun dans huit de ses cantates, à commencer par la cantate BWV 161 «Viens, douce heure de la mort», 4^{ème} mouvement (d'après une compilation du Prof. Ulrich Prinz pour la «Sommerakademie Johann Sebastian Bach», Stuttgart 1999). Dans les quatre premiers vers de la 4^{ème} strophe, les violes de gambe et les luths qui accompagnent à l'unisson la voix alto, se souviennent dans une intimité empreinte de mélancolie du courage de la princesse nationale. Bach fait accompagner le récitatif n° 6 de hautbois d'amour, les figures ascendantes de la basse continue soulignant sans doute l'expression d'un «esprit (assez) grand pour s'élever au-dessus de la nature».

Bach fait précéder la seconde partie, qui débute par un air ténor (n° 8), d'un chœur à caractère de fugue, également divisé en deux parties. Il est possible que le style ancien et solennel de ce chœur se réfère à l'image de la « sublime reine » comme servante de la foi. Dans la sixième strophe de son ode, Gottsched parle de « puissant éclat de cent soleils » et de « front transfiguré » (air 8). Les « regards sereins » pourraient contribuer au caractère lumineux du mouvement, soutenu par les flûtes et les hautbois. Dans le dernier récitatif (n° 9), Bach met en musique seize vers. Aurait-il pensé à un air et un récitatif avec basse, sans toutefois pouvoir mettre en œuvre cette idée (faute de temps)? La pièce débouche sur un arioso, à l'endroit où dans le texte, l'auteur tente une esquisse géographique de l'affliction en employant des noms de fleuves. Enfin, les cuivres se regroupent afin de voiler avec harmonie la perte du « plaisir des yeux » par les localités de Pretzsch et Torgau.

La musique funèbre se termine par un chœur-air. Son caractère dansant, qui ressemble à une gigue, fait oublier la tristesse et souligne l'héritage inoubliable laissé par la reine à la postérité. Bach fait preuve d'une grande originalité en faisant exécuter à l'unisson le chœur « Elle possédait la vertu, elle était la joie et la renommée de ses sujets » après l'appel « Vous, poètes, à vos plumes ! Nous voulons lire ».

La presse de l'époque rapportera « Après que tous ont pris place, que l'on a écouté le prélude à l'orgue et que l'ode funèbre produite par Monsieur Gottsched a été distribuée aux invités par les serviteurs, on a écouté la musique funèbre qui a été cette fois-ci composée à l'italienne par Monsieur Johann Sebastian Bach, maître de chapelle ». Quant au journal de Leipzig *Stats- und Gelehrte Zeitung*, il informera que l'on pouvait également voir une « construction funèbre sophistiquée, ornée de toutes sortes d'inscriptions, de chronogrammes et d'emblèmes » – en présence de « personnes princières, de hauts ministres, de cavaliers et d'autres personnes étrangères ».

Un an et demi plus tard, Bach reprendra le mouvement d'ouverture et le mouvement final dans la musique funèbre composée pour son ancien employeur, le prince Léopold d'Anhalt-Köthen, BWV 244a, en plus de quelques mouvements tirés de la Passion selon saint Matthieu, qui fut l'une des principales œuvres de l'année 1727. En raison de la similitude que présentent les textes au niveau de la structure, on suppose que Bach reprendra également en 1731 les mouvements 1, 3, 5, 8 et 10 dans la Passion selon saint Marc. Toutefois, les notes et toutes les instructions concernant l'exécution de cette pièce ayant disparu, cette pièce fait encore aujourd'hui l'objet de bien des spéculations.

*

Mon cœur baigne dans le sang BWV 199

Création: probablement 1713, au plus tard pour le 12 août 1714

Destination: 11^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Georg Christian Lehms, 1711. Mouvement 6: strophe 3 du lied « Wo soll ich fliehen hin » de Johann Heermann (1630)

Éditions complètes: NBA I/20: 3, 25, 46, 48

Cette pièce est une « cantata » au sens strict du terme – écrite pour voix chantée avec accompagnement instrumental. Bach, qui lors de la composition de cette pièce, commençait seulement à apprendre l'art de la cantate, utilise la restriction pour composer une musique captivante, étonnante et d'une grande force de caractère.

Le récitatif d'ouverture – comme la plupart des récitatifs de cette cantate – est soutenu par les cordes. Bach souligne ainsi le texte chargé d'émotions qui parle de péchés, de vices et de douleur. Les mots clés « soupirs muets, plaintes étouffées », qui marquent le début de l'air, annoncent un lamento pour hautbois. L'étendue de la partie mélodique pourrait bien correspondre à l'ampleur de la stupefaction que ressent le pécheur. Fait inhabituel, Bach insère quelques récitatifs avant le da capo.

Le pécheur, en proie au repentir et à la mélancolie (récitatif n° 3), peut ensuite s'abandonner (air n° 4) au repos solennel. Des mouvements ascendants et descendants dans le continuo illustrent la prosternation devant Dieu.

Le mouvement 6 a été arrangé à partir d'un choral; l'alto seul – fait plutôt rare chez Bach! – paraphrase pendant la ritournelle l'ensemble de la mélodie du chœur. Le dernier récitatif (n° 7) qui indique que quiconque a la foi aura sa dernière demeure au paradis, invite à chanter « heureux et gaiement », dans le mouvement vibrant aux mesures allègres de l'air final. La can-

tate, qui commence par une évocation baroque et impitoyable des péchés, se termine donc par un manifeste de la foi religieuse. La pièce ne fut publiée qu'en 1912 et ne fait donc pas partie de l'ancienne édition complète des œuvres de Bach.

*

Je veux professer son nom BWV 200

Création: vers 1742

Destination: Purification de la Vierge Marie (?)

Texte: auteur inconnu (emprunts à Lk. 2, 29-32)

Éditions complètes: NBA I/28.1: 189

Cet air fait vraisemblablement partie d'une œuvre plus vaste composée après 1735. Le texte paraphrase l'hymne chanté à la gloire de Dieu par Siméon et livre ainsi l'argument congruent à son classement dans l'année liturgique. L'air pour deux violons seuls et voix soprano présente un caractère joyeux et vif. La pièce ne fut découverte qu'en 1924 et publiée en 1935.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

Aujourd'hui Rilling considère cette rencontre et l'acquis de ce cosmos musical comme le processus le plus important de sa carrière musicale. „Seul celui qui connaît les cantates de Bach, peut prétendre connaître vraiment Bach“. En même temps, le fondateur de l'Académie Internationale de Bach à Stuttgart releva l'importance du lieu d'exécution historique de cette musique : „Les cantates religieuses de Bach... étaient une partie des offices religieux de son époque dont le déroulement était à sa charge. Le pasteur s'exprimait en paroles et Bach parlait avec sa musique et prenait ainsi position sur les textes dominicaux dont le choix était fixé à l'avance...“. C'est ainsi qu'au-delà des enregistrements sur disques, les exécutions en public des cantates de Bach au cours de services religieux et en concert ainsi que l'invitation aux musiciens du monde entier à se consacrer à l'étude de cette musique restent jusqu'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 retrasmeter le sens de cette musique à l'auditeur moderne qui est, à tous égards, marqué différemment. Cet objectif perdura même si le caractère émotionnel, la dynamique, l'articulation et le phrasé, la pratique du continuo et beaucoup d'autres éléments qui viendront éclairer l'émotion et le sens des paroles mises en musique, subirent quelques mutations. Ceci est tout aussi valable pour la technique d'enregistrement qui a trouvé au long des années différentes voies pour s'illustrer, de l'audition stéréophonique intégrale à la clarté structurelle de la musique.

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

Deja, Reina, deja que BWV 198

Génesis: para el 17 de octubre de 1727

Destino: Muerte de la Reina/Princesa Electora Christiane Eberhardine

Texto: Johann Christoph Gottsched, 1727

Ediciones completas: BG 13³: 3 – NBA I/38: 181

Esta obra es una cantata de iglesia de las que solían componerse para acompañar el sermón de los domingos, si bien ocupa un puesto muy singular en la obra de Bach. No sólo por la extraordinaria calidad de la música, sino porque ilustra como ninguna otra composición a Johann Sebastian Bach en cuanto „homo politicus“ lo mismo que el entorno social reinante en el Leipzig de ese entonces. ¡Ojalá estuviéramos tan bien informados de otras obras suyas y de sus audiciones como de la „Oda fúnebre“ que constituye una reliquia histórica de primera fila!

Para entender esto basta con echar un vistazo a la historia de Sajonia. En mayo de 1697, el Príncipe Elector Friedrich August I se convirtió a la fe católica romana. ¡Esa fue en el fondo una afrenta a su reino, a la tierra de Martín Lutero, a la cuna de la Reforma! Una afrenta que no mitigó ni siquiera el decreto promulgado acto seguido permitiendo a todos los súbditos conservar su fe „sin imposiciones, obstáculos o reclamaciones“. La conversión tuvo por motivo al deseo manifiesto del monarca sajón de emular a sus homólogos de Baviera, Hannover y Prusia y multiplicar su poder y su gloria a través de nuevos títulos y cargos. Augusto „el Fuerte“ dirigía miradas codiciosas al trono polaco que estaba reservado tradicionalmente a los católicos. Augusto salvó ese escollo cambiando de confesión religiosa. En 1697, Friedrich August I pasó a ser el Rey August II de Polonia.

También la política matrimonial de la Casa real tendía a multiplicar la influencia de la misma. El casamiento celebrado en 1693 entre el Príncipe elector y Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth, una sobrina del „Gran Príncipe elector“ Friedrich Wilhelm I., fue un paso similar a las nupcias del Príncipe Elector Friedrich August II, hijo de la pareja, con la princesa Maria Josepha de la Casa de los Habsburgo. Bach dedicó varias cantatas de alabanza (BWV 205a, 206, 207a, 208a, 213, 214, 215; s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 64 und 68) a este príncipe que pasó a regir en 1733 y que amaba las artes pero fue poco afortunado en la política; Friedrich August (como Rey de Polonia se titulaba August III) fue también el destinatario de una solicitud que Bach le envió en 1733 junto con una Misa que había compuesto (v. vol. 70) con la intención de ser nombrado Maestro de Capilla de la Corte de Dresde.

Christiane Eberhardine se sentía ligada a su esposo sólo hasta donde lo exigía una unión dictada por el interés. Augusto „el Fuerte“ la ofendió con adulterios permanentes; la princesa se reclusó en el Palacio Pretzsch (en las riberas del Elba, entre Dessau y Torgau), conservando su fe luterana. Su espíritu devoto le valió el sobrenombre popular de „el pilar de las oraciones de Sajonia“. También los vecinos de Leipzig, fieles al protestantismo, hallaron en ella una figura que identificaba a esa ciudad que rivalizaba con la cortesana Dresde. La princesa, que se negó hasta el último a pisar suelo polaco (católico), dejó de existir el 5 de septiembre de 1727.

Los vecinos de Leipzig no se limitaron a observar el luto oficial obligatorio sino que organizaron una acto de homenaje; siglos después, durante una conferencia dedicada a Bach en enero de 2000, Hans-Joachim Schulze, director de Archivo Bach, subrayó la importancia de aquel acto calificándolo de „acto oficial del Estado“. Por iniciativa de un estudiante llamado Hans Carl von Kirchbach, la Universidad organizó el homenaje en la Iglesia de San Pablo, y fue demolida en 1968 por orden del

gobierno de la fenecida RDA. La composición de esa música debía incumbir en realidad a Johann Gottlieb Görner, director musical de la Universidad, pues la separación entre este cargo y el de director musical municipal ya se había decidido antes de que Bach fuese invitado a ejercer en Leipzig y el primero en asumirlo fue Görner, organista de la Iglesia de San Nicolás. Bach, por su parte veía recortados sus derechos y sus honorarios, por lo que elevó varias peticiones al Ayuntamiento e incluso al Príncipe Elector para que restaurase la situación anterior. A Görner se le encomendaron finalmente los servicios divinos ordinarios de los domingos y a Bach, los de los días festivos y feriados. Görner protestó también contra la decisión de confiar a Bach la composición de la música fúnebre. Kirchbach, a su vez, había solicitado la intervención del Príncipe Elector a la hora de elegir compositor, no la de las autoridades universitarias. Görner demandó por lo menos una compensación financiera, a lo que Kirchbach le indemnizó con 12 táleros.

Bach sentía también vivo interés en actuar con el “Collegium Musicum” que dirigía Görner, interés que no cedió hasta que en 1729 le dejaron asumir la dirección de otro Collegium musicum similar que mantenía Georg Balthasar Schott en la “Iglesia Nueva”.

Kirchbach encargó escribir la letra para la cantata fúnebre nada menos que a Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766), catedrático de poesía y retórica en la Universidad de Leipzig, racionalista, literato y miembro como Kirchbach de la “Sociedad Alemana”. Gottsched entregó nueve estrofas de ocho versos cada una; Bach finalizó la composición dos días antes su estreno que tuvo lugar el 15 de octubre de 1727. Le permitió ganar tiempo fue la prohibición general de ofrecer conciertos o recitales durante el luto decretado en el reino de Sajonia. (hasta el 6 de enero de 1728).

Bach distribuyó con bastante libertad las nueve estrofas de la Oda de Gottsched en su composición de diez movimientos interrumpida por un panegírico. En el coro inaugural se limita a musicalizar cuatro versos de la primera estrofa. Bach da cabida allí a los numerosos instrumentos (flautas, oboes, cuerdas, violas da gamba, laúd) en varios coros. De ritmo punteado, este movimiento homofónico y declamatorio consta de dos partes y cada una de ellas recoge los cuatro versos.

En el recitativo siguiente, Bach recurre a la segunda parte de la primera estrofa y a la primera de la segunda. El lamento sollozante de la voz de soprano es secundado por las cuerdas con expresivos pasajes suspirantes en vaivén. El aria subsiguiente para soprano remata la segunda estrofa; las “virtuosas cuerdas” acompañantes acatan la exhortación del texto y callan al irrumper la voz cantante.

El siguiente Recitativo (Nº 4) es un prodigio! Bach hace tañir “el elevado sonido de las campanas” desde las agudas flautas hasta el grave bajo continuo a intervalos desiguales; este recurso artístico extraordinario se repite en Bach ocho veces en toda su obra, con lujo de matices, desde la Cantata BWV 161 “Ven, dulce hora de la muerte”, movimiento 4 (según una compilación del Prof. Ulrich Prinz con ocasión de la “Academia de verano Johann Sebastian Bach”, Stuttgart 1999). Seguidamente, las violas da gamba y el laúd se suman al contralto para entonar los cuatro primeros versos de la estrofa 4, recordando con íntima nostalgia la personalidad de la princesa difunta. Bach encomienda a los oboes el acompañamiento del Recitativo Nº 6; unos pasajes ascendentes del bajo continuo dan énfasis al mensaje “Cuyo gran espíritu sobre la naturaleza se eleva” para hacer de ella una bienaventurada.

Antes del Aria para tenor (Nº 8) que inaugura la segunda parte, Bach compone una fuga coral que también es bipartita. El solemne estilo arcaico parece referirse a la imagen de la “excelsa

Reina” como guardiana de la fe. De “un potente brillo de cientos de soles” y de “tu excelsa cabeza” habla Gottsched en la sexta estrofa de su Oda (8º movimiento). “Tu alegre mirada” parecen secundar también el carácter luminoso de este movimiento con acompañamiento de flautas y oboes. Bach musicaliza dieciséis líneas en el último Recitativo (Nº 9). Es posible que Bach también pensara asignar al bajo un recitativo y un aria, pero sin que le alcanzara el tiempo. En compensación hace que la pieza desemboque en un Arioso en el pasaje del texto que incluye los nombres de los ríos; por último se vienen a sumar los instrumentos de viento para enturbiar con sus armonías el “remanso de la vista” que han perdido las localidades de Pretzsch y Torgau.

La música fúnebre culmina en un aria para coro. El carácter de danza semejante al de una giga se sobrepone al luto para realzar ante la posteridad el legado inolvidable de la Reina. Resulta original la idea de que el coro entone al unísono la frase “El bien de la virtud es ella, el gozo y gloria de sus vasallos” después de la exhortación que dice: “Poetas escribid, que leerlo queremos”.

La prensa informaba del acontecimiento como sigue: “Una vez que todos hubieron tomado asiento, concluido el preámbulo del órgano y después de que los bedeles hubieron repartido la Oda Fúnebre de Sr. Gottsched entre los presentes, se dejó oír la música que había compuesto el Sr. Maestro de Capilla, Johann Sebastian Bach, al estilo italiano.” Y el diario *Stats- und Gelehrte Zeitung* comenta: “Fueron unas imponentes pompas fúnebres con toda clase de inscripciones, cronósticos y emblemas y con la presencia de personajes príncipes, ilustres ministros, caballeros y otras personas venidas de fuera”.

Bach volvería a emplear año y medio más tarde el primer y último movimiento en la música fúnebre para su antiguo patrono, el Príncipe Leopold von Anhalt-Köthen, BWV 244a, jun-

to con algunos movimiento de la Pasión según San Mateo, la segunda obra importante de aquel año de 1727. Recogió además los movimientos 1, 3, 5, 8 y 10 en la Pasión según San Marcos que se estrenó en 1731; así lo delata la disposición del texto, mientras que la música y todas las partituras de esta última obra se han perdido, dando pábulo a no pocas conjeturas hasta el día de hoy.

*

Mi corazón nada en sangre BWV 199

Génesis: probablemente 1713, a más tardar para el 12 de agosto de 1714

Destino: 11º domingo después del domingo de la Trinidad

Texto: Georg Christian Lehms, 1711. 6º mov. : estrofa 3 del cántico “Adónde he de huir” de Johann Heermann (1630)

Ediciones completas: NBA I/20: 3, 25, 46, 48

Se trata en este caso de una “cantata” propiamente dicha para una voz cantante con acompañamiento instrumental. Bach, que al componerla estaba apenas aprendiendo los secretos de ese oficio, aprovecha esa limitación para crear una música cautivadora, vigorosa y expresiva. El recitativo inicial – como la mayoría de los recitativos de esta cantata – tiene como fondo el sonido de las cuerdas. Bach destaca así el emotivo texto que habla de pecados, vicios y dolores. La frase “Suspiros ahogados, lamentos mudos”, que marca el inicio del texto es la señal para un lamento a cargo del oboe. La vastedad de las líneas melódicas pudiera reflejar la muda contrición del pecador. Es inusual que Bach intercale algunos compases de recitativo antes del Da Capo.

El pecador experimenta después remordimiento y pena (en el Recitativo Nº 3) por lo que puede hallar reposo por fin

(en N° 4) . La ondulada línea del bajo continuo recoge la imagen del pecador postrado ante Dios como lo sugiere el texto.

El 6° movimiento es un arreglo coral: la viola solista – ¡cosa rara en Bach! – parafrasea en ritornello la melodía coral de principio a fin. El último recitativo (N° 7) indica que el reposo del creyente está en las alturas e invita a cantar “contento y feliz”. Ello ocurre en el aria conclusiva que alza vuelo en un alegre compás ternario. Así, la cantata que empieza por la drástica alegoría barroca del pecador culmina en un manifiesto de certidumbre nacida de la fe. Este cantata se publicó por vez primera en 1912, por lo que no forma parte de las antiguas Ediciones Completas de Bach.

*

Proclamar quiero Su nombre BWV 200

Génesis: alrededor de 1742

Destino: Fiesta de la Purificación de María (?)

Texto: Autor desconocido (inspirado en San Lucas 2, 29-32)

Ediciones completas: NBA I/28.1: 189

Esta obra forma parte probablemente de una composición más extensa originada en los años posteriores a 1735. El texto parafrasea la alabanza de Simeón y viene a ser un indicio para la clasificación al calendario litúrgico. El aria para dos violines solistas y soprano posee un carácter alegre y animado. La pieza no fue descubierta hasta 1924 y su publicación data de 1935.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

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



Helmuth Rilling