

Weltliche Kantaten
Secular Cantatas

Vol. 61-68

Vol. 61

Weltliche Kantaten • Secular Cantatas

BWV 201

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Producer and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:

Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Teije van Geest

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

Stadhalle Leonberg

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

September/Septembre/Septiembre 1996

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:

Holger Schneider

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: J & M Berridge

Traduction française: Christian Hinzelin

Traducción español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

Johann Sebastian **BACH** *Bach.*

(1685 – 1750)

**WELTLICHE KANTATEN · SECULAR CANTATAS
CANTATES PROFANES · CANTATES PROFANAS**

Geschwinde, ihr wirbelnden Winde

(Der Streit zwischen Phoebus und Pan) *BWV 201 (47'31)*

Speed, ye whirling winds (The Contest between Phoebus and Pan)

Entrez vite, ô vents tourbillonnants (Le dispute entre Phébus et Pan)

Esfumaos, vientos turbulentos (La lucha entre Phoebus y Pan)

Sibylla Rubens - soprano (Momus) • Ingeborg Danz - alto (Mercurius) • Lothar Odinius - tenore I (Tmolus) • James Taylor - tenore II (Midas) • Matthias Goerne - basso I (Phoebus) • Dietrich Henschel - basso II (Pan)
Uwe Köller, Eberhard Kübler, Bernhard Läubin - Tromba • Stefan Gagelmann - Timpani • Angela Firkins, Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe • Diethelm Jonas - Oboe d'amore • Günter Pfitzenmaier - Fagotto • Michael Groß - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Boris Kleiner - Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

Geschwinde, ihr wirbelnden Winde BWV 201

No. 1	Chorus:	Geschwinde, ihr wirbelnden Winde	1	4:36
		<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2	Recitativo (S, B I + II):	Und du bist doch so unverschämt und frei	2	1:53
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (S):	Patron, das macht der Wind	3	2:26
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (A, B I + II):	Was braucht ihr euch zu zanken	4	0:59
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (B I):	Mit Verlangen drück ich deine zarten Wangen	5	8:39
		<i>Flauto I, Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Recitativo (S, B II):	Pan, rücke deine Kehle nun	6	0:19
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7	Aria (B II):	Zu Tanze, zu Sprunge	7	5:58
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 8	Recitativo (A, T I):	Nunmehr Richter her	8	0:44
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 9	Aria (T I):	Phoebus, deine Melodie	9	5:12
		<i>Oboe d'amore, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 10	Recitativo (T II, B II):	Komm, Midas, sage du nun an	10	0:53
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 11	Aria (T II):	Pan ist Meister, laßt ihn gehen	11	5:17
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 12	Recitativo (Tutti):	Wie, Midas, bist du toll	12	1:14
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 13	Aria (A):	Aufgeblasne Hitze	13	5:22
		<i>Flauto I+II, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 14	Recitativo (S):	Du guter Midas, geh nun hin	14	1:24
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 15	Chorus (Tutti):	Labt das Herz, ihr holden Saiten	15	2:33
		<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		

Total Time

47:31

1. Chorus

Tutti
 Geschwinde,
 Ihr wirbelnden Winde,
 Auf einmal zusammen zur Höhle hinein!
 Daß das Hin- und Widerschallen
 Selbst dem Echo mag gefallen
 Und den Lüften lieblich sein.

2. Recitativo

Phoebus
 Und du bist doch so unverschämt und frei,
 Mir in das Angesicht zu sagen,
 Daß dein Gesang
 Viel herrlicher als meiner sei?
 Pan
 Wie kannst du doch so lange fragen?
 Der ganze Wald bewundert meinen Klang;
 Das Nymphenchor,
 Das mein von mir erfundnes Rohr
 Von sieben wohlgesetzten Stufen
 Zu tanzen öfters aufgerufen,
 Wird dir von selbst zugestehn:
 Pan singt vor allen andern schön.
 Phoebus
 Vor Nymphen bist du recht;
 Allein, die Götter zu vergnügen,
 Ist deine Flöte viel zu schlecht.
 Pan
 Sobald mein Ton die Luft erfüllt,
 So hüpfen die Berge, so tanzet das Wild,
 So müssen sich die Zweige biegen,
 Und unter denen Sternen
 Geht ein entzücktes Springen für:

1. Chorus

Tutti
 Speed,
 Ye whirling winds,
 All together into the cave!
 That the roar and its resonance
 May be pleasing even to the echo
 And delightful to the spheres of air.

2. Recitativo

Phoebus
 And you are so bold and free
 To tell me to my face
 That your singing
 Is much finer than mine?
 Pan
 How can you ask so long?
 The whole wood marvels at my sound;
 The choir of nymphs,
 Summoned by the pipe I invented
 With its seven wellset steps
 To dance to again and again,
 Will themselves confess to you:
 Pan sings more beautifully than all the rest.
 Phoebus
 You are good enough for nymphs;
 But to delight the gods,
 For that your flute is much too poor.
 Pan
 As soon as my sound fills the air,
 The mountains skip, the wild beasts dance,
 The boughs must bend,
 And beneath the stars
 There is an enchanted leaping forth:

1. Chœur

Tutti
 Entrez vite,
 Ô vents tourbillonnants,
 Tous ensemble dans la grotte!
 Que sonne et que résonne votre souffle,
 Que l'écho lui-même y prenne plaisir,
 Et qu'il soit agréable aux nuées.

2. Récitatif

Phébus
 Et tu as l'audace et le front,
 De me dire sans ambages
 Que ton chant
 Est bien plus beau que le mien?
 Pan
 Comment peux-tu être si longtemps dans le doute?
 La forêt toute entière admire ma musique;
 Le chœur des nymphes,
 Si souvent convié à danser
 Aux sons de ma flûte de roseau,
 Répartis sur sept degrés harmonieux,
 Saura te dire lui-même:
 Le chant de Pan est de tous le plus beau.
 Phébus
 Tu es bien bon pour les nymphes;
 Mais ta flûte est bien trop mauvaise
 Pour faire l'agrément des dieux.
 Pan
 Dès que le son de ma flûte emplît l'air,
 Sautillent les montagnes et dansent les animaux sauvages.
 La ramure doit s'incliner,
 Et, sous les étoiles,
 Ce ne sont que cabrioles ravies:

1. Coro

Tutti
 Esfumaos.
 Vientos turbulentos,
 Sumidos en el fondo del abismo
 Que el vaivén de vuestra exhalación
 Agrade al mismo eco
 Y haga las delicias de los aires.

2. Recitado

Febo
 ¿Serás tan osado e insolente
 Como para decirme a la cara
 Que tu canto
 Supera al mío en hermosura?
 Pan
 ¿Cómo puedes dudarlo todavía
 Si todo el bosque admira mis cadencias
 Y el coro de las ninfas
 Que invitan tantas veces a la danza
 Con notas de la flauta que inventé
 Graduadas en siete tonos armoniosos
 Te hará admitir al fin
 Que Pan canta mejor que nadie?
 Febo
 Para las ninfas no está mal,
 Pero tu flauta es poca cosa
 Para hacer las delicias de los dioses.
 Pan
 Tan pronto como el aire acoge mis tonos,
 Brincan los montes y bailan las bestias,
 Se inclinan las ramas obligadas
 Y bajo las estrellas
 No hay más que cabriolas de encanto:

Die Vögel setzen sich zu mir
Und wollen von mir singen lernen.

Momus

Ei! hört mir doch den Pan,
Den großen Meistersänger, an!

3. Aria

Momus

Patron, das macht der Wind!

Daß man prahlt und hat kein Geld,
Daß man das für Wahrheit hält,
Was nur in die Augen fällt,
Daß die Toren weise sind,
Daß das Glücke selber blind,
Patron, das macht der Wind.

4. Recitativo

Mercurius

Was braucht ihr euch zu zanken?
Ihr weicht doch einander nicht.
Nach meinen wenigen Gedanken,
So wähle sich ein jedes einen Mann,
Der zwischen euch das Urteil spricht;
Laßt sehn, wer fällt euch ein?

Phoebus

Der Tmolus soll mein Richter sein,

Pan

Und Midas sei auf meiner Seite.

Mercurius

So tretet her, ihr lieben Leute,
Hört alles fleißig an;
Und merket, wer das Beste kann!

The birds come to me
And seek to learn singing from me.

Momus

Hey! Just hark at Pan,
The great master singer!

3. Aria

Momus

Patron, that is what the wind does!

That one boasts and has no money,
That one considers as truth
Whatever appears on the surface,
That fools are wise,
That fortune itself is blind,
Patron, that is what the wind does.

4. Recitativo

Mercurius

Why do you quarrel?
You will never convince one another.
In my humble opinion,
Each side should choose a man
Who will judge between you;
Let us see, who do you fancy?

Phoebus

Tmolus shall be my judge.

Pan

And Midas shall be for me.

Mercurius

Then come here, good people,
Listen carefully to all
And decide who is best!

Les oiseaux m'entourent
Et veulent que je leur apprenne à chanter.

Momus

Eh! Écoutez-moi donc Pan,
Ce grand maître chanteur!

3. Aria

Momus

Patron, c'est la faute du vent si
L'on fanfaronne sans avoir un sou en poche,
L'on prend pour vérité
Ce qui saute aux yeux,
Si les fous sont sages,
Si la chance est aveugle,
Patron, c'est la faute du vent!

4. Récitatif

Mercur

Qu'avez-vous besoin de cette dispute?
Aucun ne cédera devant l'autre.
Si vous voulez entendre mon humble avis,
Que chacun de vous choisisse quelqu'un
Qui jugera entre vous deux;
Alors, dites-moi, qui vous vient à l'esprit?
Phébus

Que Tmole soit mon juge.
Pan

Mercur

Alors approchez, braves gens,
Prêtez une oreille attentive
Et décidez qui est le meilleur!

Los pájaros me rodean
Y me piden les enseñe a cantar.

Momo

¡Eh! Óyeme pues, Pan
Gran maestro de la música

3. Aria

Momo

Patrón, esto es obra del viento:
Hincharse sin tener un céntimo
Y contemplar como cierto
Lo que salta ante los ojos,
Que los locos son muy sabios
Y la suerte es invidente
Patrón, esto es obra del viento

4. Recitado

Mercurio

¿Qué necesidad tenéis de discutir
Si ninguno convence al otro?
En mi modesta opinión
Elegid cada uno un hombre
Para que haga las veces de árbitro.
Veamos quién se os ocurre.
Febo

Tmolos será mi juez.
Pan

Mercurio

¡Venid acá, buenas gentes,
Escuchad atentamente
Y decidid cuál es el mejor!

5. Aria

Phoebus

Mit Verlangen

Drück ich deine zarten Wangen,

Holder, schöner Hyazinth.

Und dein' Augen küß' ich gerne,

Weil sie meine Morgensterne

Und der Seele Sonne sind.

6. Recitativo

Momus

Pan, rücke deine Kehle nun

In wohlgestimmte Falten!

Pan

Ich will mein Bestes tun

Und mich noch herrlicher als Phoebus halten.

7. Aria

Pan

Zu Tänze, zu Sprunge,

So wackelt das Herz.

Wenn der Ton zu mühsam klingt

Und der Mund gebunden singt,

So erweckt es keinen Scherz.

8. Recitativo

Mercurius

Nummehro Richter her!

Tmolus

Das Urteil fällt mir gar nicht schwer;

Die Wahrheit wird es selber sagen,

Daß Phoebus hier den Preis davongetragen.

5. Aria

Phoebus

With passion

I press your tender cheeks,

lovely, sweet Hyacinth.

And your eyes I love to kiss.

Because they are my morning stars

And the sun of my soul.

6. Recitativo

Momus

Pan, crease your throat now

In welltuned folds!

Pan

I will do my best

And comport myself more excellently than Phoebus.

7. Aria

Pan

To the dance, to the leap,

So the heart bounds.

If the tone sounds too laboured

And the mouth sings with restraint,

It brings no joy.

8. Recitativo

Mercurius

Now, forward the judges!

Tmolus

The judgment presents me with no difficulty;

The truth will speak for itself, to say

That Phoebus has carried off this prize.

5. Aria

Phébus

Plein d'un ardent désir,
Je presse, doux et beau Hyacinthe,
Tes joues délicates.

Et j'aime à baiser tes yeux,
Parce qu'ils sont mes étoiles du matin
Et le soleil de l'âme.

6. Récitatif

Momus

Pan, à ton tour maintenant de faire jaillir de ta voix
Les sons les plus harmonieux.

Pan

Je vais donner le meilleur de moi-même
Pour un chant plus magnifique encore que celui de Phébus.

7. Aria

Pan

De danser, de bondir,
Le cœur est en émoi.

Quand la musique a du mal à sonner,
Et que les lèvres ont peine à chanter,
Il n'est point d'agrément.

8. Récitatif

Mercure

A présent, Messieurs les Juges, approchez!

Tmole

Il ne m'est pas difficile de juger;
La vérité dira elle-même
Que Phébus a, ici-même, remporté le prix.

5. Aria

Febo

Con gran deseo
Acaricio tus tiernas mejillas
Dulce y hermoso Jacinto.

Y me complace el beso de tus ojos
Porque son mis estrellas matinales
Y dos soles para mi alma.

6. Recitado

Momo

Entre, Pan, en acción tu garganta
En ondas bien entonadas.

Pan

Haré lo mejor que pueda
Para cantar más airoso que Febo.

7. Aria

Pan

A bailar, a saltar,
El corazón títubea.

Cuando suena afanosa la música
Y la boca no puede cantar:
Así no resulta placentera.

8. Recitado

Mercurio

¡Vengan pues los señores jueces!

Tmolos

Nada difícil me resulta el dictamen,
Pues la verdad habla por sí sola:
Y es que Febo ha ganado aquí la apuesta.

Pan singet vor dem Wald,
Die Nymphen kann er wohl ergötzen;
Jedoch, so schön als Phoebus' Klang erschallt,
Ist seine Flöte nicht zu schätzen.

9. Aria

Tmolus
Phoebus, deine Melodei
Hat die Anmut selbst geboren.
Aber wer die Kunst versteht,
Wie dein Ton verwundernd geht,
Wird dabei aus sich verloren.

10. Recitativo

Pan
Komm, Midas, sage du nun an,
Was ich getan!
Midas
Ach, Pan! wie hast du mich gestärkt,
Dein Lied hat mir so wohl geklungen,
Daß ich es mir auf einmal gleich gemerkt.
Nun geh ich hier im Grünen auf und nieder
Und lern es denen Bäumen wieder.
Der Phoebus macht es gar zu bunt,
Allein, dein allerliebster Mund
Sang leicht und ungezwungen.

11. Aria

Midas
Pan ist Meister, laßt ihn gehn!
Phoebus hat das Spiel verloren,
Denn nach meinen beiden Ohren
Singt er unvergleichlich schön.

Pan sings for the woodland,
He may well delight the nymphs;
But, to sound as fine as Phoebus' notes,
Is not to be credited to his flute.

9. Aria

Tmolus
Phoebus, your melody
Is the child of grace itself.
But he who appreciates the art
With which your sounds are wonderfully made
Is lost in their very contemplation.

10. Recitativo

Pan
Come, Midas, say now
What I have done!
Midas
Ah, Pan! how you have strengthened me,
your song sounded so good to me,
that I decided at once.
Now I go up and down here in the greenwood
and pass it on to the trees.
Phoebus is far too gaudy,
Only your sweetest mouth
sang light and unconstrained.

11. Aria

Midas
Pan is master, let him go!
Phoebus has lost the contest,
For to my two ears
his song is incomparably beautiful.

Pan a chanté pour la forêt,
S'il sait réjouir le cœur des nymphes,
Le son de sa flûte n'égale cependant point
Le chant de Phébus.

9. Aria

Tmole
Phébus, ta mélodie
Est née de la grâce elle-même.
 Mais qui sait avec quel art
 Naît ta merveilleuse musique
 En a l'esprit qui s'égare.

10. Récitatif

Pan
Dis, Midas, à ton tour,
Comment fut mon chant!
Midas
Ah, Pan! Comme tu m'as revigoré,
Ton chant était si doux à mon oreille
Qu'il s'est tout de suite gravé dans ma mémoire.
Et, parcourant à présent cette campagne verdoyante, je
 l'apprends aux arbres qui bordent mon chemin.
Phébus met trop de couleurs dans sa musique.
Seule ta bouche adorée
Sut chanter avec grâce et légèreté.

11. Aria

Midas
Pan est le vainqueur, convenez-en!
 Phébus a perdu le tournoi,
 Car, mes deux oreilles en témoignent,
 Son chant est d'une incomparable beauté.

Pan ha cantado para el bosque.
Cierto que podrá agradar a las ninfas,
Pero el tono de su flauta no se puede valorar
Como la voz cantora de Febo.

9. Aria

Tmos
Tu melodía, Febo,
Es hija del mismo garbo.
 Pero el que comprende el arte
 Con que admirablemente avanza tu música
 Se perderá en su disfrute.

10. Recitado

Pan
Ven, Midas y anuncia a todos
cómo lo he hecho.
Midas
¡Ah, Pan! ¡Cómo me has fortalecido!
Tu canción ha sonado tan bella a mis oídos,
que se ha grabado inmediatamente en mí
para recorrer de arriba abajo la campiña
y hacérsela aprender a los árboles.
Febo interpreta en estilo demasiado colorista.
Sólo tu adorada boca
ha cantado con gracia y desenvoltura.

11. Aria

Midas
¡Pan es el ganador, admitido!
 Febo ha perdido el juego
 porque mis oídos atestiguan
 La incomparable belleza de su canto.

12. Recitativo

Momus

Wie, Midas, bist du toll?

Mercurius

Wer hat dir den Verstand verrückt?

Tmolus

Das dacht ich wohl, daß du so ungeschickt!

Phoebus

Sprich, was ich mit dir machen soll?

Verkehr ich dich in Raben,

Soll ich dich schinden oder schaben?

Midas

Ach! plaget mich doch nicht so sehre,

Es fiel mir ja

Also in mein Gehöre.

Phoebus

Sieh da,

So sollst du Esels Ohren haben!

Mercurius

Das ist der Lohn

Der tollen Ehrbegierigkeit.

Pan

Ei! warum hast du diesen Streit

Auf leichte Schultern übernommen?

Midas

Wie ist mir die Kommission

So schlecht bekommen?

13. Aria

Mercurius

Aufgeblasne Hitze,

Aber wenig Grütze

Kriegt die Schellenmütze

Endlich aufgesetzt.

12. Recitativo

Momus

What, Midas, are you mad?

Mercurius

Who robbed you of your senses?

Tmolus

I thought as much, you are so clumsy!

Phoebus

Say, what shall I do with you?

If I turn you into a raven,

shall I skin you or flay you?

Midas

Ah! do not torment me so sore,

it was only

as I heard it.

Phoebus

See here,

you shall have asses' ears!

Mercurius

That is your reward

For mad ambition.

Pan

Hey! why did you take on this contest

So lightheartedly?

Midas

Why did this commission

disagree with me so much?

13. Aria

Mercurius

Inflated heat,

But little ballast,

Gets the cap of bells

Set finally on his head.

12. Récitatif

Momus
 Quoi, Midas, as-tu perdu l'esprit?
 Mercure
 Qui a égaré ta raison?
 Tmole
 J'étais sûr que tu allais commettre quelque maladresse!
 Phébus
 Dis ce que je dois faire de toi?
 Te transformer en corbeau?
 T'écorcher ou te supplicier?
 Midas
 Hélas, cessez de me tourmenter,
 C'est mon oreille
 Qui a jugé!
 Phébus
 Eh bien, s'il en est ainsi,
 Tu auras des oreilles d'âne!
 Mercure
 Voilà la récompense
 De la folle soif d'honneur!
 Pan
 Eh, pourquoi as-tu choisi à la légère
 De régler cette dispute?
 Midas
 Oh, comme il m'en coûte
 D'avoir endossé ce rôle d'arbitre!

13. Aria

Mercure
 Enfin la marotte
 Coiffe celui qui a montré
 Une précipitation pleine de suffisance
 Et bien peu de cervelle.

12. Recitado

Momo
 ¿Pero es que has perdido el juicio, Midas?
 Mercurio
 ¿Quién te ha comido el coco?
 Tmolos
 ¡Eso pienso yo, qué desatino!
 Febo
 ¿Dime qué debo hacer contigo?
 ¿Te he de convertir en cuervo?
 ¿Te debo despellejar o hacerte picadillo?
 Midas
 ¡Ah! Dejad de atormentarme.
 Fue simplemente
 Lo que llegó a mis oídos.
 Febo
 ¡Mira allá,
 Entonces tienen orejas de asno!
 Mercurio
 Esta es la recompensa
 De la loca vanidad.
 Pan
 ¡Eh! ¿Por qué te tomas
 A la ligera esta disputa?
 Midas
 ¿Qué gravosa me resulta
 Esta función arbitral?

13. Aria

Mercurio
 Mucho ruido
 Y pocas nueces.
 Pugna el gorro de cascabeles
 Por verse puesto en su cabeza.

Wer das Schiffe nicht versteht
 Und doch an das Ruder geht,
 Ertrinkt mit Schaden und Schanden zuletzt.

14. Recitativo

Momus

Du guter Midas, geh nun hin
 Und lege dich in deinem Walde nieder,
 Doch tröste dich in deinem Sinn,
 Du hast noch mehr dergleichen Brüder.
 Der Unverstand und Unvernunft
 Will jetzt der Weisheit Nachbar sein,
 Man urteilt in den Tag hinein,
 Und die so tun,
 Gehören all in deine Zunft.
 Ergreife, Phoebus, nun
 Die Leier wieder,
 Es ist nichts lieblicher als deine Lieder.

15. Chorus

Tutti

Labt das Herz, ihr holden Saiten,
 Stimmet Kunst und Anmut an!
 Laßt euch meistern, laßt euch höhnen,
 Sind doch euren süßen Tönen
 Selbst die Götter zugetan.

He who knows no seamanship
 But still takes the rudder
 Drowns with loss and disgrace.

14. Recitativo

Momus

Now, good Midas, run along
 and lay down in your wood,
 but set your mind at rest,
 you have many more brothers of like mind.
 Foolishness and unreason
 seek now to be wisdom's neighbour,
 people pass judgment on the spur of the moment,
 and those that do so
 are all of your persuasion.
 Take now, Phoebus,
 the lyre again,
 there is nothing sweeter than your songs.

15. Chorus

Tutti

Soothe the heart, ye noble strings,
 summon up art and grace!
 You may be played with mastery or with
 mockery, your sweet tones
 captivate the very gods.

Qui ne sait point naviguer
Et prend néanmoins la barre
Finit par périr corps et biens.

14. Récitatif

Momus
Va, bon Midas, va
Et repose-toi dans ta forêt,
Mais que ton cœur se console,
Car il en est plus d'un qui te ressemble.
La déraison et la sottise
Veulent aujourd'hui faire bon ménage avec la sagesse,
on juge à tort et à travers,
Et tous ceux qui agissent ainsi
Sont faits du même bois.
Maintenant, Phébus,
Reprends ta lyre,
Il n'est rien de plus doux que ton chant!

15. Chœur

Tutti
Douces cordes, réjouissez les cœurs!
Faites retentir une musique où l'art le dispute à la grâce!
Maîtrisés ou raillés, qu'importe,
Puisque vos suaves accents
ont agréables aux dieux.

Quien nada sabe de navegación
Y sin embargo se pone a remar
Acaba naufragando con todo su bagaje.

14. Recitado

Momo
Anda, buen Midas, vete
y échate en tu bosque,
pero consuélase tu ánimo,
pues tienes algún que otro hermano.
La locura y la sinrazón
buscan acercarse a la sabiduría
y emiten opiniones sin control.
Y quienes obran así
son de tu misma ralea.
Toma la lira de nuevo:
nada hay más amable que tu canción.

15. Coro

Tutti
Confortad, bellas cuerdas, los corazones
en sintonía de arte y gracia.
Dejaos tocar con maestría o con escarnio,
porque vuestras dulces notas
son la delicia de los dioses.

Bachs „Meistersinger-Kantate“

Eine Einführung in drei Kurz-Geschichten

1. Die Lokal-Geschichte

Am südwestlichen Rand der Leipziger Innenstadt steht ein unschönes Bauwerk, das unter dem paradoxen Namen „Runde Ecke“ in jüngerer Vergangenheit zu trauriger Berühmtheit gelangte. Gemeint ist: das Hauptgebäude der (ehemaligen) Bezirksverwaltung des (ehemaligen) Ministeriums für Staatssicherheit der (ehemaligen) DDR. Das Paradoxon hat eine bittere historische Pointe: Etwa an dieser Stelle – wir finden uns im 18. Jahrhundert wieder – stand Leipzigs Neue Kirche. Bis zur Reformation zum Franziskanerkloster gehörend, diente sie nach dem Weggang der Barfüßermönche als Kornspeicher, wurde Ende des 17. Jahrhunderts im barocken Stil hergerichtet und 1879/80 zur neogotischen Matthäikirche umgebaut; 1943 wurde die Kirche zerstört.

Ein knappes Jahrzehnt lang spielte hier Georg Balthasar Schott auf der Orgel, bevor man ihn 1729 als Kantor nach Gotha berief. Seine Spur wollen wir nicht weiter verfolgen. Die kurzzeitige Vakanz des Organistenamts an der Neukirche nach Schotts Weggang aber ist ein entscheidendes Ereignis im Hinblick auf Bachs Leipziger Kantorentätigkeit bzw. darauf, was er bei dieser Tätigkeit unter anderem vermißte. In der Folge des Organistenwechsels nämlich übernimmt Bach die Leitung des ehemals „Schottischen“ Collegium Musicum. Wobei ‘übernehmen’ freilich das falsche Wort ist für ein ebenso geschicktes wie zielstrebiges Procedere, das ihm diese unter verschiedenen Aspekten sehr verlockende Aufgabe sichern sollte.

Seit seiner Gründung durch Telemann Anfang des Jahrhunderts war das Collegium Musicum stets der Neukirche zugeordnet; insofern hätte der neugewählte Neukirchenorganist dessen Leitung einfach übernommen. Hier greift Bach ein. Er kannte den vermutlich erfolgreichsten Kandidaten und besprach sich mit ihm. Er wolle ihn, Carl Gotthelf Gerlach (noch zu Kuhnaus Zeit Thomaner und dann als Leipziger Student wahrscheinlich Bachs Schüler), wärmstens für die Organistenstelle empfehlen, was letztlich so viel hieß wie: die anderen vier Anwärter hatten so gut wie keine Chance. Denn Bach „recommendirte“ nicht von ungefähr den Favoriten, sondern wollte mit ihm ‘ins Geschäft kommen’. Das hieß für Gerlach: Verzicht auf Leitung des Collegium Musicum. Zumindest vorerst. Aktenkundig wurde der Deal in einem Sitzungsprotokoll im Mai 1729. Doch schon zwei Monate zuvor hatte sich Bach recht zuversichtlich bzw. siegessicher geäußert: „Das neueste ist, daß der liebe Gott auch nunmehr vor den ehrlichen H. Schotten gesorget, u. Ihme das Gothaische Cantorat bescheret hat; derowegen Er kommende Woche valediciren, da ich sein Collegium zu übernehmen wilens.“ Also nahmen die Dinge ihren Lauf. Das neue Concert hieß nun „Bachisches Collegium Musicum“, und Gerlach wurde 1730 Organist der Neuen Kirche.

Um einen möglichen Irrtum zu vermeiden: Bach und Gerlach verstanden sich damals wie auch fortan prächtig. Auf der Basis dieser freundschaftlichen Vereinbarung vertrat Gerlach den Thomaskantor sogar beim Dienst an den Hauptkirchen, auf dieser Basis gab es auch eine Art ‘fliegenden Wechsel’ zwischen beiden in der Chefposition des Collegiums. Bach leitete das Ensemble aus Studenten, Liebhabern und Profis bis zum Sommer 1737; danach war für zwei Jahre Gerlach an der Reihe. Mit einer Geburtstagsmusik am Freitag, den 2. Oktober 1739, empfahl sich Bach erneut als Direktor für einige Jahre.

Die Leipziger Zeitungen verkünden das Ereignis tags zuvor: „Da der Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsische Hof-Compositeur Bach die Direction des Collegii Musici Im Zimmermannischen Caffee-Hause wieder übernommen; als wird solches hiermit denen Liebhabern bekannt gemacht.“ Spätestens 1746 widmet sich Gerlach noch einmal den Belangen des Ensembles, um sich allerdings alsbald mehr und mehr seiner attraktiven Konzertmeisterstätigkeit beim „Großen Concert“ – dem 1743 gegründeten Vorläufer des Gewandhausorchesters – zuzuwenden. Das Leipziger Adreßbuch von 1747 bestätigt dann den Bachschüler Johann Trier als neuen Leiter.

Während das zweite Leipziger Collegium Musicum unter dem Direktor der Universitätsmusik Görner regelmäßig im großen Saal des „Schellhaferischen Hauses“ (nach 1732 „Artopäischer Saal“) musizierte, fanden die Konzerte mit dem Bachschen Collegium ausschließlich in den Lokalitäten des Cafetiers Gottfried Zimmermann statt. In kühler Jahreszeit freitagabends im Kaffeehaus, bei sommerlichen Temperaturen draußen im Kaffeegarten am Mittwochnachmittag auf dem Grimmischen (heute: Grimmaischen) Steinweg vor dem östlichen Leipziger Stadtor. Das Haus in der Katharinenstraße 14 (im II. Weltkrieg zerbombt) wurde 1717 durch Johann Schellhafer erbaut, der als Musikliebhaber und Kantatendichter galt. Zimmermanns Restaurant, dessen Vordergrund zwar relativ schmal war, in seiner beachtlichen Tiefe jedoch zwei hintereinanderliegenden saalartigen Räumen mit je 3 Seitenfenstern Platz bot, bestand in dieser Form bis kurz vor dem II. Weltkrieg.

So viel (bzw. wenig) zu den Gegebenheiten, um die die Kenntnis über Bestimmung und Aufführung der meisten weltlichen Bach-Kantaten schwerlich einen Bogen machen kann. Die Suche nach weiteren Details lohnt einen

Blick in das Bach-Jahrbuch von 1960 und die Lektüre der verdienstvollen Zusammenstellung von Werner Neumann. Dabei war – um die Einleitung rasch nochmals zu bemühen – der Stellenwechsel an der Leipziger „Runden Ecke“ Anno 1729 ein Ereignis mit entscheidenden Folgen für Bachs Stellung im Leipziger Musikleben und in seinem Ansehen bei Hofe. Letztlich wären wir um das hier zu hörende wunderschöne Exempel aus dem Repertoire der Collegiums-Musik ärmer, hätte Bach für seine weltlichen Auftragskantaten nicht diese ideale, repräsentative Konzertplattform zur Verfügung gehabt. Und die war nicht nur eine lukrative Einnahmequelle für ihren Director, sondern damals zugleich auch eine der kostlichsten Erbauungen für die Leipziger Liebhaber zeitgenössischer Musik!

2. Die Werk-Geschichte

Vielleicht war Bachs Zeitgenosse und Hauslyriker Christian Friedrich Henrici – als Hobbydichter besser bekannt als Picander, eigentlich aber Postsekretär und später Steuereinnahmer – auch ein aktives Mitglied des Bachschen Collegium Musicum. Dies könnte man aus einem Hochzeitsgedicht vom 19. September 1730 herauslesen:

Wer sich will auf das Freyen legen,
 Der hält, wie wir zu weilen pflegen,
 Ein musischs Collegium.
 Wenn wir uns an das Pult verfügen
 Und sehen eine Stimme liegen
 So kehren wir sie fleißig rum,
 Wir sehen nach, ob schwer zu spielen;
 So muß man auch erst insgemein
 Dem Mädgen auf die Zähne fühlen,
 Wie sie gesetzt im Hertzen seyn.

Begeben wir uns mit allerlei Mutmaßungen noch einen Schritt weiter (zurück), so setzen wir uns für eine Weile im Zimmermannischen Garten nieder, wo sich während der Michaelismesse 1729 das Collegium Musicum versammelt hat, um erstmals unter seinem neuen Leiter zu musizieren. Der 29jährige Musiker Henrici ist stolz darauf, daß für diese Premiere sein neuestes *Drama* ausgewählt wurde, dessen Vertonung innerhalb kürzester Zeit und mit sicherer Hand vom Herrn Director Bach ausgeführt worden war. Wir sind gespannt auf ein Spektakel, das uns vielsagend als *Streit zwischen Phoebus und Pan* „betitult“ angekündigt wurde, und unsere freudige Erwartung, geteilt von über zweihundert Zuhörern, wird nicht enttäuscht.

Wohlgemerkt: diese Konstruktion stützt sich wackelig auf einige der zahllosen Vermutungen, die sich (gleichsam wie ein roter Faden) durch die Erforschung von Bachs Werkchronologie winden. Sicher ist nur, daß das Drama der streitsüchtigen Götter in der Co-Autorschaft Bach/Picander mit dem Collegium Musicum aufgeführt wurde. Die berechnete Annahme, es könnte dies Bachs Debüt als neuer Collegiums-Director gewesen sein, stammt von Werner Neumann, und Hans-Joachim Schulze weist nach, daß der kompositorische Ansatz des göttlichen Streits auf eine Freiluftaufführung zielte – auf ein Konzert also in Zimmermanns Garten draußen vor der Stadt (dort, wo sich heute publikumsheischend die Blicke von Oper und Gewandhaus begehen). Folgt man aus dem zweifelsfrei hohen Stellenwert eines solchen Ereignisses für das eher karge öffentliche Musikleben auf das Interesse am Unerhörten (oder auch aus der Tatsache, daß sich im geselligen Ambiente nicht nur die Kenner trafen, auf seinen Stellenwert als Ereignis an sich), so darf man weiterhin annehmen, daß alle im Publikum des Lesens Kundigen begierig gewesen sein dürf-

ten, einen jener Textdrucke zu ergattern, die für diesen Aufführungsmodus zumeist in einer 200er Auflage gedruckt wurden. Neben dem Verweis auf die nicht sicher datierte Erstaufführung deuten die Quellen ferner auf Wiederaufführungen des gefälligen Werkes zwischen 1735 und 1740 sowie 1749.

3. Die eigentliche Geschichte

Worum geht es nun bei dem göttlichen Zwist? Geschult in weitreichenden historischen Gedankensprüngen, folgen wir Picander in die griechische Sagenwelt der Ovidschen *Metamorphosen* und lernen zunächst die Hauptdarsteller kennen: Pan mit seiner Hirtenflöte, ein wenig zu dümmlich dargestellt in seinem Macho-Gehabe, und Phoebus (Apollo), angeblich der Erfinder der Kithara, deswegen aber nicht weniger überzeichnet als dunkelhafter Inhaber einer goldenen Kehle sowie sämtlicher Tugenden. Diese beiden, im von Pan provozierten Sängerwettstreit befindlich, werden sekundiert vom wankelmütigen Midas und dem eher unterbelichteten Berggott Tmolus. Ergänzt wird Ovids Quartett von zwei Picanderschen Figuren: dem vermittelnden Mercurius als Vertreter der Handels- und Messestadt Leipzig, und dem didaktisch witzelnden Spottgott Momus. Unnötig zu erwähnen, zu wessen Gunsten die Geschichte ausgeht; das Libretto ist allemal weniger spannend als die Musik. Lediglich die schon bei Ovid überraschende Wendung, daß nicht Pan, sondern Midas bestraft wird, und dies gleich mit zwei ordentlichen Eselohren, wirkt einigermaßen pointiert.

Wie kam Bach dazu, eine derart spannungslose Fabel mit dem überflüssigerweise erhobenen Zeigefinger zu vertonen (und wie herrlich tat er dies, etwa, wenn er Midas'

wachsende Eselsohren in der Arie „Pan ist Meister“ im „I-A“ der Geigen nachahmt!)? Und: auch Picanders dichterische Intuition hatte bessere Zeiten erlebt. Die Bachforscher haben da eine Ahnung: Den Autoren war die Untauglichkeit der antiken Episode als erzieherisch wirksames Bild für angehende Vokalkünstler durchaus bewußt; die unelegante Polemik richtete sich vielmehr gegen den rapide verflachenden Musikgeschmack und ignorante Zeitgenossen. Bei der 1749er Aufführung speziell gegen einen von zwei möglichen Kandidaten, die sich in Bachs Umfeld besonders unrühmlich hervortaten. Zum einen war dies ein Freiburger Rektor mit dem bedauernswerten Namen Biedermann, zum ändern der sächsische Premier Brühl, den man trotz neuerlicher Rehabilitationsversuche als einen machtbesessenen, rücksichtslosen Politiker bezeichnen muß. Biedermann hatte in diesem Jahre ein musikfeindliches Schulprogramm publiziert, und Graf Brühl hatte, noch während Bach im Amt war, eine Kantatenaufführung seines Protégés Gottlob Harrer als Kantoratsprobe arrangiert. Zudem war er kurz zuvor in Leipzig erschienen, um einen geballten Steuervorschuß anzumahnen und vielleicht auch, um die von Bach immer wieder vergeblich kritisierten schlechten Voraussetzungen zu einer „wohlbestallten Kirchen Music“ als hörbaren Mangel zu erfahren und dessen Ursache auf den kranken Bach abzuwälzen. In beiden Fällen Grund genug also für Bach, in seiner Vorliebe für Wortspiele das Schlußrezitativ beziehungsweise abzuändern. Welcher der beiden Schwerenöter damit nun tatsächlich gemeint war, das wissen wir... nicht so ganz genau.

Sibylla Rubens

Studium in Trossingen und Frankfurt am Main. Meisterkurse u.a. bei Edith Mathis und Irvin Gage. Konzertauftritte in Berlin, Frankfurt, Würzburg, Zürich, in Italien, Frankreich, England, Polen, Skandinavien, beim Schleswig-Holstein-Musikfestival und beim Europäischen Musikfest Stuttgart. Zusammenarbeit mit Philippe Herreweghe, René Jacobs und Vladimir Ashkenazy. Konzerte und CD-Aufnahmen mit Helmut Rilling bei Hänssler Classic (Bach: Weltliche Kantaten, Schubert/Denisow: „Lazarus“). Opernpartien: Pamina an der Staatsoper Stuttgart, Marzelline.

Ingeborg Danz

In Witten an der Ruhr geboren. Schulmusikstudium in Detmold. Nach den Staatsexamen Gesangstudium bei Heiner Eckels. Abschluß mit Auszeichnung. Ergänzende Studien u.a. bei Elisabeth Schwarzkoepf. Bereits während des Studiums zahlreiche Preise und Stipendien. 1987 Gastspiele an verschiedenen Opernhäusern. Schwerpunkt jedoch im Bereich Konzert- und Liedgesang. Zahlreiche Konzerte und ausgedehnte Tourneen (USA, Japan, Südamerika, Rußland und innerhalb Europas). Seit 1984 ständige Zusammenarbeit mit der Liedbegleiterin Almut Eckels. Regelmäßige Auftritte bei der Internationalen Bachakademie Stuttgart und bei zahlreichen internationalen Festivals (Europäisches Musikfest Stuttgart, Ludwigsburger Schloßfestspiele, Schwetzingen Festspiele, Bachwoche Ansbach, Händel-Festspiele Halle, Oregon Bach Festival, Tanglewood Festival, Salzburger Festspiele). Umfangreiches Repertoire mit allen größeren Werken aus Oratorien- und Konzertfach sowie zahlrei-

che Lieder. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenproduktionen (u.a. CD „Matthäus-Passion“ unter Helmuth Rilling).

Lothar Odinius

Wurde 1966 in Aachen geboren. 1989 erster Gesangsunterricht. 1990 Meisterkurs bei Bernd Weikl. Studium 1991-1995 an der Hochschule der Künste in Berlin bei Anke Eggers. Weitere Meisterkurse bei Ingrid Bjoner und seit 1993 regelmäßig bei Dietrich Fischer-Dieskau. 1995 Mitwirkung an Plattenaufnahme neben Julia Varady und Dietrich Fischer-Dieskau als Dirigent. Bald darauf CD mit Carl Orffs „Catullus Carmina“ und „Trionfo di Afrodite“ mit dem Bayerischen Rundfunkorchester unter Franz Welser-Möst. Titelpartie in Franz Schuberts „Lazarus“ bei der Schubertiade 1995 in Feldkirch. Im gleichen Jahr Partie des Pedrillo in Mozarts „Entführung aus dem Serail“ zu den Festspielen Bad Hersfeld (dafür Orpheus-Preis für Nachwuchssänger). Seit Spielzeit 1995/96 als lyrischer Tenor am Staatstheater Braunschweig engagiert. Oktober 1996 Schubert-Liederabend im Rahmen der Aufführungsreihe sämtlicher Lieder Schuberts, veranstaltet vom WDR Köln unter der künstlerischen Leitung von Dietrich Fischer-Dieskau. Daneben Konzertverpflichtungen mit Werken von Bach, Händel, Mozart und Mendelssohn.

James Taylor

Im Jahre 1966 in Dallas, Texas, geboren. Gesangsausbildung bei Arden Hopkin an der Texas Christian University, Abschluß 1991 als Bachelor of Music Education. Durch Fulbright-Stipendium 1991 an die Hochschule für

Musik München zu Adalbert Kraus und Daphne Evangelatos, Abschluß mit Meisterklassendiplom. 1992-1994 Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper. Zahlreiche Konzerte u.a. mit Bachs Passionen, „Weihnachts-Oratorium“, „Magnificat“ und Kantaten, Mendelssohns „Elias“, Kodálys „Psalmus Hungaricus“ und Bialas' „Oraculum“. Zahlreiche Verpflichtungen mit der Gächinger Kantorei unter Helmuth Rilling. Seit Frühjahr 1995 Zusammenarbeit mit der Oper in Stuttgart. CD-Produktionen u.a. unter Philippe Herreweghe und Helmuth Rilling.

Matthias Goerne

Gesangsausbildung bei Hans-J. Beyer in Leipzig, später bei Dietrich Fischer-Dieskau und Elisabeth Schwarzkopf. Seither Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Ashkenazy, Masur, Blomstedt, Stein und Honeck. 1996/97 Einladungen zum Philadelphia und San Francisco Symphony Orchestra, Danish National Radio Symphony Orchestra. Seit einigen Jahren enge Zusammenarbeit mit der Internationalen Bachakademie Stuttgart und Helmuth Rilling, mehrere Schallplattenprojekte. Erfolgreiche Opernauftritte in Köln, Zürich, Dresdner Semperoper, Komische Oper Berlin. Sensationelles Lied-Debüt und regelmäßige Auftritte in der Londoner Wigmore Hall. April 1996 Debüt als Liedinterpret in New York. August 1996 CD mit Schuberts „Winterreise“.

Dietrich Henschel

In Berlin geboren. Studium bei Hanno Blaschke in München und in der Meisterklasse von Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. Schon während des Studiums wichtige

Preise bei nationalen Wettbewerben und beim Internationalen Hugo-Wolf-Wettbewerb. Bühnendebüt bei der Münchner Biennale 1990. Gastengagements bei mehreren deutschen Theatern und Konzertauftritte bei internationalen Festivals (Schubertiaden in Feldkirch und Wien, Europäisches Musikfest Stuttgart, Richard-Strauss-Festspiele Garmisch-Partenkirchen). Vielzahl von Rundfunkaufnahmen, Platten- und Fernsehproduktionen. 1993-1995 Ensemblemitglied des Theaters Kiel. Regelmäßige Konzerte mit Peter Eötvös, Enoch zu Guttenberg, Fabio Luisi, Helmuth Rilling, Philippe Herreweghe u.v.a. Zahlreiche Liederabende mit dem Klavierpartnern Helmut Deutsch und Fritz Schwinghammer. CD-Produktionen: „Carmina Burana“, Mozarts Bearbeitung des „Messias“, Lieder von Othmar Schoeck, „Königskinder“ von Humperdinck, „Ein deutsches Requiem“ von Brahms sowie Haydns „Jahreszeiten“.

Die Gächinger Kantorei Stuttgart

wurde 1953 von Helmuth Rilling gegründet. Sie erarbeitete sich zunächst die gesamte damals verfügbare a-cappella-Literatur, dann zunehmend auch oratorische Werke aller Epochen. Sie hatte maßgeblichen Anteil an der Wiederentdeckung und Durchsetzung des Chorrepertoires der Romantik, namentlich von Brahms und Mendelssohn. Herausragend war ihre Rolle bei der ersten und bis heute einzigen Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs sowie bei der Uraufführung des „Requiem der Versöhnung“ 1995 in Stuttgart. Zahlreiche Schallplattenpreise und begeisterte Kritiken begleiten die Produktionen dieses Chores für CD, Rundfunk und Fernsehen sowie seine Konzerttätigkeit in vielen Ländern Europas, Asiens, Nord- und Südamerikas. Der Name des Chores – er nennt den Gründungsort, ein Dorf auf der

Schwäbischen Alb – ist weltweit ein Begriff für erstklassige Chorkunst. Heute betätigt sich die Gächinger Kantorei als Auswahlchor stimmlich ausgebildeter Sängerinnen und Sänger, der nach den Anforderungen der jeweils auf dem Programm stehenden Werke zusammengestellt und besetzt wird.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke „Klangrede“ ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger

Kantorei»; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des »Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisow, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch ein Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin di-

rigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerkes, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde zugleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Bis zum 28. Juli 2000, Bachs 250. Todestag, wird auf der Basis dieser epochemachenden Einspielung unter Helmuth Rillings künstlerischer Gesamtleitung von hänssler Classic erstmals das Gesamtwerk Johann Sebastian Bachs aufgenommen und veröffentlicht. Die EDITION BACH-AKADEMIE wird über 160 CDs umfassen und ist sowohl als Subskription (bereits ab 1998) wie auch als Gesamtsatz (ab 28. Juli 2000) erhältlich.

Bach's "Meistersinger Cantata"

An introduction in three short stories

1. The local story

On the southwestern edge of the Leipzig inner city stands a dreary building which gained unwelcome notoriety in the recent past under the paradoxical name of "Round Corner". It is the head office building of the (former) district administration of the (former) Ministry for State Security of the (former) GDR. The paradox has a historical sting in its tail. At about this place – in the 18th century – stood Leipzig's Neue Kirche. The property of the Franciscan order till the Reformation, the "new church" was used as a granary after the departure of the barefoot monks, then rebuilt in Baroque style at the end of the 17th century and finally converted into the neo-Gothic Church of St Matthew in 1879/80, only to be destroyed in 1943.

For nearly a decade Georg Balthasar Schott played the organ here, till he was called to Gotha as Kantor in 1729. We will not follow him further. Nevertheless, the temporary lack of an organist at the Neukirche after Schott's departure has a critical bearing on Bach's work as a Kantor in Leipzig and on one of the things he missed in this work. It was because of the change of organist that Bach assumed the direction of the collegium musicum formerly in Schott's hands. Admittedly, "assume" is probably the wrong word for a procedure as clever as it was ambitious, which was destined to secure him this in many ways highly attractive assignment.

Since its foundation by Telemann at the start of the century, the collegium musicum had always been assigned to

the Neukirche, and so the church's newly appointed organist would normally have taken over its direction as a matter of course. This is where Bach stepped in. He knew the candidate most likely to be successful and had a talk with him. He would heartily recommend him, Carl Gottlieb Gerlach (a St Thomas choirboy even in Kuhnau's time and probably a pupil of Bach as a Leipzig student) for the position of organist, which was as good as saying: the other four applicants had practically no chance. But then, Bach was not "recommending" his favourite out of the goodness of his heart, but wanted to "do a deal" with him. And for Gerlach, that meant not directing the collegium musicum. Not at first, anyway. The deal was signed and sealed in the minutes of a meeting held in May 1729. But Bach had expressed his confidence, or anticipated his success, two months earlier: "The latest is that the dear Lord has now provided for the honourable Herr Schott, and bestowed upon him the Cantorate of Gotha; therefore he will take his leave in the coming week, as I am disposed to take over his Collegium." So things took their course. The new consort was now known as the "Bachisches Collegium Musicum", and Gerlach became organist of the Neue Kirche in 1730.

To forestall any possible misunderstanding, let it be said that Bach and Gerlach were on excellent terms both then and later. On the basis of this friendly agreement, Gerlach deputized for the Thomaskantor even at services in the principal Leipzig churches, and this was also the basis for a kind of "turn and turn about" arrangement in the directorship of the collegium. Bach directed the ensemble of students, amateurs and professional musicians till the summer of 1737: then it was Gerlach's turn for two years. A birthday concert on Friday, October 2, 1739, brought back Bach as director for a few more years. The *Leipziger Zeitungen* announced the event on the previous day:

“Now that the Royal Polish and Electoral Saxon Court Composer Bach has again assumed the Direction of the Collegium Musicum in Zimmermann’s Coffee House; this is hereby made known to its supporters.” By 1746 Gerlach was again taking care of the ensemble, though devoting more and more time to his attractive post as Konzertmeister of the “Grosse Concert”, founded in 1743 and forerunner of the present-day Gewandhaus orchestra. The Leipzig city directory of 1747, finally, confirms Bach’s pupil Johann Trier as the new director.

While the second Leipzig collegium musicum under University music director Görner regularly performed in the great hall of the “Schellhafer House” (the “Artpöaischer Saal” after 1732), the concerts of Bach’s collegium took place exclusively on the premises of the café proprietor Gottfried Zimmermann: Friday evening in the coffee house when the weather was cool, outdoors in the coffee garden on Wednesday afternoons on the Grimmischer (now Grimmaischer) Steinweg outside Leipzig’s east city gate. The house at Katharinenstrasse 14 (bombed out in the Second World War) was built in 1717 by Johann Schellhafer, known as a music-lover and cantata writer. Zimmermann’s restaurant, which had a relatively narrow front onto the street but was of impressive depth with two large assembly rooms one behind another, each with three side windows, survived in this form till shortly before World War II.

So much (or little) for the background surely needed for an understanding of why most of Bach’s secular cantatas were written and how they were performed. The search for more details justifies a look at the Bach yearbook for 1960 and a perusal of Werner Neumann’s valuable summary. The move to Leipzig’s “Round Corner” in 1729 – to pursue the introduction once more – was an event with

decisive consequences for Bach’s status in the musical life of the city and his standing at court. After all, we would be without the beautiful example from the collegium’s repertoire which is to be heard here if Bach had not had this perfect platform and showcase for his secular cantata commissions, one which was not only a lucrative source of income for its director, but at the same time one of the most edifying entertainments for lovers of contemporary music in Leipzig!

2. The story of the work

Bach’s contemporary and “house poet” Christian Friedrich Henrici – better known as Picander in his capacity as amateur poet, but actually postal commissioner and later tax collector – may also have been an active member of the Bachische Collegium Musicum. This might be read into a wedding poem of September 19, 1730:

He who will follow his fancy free
conducts, as we are apt to do,
a musical Collegium.

When we direct ourselves to the music-desk
and see a part lying there,
we diligently turn it over,
we look to see if it is hard to play:
so must one first in general
weigh up the girl
to see how she is disposed in her heart.

Let us go one step further (back) with all manner of suppositions and sit ourselves down in Zimmermann’s garden for a while, where the collegium musicum has gathered during the St Michael’s day feast of 1729, to play for

the first time under its new director. The 29-year-old musician Henrici is proud that the premiere will feature his latest *Drama*, set to music in the shortest time and with a sure hand by Director Bach. We are eagerly looking forward to a spectacle impressively announced to us as “intituled” the *Contest between Phoebus and Pan*, and our joyful expectation, shared by over two hundred listeners, is not disappointed.

Please note: this construction rests rather precariously on some of the countless suppositions which wind their way like a thread through the labyrinthine investigations into the chronology of Bach’s works. We can only be sure that the drama of the disputatious gods as jointly written by Bach and Picander was performed with the collegium musicum. The justified assumption that this may have been Bach’s debut as new director of the collegium is Werner Neumann’s, and Hans-Joachim Schulze demonstrates that the compositional approach to the divine contest was intended for an open-air performance – a concert in Zimmermann’s garden, then, at the city gates (where opera house and Gewandhaus so enticingly face each other today). If we deduce an interest in the absolutely new work from the undoubtedly high profile of such an event in the city’s somewhat sparse musical calendar (or a priority for the event itself from the fact that social circles attracted more than true connoisseurs), we can in any case assume that all those members of the audience who could read would have been anxious to acquire one of the texts printed for these occasions usually in an edition of 200. Sources give no sure date for the first performance of the agreeable work, but do refer to its revival between 1735 and 1740 and in 1749.

3. The true story

What is the origin of this divine dispute? Schooled as we are in jumping to far-flung historical conclusions, let us follow Picander into the Greek mythological world of Ovid’s *Metamorphoses* and acquaint ourselves with the protagonists: Pan with his pipes, a little too crassly portrayed in his macho pose, and Phoebus (Apollo), credited with the invention of the *kithara* or lyre, but no less overcharacterized on that account as the conceited possessor of a golden voice and all the virtues. These two, engaged in a vocal contest initiated by Pan, are seconded by the inconstant Midas and the somewhat dim mountain god Tmolus. Picander has added two characters to Ovid’s quartet: the mediator Mercury, as representative of the commercial and trade-fair city of Leipzig, and the mocking god Momus, with his didactic witticisms. We need scarcely mention who wins the contest: the libretto is much less exciting than the music. The only twist in the tale is the surprising consequence, found in Ovid’s narrative, that in place of Pan Midas is punished, with two real ass’s ears.

How did Bach come to set such a predictable fable with its needlessly wagging finger (and how brilliantly he did it too, as when he imitates Midas’s sprouting ass’s ears in the aria “Pan is master” with the violins’ “hee-haw”!)? And as for Picander, his poetic intuition had seen better days too. Bach researchers have a line on this too: the joint authors were well aware of the classical episode’s unsuitability as an object-lesson for aspiring vocal practitioners; the clumsy polemics were far more directed against the rapid levelling down of musical taste and against ignorant contemporaries. The 1749 performance may have been specifically aimed at one of two possible candidates who were making an exhibition of themselves

in Bach's vicinity. One of these was a Freiberg rector with the unfortunate name of Biedermann (which dubbed him a petty bourgeois "honest John"); the other was the Saxon premier Brühl, who must be described as a ruthless, power-hungry politician despite recent attempts at rehabilitation. Biedermann had published a school programme hostile to music that year, and Count Brühl had arranged the performance of a cantata by his protégé Gottlob Harrer as part of his examination for the post of Kantor while Bach was still in the post. He had also appeared in Leipzig shortly before to insist on a large tax advance and maybe too to find fault with the audible deficiencies hindering "well-established Church Music", so often vainly criticized by Bach, and holding the sick Bach to blame for them. In either case Bach, who loved plays on words, had good reason to make appropriate changes in the closing recitative. Which of the two offenders was really meant is something we are left to guess.

Sibylla Rubens

Sibylla Rubens studied in Trossingen and Frankfurt am Main. She has taken part in master classes with Edith Mathis, Irvin Gage and others, and has given concerts in Berlin, Frankfurt, Würzburg and Zurich and toured Italy, France, England, Poland and Scandinavia. She has also appeared in the Schleswig-Holstein music festival and the European music festival in Stuttgart. She has worked with Philippe Herreweghe, René Jacobs and Vladimir Ashkenazy and has given concerts and recorded CDs with Helmuth Rilling for hänssler Classic (Bach's secular cantatas and the Schubert/Denisov Lazarus). In opera, she has sung the roles of Pamina (Magic Flute) at the Stuttgart State Opera and Marcellina (Figaro).

Ingeborg Danz

Was born in Witten, on the Ruhr, and studied school music in Detmold. After passing her state teacher's examination she studied singing with Heiner Eckels, graduating with distinction. She took advanced courses with Elisabeth Schwarzkopf and others, and won many competition prizes and scholarships even while still a student. In 1987 she made guest appearances at various opera houses; her main field, however, is concert performance and lieder singing. She has given many recitals and made extended tours through the USA and to Japan, South America, Russia and across Europe. She has an unbroken history of work with the lieder accompanist Almut Eckels since 1984. She regularly appears at the International Bach Academy in Stuttgart and at international festivals including the European Music Festival in Stuttgart, Schloss Ludwigsburg Festival, Schwetzingen Festival, Bach Festival in Ansbach, Handel Festival in Halle, Oregon Bach Festival, Tanglewood Festival and Salzburg Festival. She has an extensive repertoire including all the major works in the oratorio and concert literature and dozens of songs. She has made many recordings for radio and television and for commercial release, including a CD of the "St Matthew Passion" under the baton of Helmuth Rilling.

Lothar Odinius

Was born in Aachen in 1966. He had his first singing lessons in 1989 and took a master course with Bernd Weikel in 1990. He studied with Anke Eggers at the Hochschule der Künste in Berlin from 1991 to 1995, taking further master classes with Ingrid Bjoner and from 1993 regularly with Dietrich Fischer-Dieskau. In 1995 he featured on

a recording with Julia Varady and Dietrich Fischer-Dieskau as conductor. Soon after he made a CD of Carl Orff's "Catulli Carmina" and "Trionfo di Afrodite" with the Bavarian RSO under Franz Welser-Möst. He had a title role in Franz Schubert's "Lazarus" at the 1995 Schubertiade in Feldkirch, the year in which he sang Pedrillo in Mozart's "Seraglio" at the Bad Hersfeld Festival (which won him the Orpheus Prize for promising new singer). Since the 1995/96 season he has been a lyric tenor at the Braunschweig State Theatre. In October 1996 he gave a Schubert lieder recital as part of a series which featured Schubert's complete lieder, presented by the WDR broadcasting station in Cologne under the artistic direction of Dietrich Fischer-Dieskau. He has also been engaged for concert performances of works by Bach, Handel, Mozart and Mendelssohn.

James Taylor

Born in Dallas in 1966, he studied singing with Arden Hopkin at the Texas Christian University and graduated as Bachelor of Music Education in 1991. A Fulbright Scholarship enabled his attendance at the Hochschule für Musik in Munich with Adalbert Kraus and Daphne Evangelatos culminating in his graduation with a master class diploma. From 1992 to 1994 he was a member of the opera studio at the Bayerische Staatsoper. He has taken part in numerous concerts including Bach's Passions, "Christmas Oratorio", "Magnificat" and cantatas, Mendelssohn's "Elijah", Kodály's "Psalmus Hungaricus", and Günter Bialas's "Oraculum". He has also made numerous appearances with the Gächinger Kantorei under Helmuth Rilling. Since the spring of 1995 he has been associated with the Stuttgart Opera. James Taylor has recorded CDs with Philippe Herreweghe and Helmuth Rilling among others.

Matthias Goerne

Following vocal studies with Professor Hans-J. Beyer in Leipzig, and later with Dietrich Fischer-Dieskau and Elisabeth Schwarzkopf, he has lately worked with conductors such as Ashkenazy, Masur, Blomstedt, Stein and Honeck. He has received invitations for 1996/97 to perform with the Philadelphia and San Francisco Symphony Orchestras and the Danish National Radio Symphony Orchestra. Closely associated in recent years with the Internationale Bachakademie Stuttgart and Helmuth Rilling, he has also been involved in several recording projects. He has made successful opera appearances in Cologne, Zurich, the Dresden Semperoper and the Komische Oper Berlin. London's Wigmore Hall was the location for his sensational lieder debut and he has appeared there regularly. His American lieder debut was in New York in April 1996. Matthias Goerne recorded Schubert's "Winterreise" on CD in August 1996.

Dietrich Henschel

was born in Berlin and studied with Hanno Blaschke in Munich and in Dietrich Fischer-Dieskau's master class in Berlin. While still a student he won important prizes in German competitions and at the International Hugo Wolf Competition. He made his stage debut at the Munich Biennale in 1990. He has had guest engagements at various German theatres and made concert appearances at international festivals (Schubertiades in Feldkirch and Vienna, European Music Festival Stuttgart, Richard Strauss Festival in Garmisch-Partenkirchen). He has many radio, television and commercial recordings to his credit. From 1993 to 1995 he was a member of the Kiel Theatre ensemble. He has regularly performed in

concert with Peter Eötvös, Enoch zu Guttenberg, Fabio Luisi, Helmuth Rilling, Philippe Herreweghe and many others, and given numerous lieder recitals with his piano partners Helmut Deutsch and Fritz Schwinghammer. His CD productions include "Carmina Burana", Mozart's arrangement of the "Messiah", songs by Othmar Schoeck, Humperdinck's "Königskinder", Brahms's "German Requiem" and Haydn's "Four Seasons".

The Gächinger Kantorei Stuttgart

The Gächinger Kantorei was founded by Helmuth Rilling in 1953. After mastering the entire a cappella repertoire available at the time, the choir turned towards oratorios of every period. It has played a considerable part in the rediscovery and representation of the Romantic choral repertoire, especially works by Brahms and Mendelssohn. It is notable for its role in performing the first and hitherto only complete cycle of all J. S. Bach's church cantatas and in giving the first performance of the Requiem of Reconciliation in 1995 in Stuttgart. The choir has won many recording prizes and has received critical acclaim for its CD, radio and television recordings as well as for its concerts throughout Europe, Asia and the Americas. Named after the village in the Swabian mountains where it was founded, the Gächinger Kantorei is a synonym for excellence in choral singing throughout the world. Today the choir is a flexible body of trained singers, who are brought together as required to suit the demands and scoring of the season's programme.

The Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose composition varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the Baroque "sound world" as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the then normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Re-

quiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them«: this is his creed. That is why the International Bach Academy Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds. Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmuth Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German

Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998.

On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: A complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.

By 28th July 2000, the 250th anniversary of Bach's death, an epoch-making recording of the complete works of Johann Sebastian Bach will for the first time be produced and published under Helmuth Rilling's artistic directorship by »hänssler Classic«. The EDITION BACH-AKADEMIE will comprise over 160 CDs and is available both on subscription (from 1998) and also as a complete set (from 28th July 2000).

La «cantate des maîtres chanteurs» de Bach

Une présentation en trois histoires brèves

1. L'histoire locale

A la périphérie sud-ouest de la vieille ville de Leipzig se dresse un bâtiment disgracieux qui, sous le nom paradoxal de «Coin rond» devint tristement célèbre lors d'un passé récent: il s'agit de l'ancien bâtiment principal des services locaux de l'ancien Ministère de la Sécurité de l'État de l'ex-République démocratique allemande. Au paradoxe s'ajoute une ironie amère car c'est à peu près à cet endroit que se dressait, au 18^{ème} siècle, la Neue Kirche de Leipzig. Rattachée jusqu'à la Réforme au couvent des Franciscains, elle servit, après le départ des carmes déchaussés, de grenier à blé, puis fut, à la fin du 17^{ème} siècle, aménagée dans le style baroque et devint, en 1879/80, l'église Saint-Matthieu de style néo-gothique; elle fut détruite en 1943.

Pendant près de dix ans, Georg Balthasar Schott y tint l'orgue avant d'être nommé cantor à Gotha. Mais ce n'est pas sa trace que nous allons suivre. La courte vacance du poste d'organiste de la Neue Kirche qui suivit le départ de Schott fut toutefois un événement décisif eu égard à l'activité de cantor de Bach à Leipzig ou, plus précisément, eu égard à ce qui lui manquait dans l'exercice de cette fonction. C'est en effet à la suite de ce changement de titulaire que Bach prit la direction du Collegium Musicum, autrefois dirigé par Schott. Le terme de «prendre» n'est certainement pas le mot qui convient pour une manœuvre qui – l'habileté de Bach ne le cédant en rien à sa détermination – allait lui garantir une tâche attrayante par bien des aspects.

Depuis sa fondation par Telemann au début du siècle, le Collegium Musicum avait toujours dépendu de la Neue Kirche. Le nouvel organiste affecté au service de cet église aurait donc dû, en toute logique, prendre la direction de l'ensemble. Mais c'était compter sans Bach qui, connaissant sans doute le candidat qui avait les meilleures chances d'obtenir ce poste, passa avec lui un marché. Bach était décidé à recommander très chaudement ce candidat, Carl Gotthelf Gerlach, élève de l'école Saint-Thomas à l'époque de Kuhnau, puis, étudiant à l'Université de Leipzig, sans doute élève de Bach. Les quatre autres postulants n'avaient, autrement dit, pratiquement aucune chance. Car ce n'est pas un hasard si Bach se fit le champion du favori, il souhaitait faire affaire avec lui: il s'agissait pour Gerlach de renoncer, dans un premier temps du moins, à la direction du Collegium Musicum. Le marché fit l'objet d'un procès-verbal daté de mai 1729. Mais deux mois auparavant déjà, Bach s'était montré très confiant, voire sûr de son affaire: «La dernière nouvelle est que le Bon Dieu a désormais pourvu le brave H. Schott et lui a donné le poste de cantor à Gotha et c'est pourquoi il va, au cours de la semaine qui vient, prendre acte de ma disposition à prendre la direction de son Collegium Musicum». Ainsi les choses suivirent-elles leur cours. Le nouvel ensemble prit le nom de «Bachisches Collegium Musicum» et Gerlach fut nommé organiste de la Neue Kirche en 1730.

Que toute méprise possible soit bien écartée: Bach et Gerlach s'entendaient alors, ainsi que par la suite, à merveille. Sur la base de ce marché amical, Gerlach remplaça même le cantor de Saint-Thomas lors de ses obligations afférentes au service des églises principales de la ville. Ce marché instaurait également, à la tête du Collegium Musicum, une sorte de roulement entre les deux musiciens. Bach dirigea cet ensemble composé d'étudiants, d'ama-

teurs et de professionnels jusqu'à l'été 1737, puis ce fut le tour de Gerlach pour une durée de deux ans. C'est avec une musique d'anniversaire que, le vendredi 2 octobre 1739, Bach revint à la tête de l'ensemble pour quelques années. Le *Leipziger Zeitungen* annonça l'événement dans le numéro de la veille: «Le compositeur de la cour du roi de Pologne et prince électeur de Saxe Bach a repris la direction du Collegium Musicum, que la présente annonce serve d'avis aux amateurs!». C'est en 1746 au plus tard que Gerlach prit, une fois encore, la charge de l'ensemble, mais il ne tarda pas à accorder une part toujours plus grande de son temps à son attrayante fonction de «Konzertmeister» au sein du «Großen Concert» qui, fondé en 1743, fut le précurseur de l'Orchestre du Gewandhaus. Le registre d'adresses de Leipzig de l'année 1747 atteste alors que Johann Trier, ancien élève de Bach, occupait le poste de chef du Collegium.

Alors que le second Collegium Musicum de Leipzig dirigé par Görner, directeur de la musique à l'Université, se produisait régulièrement dans la grande salle de la «Schellhaferisches Haus» (dite «Salle Artopéique» après 1732), les concerts du Collegium de Bach avaient lieu exclusivement dans l'établissement du cafetier Gottfried Zimmermann: le vendredi soir, dans la salle du café à la saison froide et lorsque le temps le permettait, en plein air, le mercredi, dans la guinguette du Grimmischer (aujourd'hui Grimmaischer) Steinweg, près de la porte orientale de Leipzig. L'immeuble du 14 de la Katharinenstraße (détruit par les bombes au cours de la seconde guerre mondiale) fut construit en 1717 par Johann Schellhafer, par ailleurs mélomane et auteur de cantates. Le restaurant de Zimmermann, dont la façade était certes relativement étroite, présentait cependant une profondeur appréciable offrant l'espace suffisant pour deux salles enfilade, dotées chacune de trois fenêtres latérales. L'éta-

blissement exista sous cette forme jusque peu de temps avant la seconde guerre mondiale.

Voilà pour le cadre architectural qu'il est difficile d'ignorer si l'on s'intéresse à la destination et à l'exécution de la plupart des cantates profanes de Bach. Pour le mélomane friand de détails supplémentaires, un coup d'œil dans l'almanach Bach de l'année 1960 et la lecture de la méritoire compilation de Walter Neumann s'avèrent très enrichissantes. Le changement de titulaire qui affecta le «Coin rond» à Leipzig en l'année 1729 fut un événement qui eut des répercussions décisives pour la position de Bach sur la scène musicale de Leipzig et son crédit à la Cour. Nous n'aurions pas ici ce merveilleux échantillon du répertoire du Collegium Musicum, si Bach n'avait pas disposé pour ses cantates profanes de ce podium idéal et représentatif. Il n'offrait pas seulement une source de revenus appréciable à son directeur, mais aussi l'occasion d'une récréation morale des plus délicieuses pour les Leipzigois, amateurs de musique contemporaine.

2. L'histoire de l'œuvre

Peut-être le contemporain et poète lyrique maison de Bach, Christian Friedrich Henrici – mieux connu sous son nom de plume Picander, secrétaire des postes et percepteur des impôts de son véritable état – était-il un membre actif du Collegium Musicum de Bach ainsi que le suggère cet épithalame, rédigé le 19 septembre 1730:

Qui souhaite prendre femme
doit faire comme nous faisons d'habitude
au Collegium Musicum.

Quand nous prenons place à nos pupitres
et que nous y trouvons une partition,

nous la retournons avec attention pour voir si elle est difficile à jouer. C'est ainsi que l'on doit d'abord sonder le cœur des filles pour savoir comment il est fait.

Faisons, en émettant des hypothèses de tous genres, encore un pas en arrière dans le temps et prenons place pour un instant sous la tonnelle du cafetier Zimmermann où, pendant la foire de la Saint-Michel en 1729, le Collegium Musicum s'est réuni pour un premier concert sous la direction de son nouveau chef. Le musicien Henrici, âgé de 29 ans, n'est pas peu fier que, pour cette première, l'on ait retenu son dernier *drame*, mis en musique en un temps record et de main de maître par Monsieur le Directeur Bach. Nous attendons avec une certaine impatience qu'ait lieu cet événement musical annoncé par le titre prometteur de *La dispute entre Phébus et Pan* et cette attente pleine de joie, partagée par plus de deux cent personnes, n'est point déçue.

Rappelons-le, cette hypothèse, un peu boiteuse, s'appuie sur quelques unes des innombrables suppositions qui (telles un fil rouge) sous-tendent l'étude de la chronologie de l'œuvre de Bach. Une seule chose est certaine: le *drame* qui met en scène de dieux querelleurs, fruit de la collaboration Bach/Picander, a bien été joué par le Collegium Musicum. L'hypothèse plausible, selon laquelle cette exécution pourrait avoir marqué les débuts de Bach à la tête du Collegium, fut émise par Werner Neumann et Hans-Joachim Schulze a prouvé que l'approche musicale retenue par Bach pour la composition de cette divine dispute permet de conclure à une exécution en plein air – donc à un concert donné dans le jardin de Zimmermann situé hors les murs (là où, aujourd'hui, Opéra et Gewandhaus s'offrent au regard du visiteur). Si l'on déduit

de la grande importance indéniable d'un tel événement pour la vie musicale plutôt maigre de Leipzig (ou du fait que cette atmosphère conviviale, qui n'attirait pas seulement les mélomanes, était déjà en soi un événement) l'intérêt pour une musique nouvelle, il est permis aussi de supposer que toutes les personnes présentes sachant lire ont dû veiller à acquérir l'un de ces feuillets imprimés contenant le texte de la cantate jouée et généralement tirés à quelque deux cents exemplaires pour ce genre de représentation. Outre la référence à la première exécution dont la date ne peut être établie avec certitude, les sources attestent d'autres exécutions de cette œuvre plaisante entre 1735 et 1740 ainsi qu'en 1749.

3. La véritable histoire

De quoi est-il question dans cette dispute divine? Habités que nous sommes à parcourir le passé à grands pas, suivons Picander dans l'univers mythologique grec évoqué par Ovide dans ses *Métamorphoses* et faisons tout d'abord connaissance avec les protagonistes: Pan et sa flûte de pâtre, apparition un peu trop bornée avec ses allures de macho; Phébus (Appolon), prétendu inventeur de la cithare, mais présentant des traits tout aussi caricaturaux en tant qu'être doté d'une voix d'or et de toutes les vertus. Dans la querelle suscitée par Pan, ils ont pour témoins Midas, personnage indécis et Tmolus, le dieu de la montagne aux traits un peu pâles. A ces quatre personnages empruntés à Ovide, Picander adjoint Mercure qui joue le rôle d'arbitre et représente Leipzig, ville du commerce et des foires, ainsi que Momus, dieu pédagogue à force de moqueries pleines d'esprit. Point n'est besoin de dire qui sort vainqueur de cette dispute; le livret s'avère, quoi qu'il en soit, moins intéressant que la musique. Seul le fait surprenant, comme chez Ovide déjà, que ce n'est

pas Pan, mais Midas qui est puni et se voit affublé de deux grandes oreilles d'âne, apporte quelque humour au déroulement.

Qu'est-ce qui amena Bach à mettre en musique cette morne fable dépourvue de toute tension dramatique et aux prétentions morales superflues (et avec quel éclat le fit-il, notamment lorsqu'il suggère la croissance des oreilles d'âne de Midas dans l'aria «Pan ist Meister» par le «hi han» des violons!)? De même l'intuition poétique de Picander avait déjà connu des jours meilleurs. Les musicologues spécialistes de Bach ont là leur petite idée: les auteurs étaient tout à fait conscients de la piètre valeur pédagogique de cette anecdote mythologique pour de jeunes apprentis chanteurs, cette polémique un peu rustre visait au contraire le goût musical qui s'affaïssait de jour en jour et l'ignorance des contemporains. L'exécution de 1749 prit notamment pour cible l'un de deux candidats possibles qui firent parler d'eux par des faits peu glorieux. L'un d'eux était le recteur de Freiberg, répondant au fâcheux patronyme de Biedermann (brave homme), l'autre Brühl, premier ministre de la Saxe qu'en dépit des tentatives récentes de réhabilitation il convient de qualifier d'homme politique despotique et brutal. Biedermann avait, cette année-là, publié un programme scolaire hostile à la musique et le comte Brühl avait, alors que Bach était encore en fonction, arrangé l'exécution d'une cantate de Gottlob Harrer, son protégé, en manière d'épreuve pour le poste de cantor. Il était en outre, peu de temps auparavant, venu à Leipzig pour exiger le versement d'une importante avance d'impôts et peut-être aussi pour constater les mauvaises conditions sans cesse, et en vain, déplorées par Bach, contrairement au «bon service de la musique d'église» comme insuffisances notables et en rendre responsable Bach, alors affaibli par la maladie. Dans l'un ou l'autre cas, Bach avait, poussé par son

amour des jeux de mots, suffisamment de raisons de modifier en conséquence le texte du récit final. Lequel des deux personnages visait-il alors? – Nous ne le savons pas ... très exactement

Sibylla Rubens

Études à Trossingen et à Francfort-sur-le-Main, entre autres chez Edith Mathis et Irvin Gage. Des concerts à Berlin, Francfort, Zurich, Würzburg, en Italie, en France, en Angleterre, en Pologne, en Scandinavie, au festival du Schleswig-Holstein et au festival européen de musique de Stuttgart. Collaboration avec Philippe Herreweghe, René Jacobs et Vladimir Ashkenazy. Des concerts et des enregistrements de CD avec Helmuth Rilling chez Hänssler CLASSIC (Bach: «Cantates profanes», Schubert / Denisov: «Lazare»). Rôles d'opéras: Pamina au Staatsoper de Stuttgart, Marcelline.

Ingeborg Danz

Née à Witten an der Ruhr, elle étudia d'abord la musique scolaire à Detmold; après son diplôme, elle fit des études de chant auprès de Heiner Eckels et réussit l'examen final avec mention. Elle se perfectionna encore auprès d'autres professeurs, parmi lesquels Elisabeth Schwarzkopf. En 1987, Ingeborg Danz fut l'invitée de différentes scènes lyriques, mais le concert et le récit de lieder sont toutefois les deux axes principaux de sa carrière. Aussi donnet-elle de nombreux concerts et entreprend-elle de longues tournées (États-Unis, Japon, Amérique du Sud, Russie et divers pays d'Europe). Une collaboration régulière l'unit à l'accompagnatrice Almut Eckels depuis 1984. Ingeborg Danz se produit régulièrement lors de l'Internationale Bachakademie de Stuttgart et de nombreux festivals comme le Festival européen de Musique de Stuttgart, le Festival de Ludwigsbourg, le Festival de Schwetzingen,

la Semaine Bach d'Ansbach, le Festival Händel de Halle, l'Oregon Bach Festival, les Festivals de Tanglewood et de Salzbourg. Son vaste répertoire qui englobe toutes les grandes œuvres de concert et les grands oratorios ainsi que de nombreux lieder est documenté par de nombreux enregistrements réalisés pour la radio et la télévision ainsi que pour le disque, dont la « Passion selon Saint-Matthieu » sous la direction de Helmuth Rilling.

Lothar Odinius

Né à Aix-la-Chapelle en 1966, il reçoit ses premiers cours de chant en 1989 et suit, en 1990, un cours d'interprétation auprès de Bernd Weikl. De 1991 à 1995, il étudie à la Hochschule der Künste de Berlin auprès d'Anke Eggers et suit d'autres cours d'interprétation. Depuis 1993, il est l'élève de Dietrich Fischer-Dieskau. En 1995, il participe à une production discographique aux côtés de Julia Varady et de Dietrich Fischer-Dieskau comme chef d'orchestre, peu de temps après, il enregistre « Catulli Carmina » et « Trionfo di Afrodite » avec l'Orchestre Symphonique de la Radio bavaroise sous la direction de Franz Welsch-Möst. Il chante le rôle titre du « Lazarus » de Franz Schubert lors de la Schubertiade de Feldkirch en 1995 et interprète la partie de Pedrillo dans « L'Enlèvement au sérail » de Mozart lors du Festival de Bad Hersfeld (rôle pour lequel il obtient le Prix Orphée attribué aux jeunes chanteurs). Depuis la saison 1995/96, il est ténor lyrique au sein de la troupe du Staatstheater de Braunschweig. En octobre 1996, il donna un récital de lieder de Schubert dans le cadre d'un cycle consacré à l'intégrale des lieder de ce compositeur, organisé par la Radio de Cologne (WDR) sous la direction artistique de Dietrich Fischer-Dieskau. Lothar Odinius donne parallèlement des concerts consacrés à des œuvres de Bach, Händel, Mozart et Mendelssohn.

James Taylor

Est né en 1966 à Dallas (Texas); il fit ses études de chant auprès d'Arden Hopkin, à la Texas Christian University et obtint en 1991 le diplôme de Bachelor of Music Education. Grâce à une bourse Fulbright, il poursuivit sa formation auprès d'Adalbert Kraus et de Daphne Evangelatos à la Musikhochschule de Munich où il obtint son diplôme. De 1992 à 1994, James Taylor fut membre de l'atelier lyrique de l'Opéra de Munich. Il participa à de nombreux concerts: Passions, « Oratorio de Noël », « Magnificat » et cantates de Bach, « Elias » de Mendelssohn, le « Psalmus Hungaricus » de Kodály et l'« Orulum de Biallas ». Il chanta beaucoup avec la Gächinger Kantorei dirigée par Helmuth Rilling. Depuis le printemps 1995, James Taylor chante à l'Opéra de Stuttgart. Il a enregistré, entre autres chefs, avec Philipp Herreweghe et Helmuth Rilling.

Matthias Goerne

Étudia le chant auprès de Hans J. Beyer à Leipzig et les poursuivit auprès d'Elisabeth Schwarzkopf et de Dietrich Fischer-Dieskau. Il travailla avec des chefs d'orchestre de renom comme Askhenazy, Masur, Blomstedt, Stein et Honeck. En 1996/97, Matthias Goerne donna des concerts avec l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre symphonique de San Francisco et l'Orchestre symphonique de la Radio Danoise. Depuis quelques années, Matthias Goerne entretient une étroite collaboration avec l'Internationale Bachakademie de Stuttgart et Helmuth Rilling, matérialisée par plusieurs productions discographiques. Le chanteur connu de grands succès à l'opéra, notamment à Cologne, Zurich, Dresde et Berlin. Depuis des débuts dans le récital de lieder qui firent sensation, il se produit régulièrement au Wigmore Hall de Londres. En avril 1996, il fit ses débuts dans le lied à New York et enregistra, en août 1996, « Voyage d'hiver » de Schubert.

Dietrich Henschel

Né à Berlin, il étudie auprès de Hanno Blaschke à Munich et participe à la classe d'interprétation de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin. Encore étudiant, il est le lauréat de nombreux concours en Allemagne ainsi que du Concours international Hugo Wolf. Il fait ses débuts à l'opéra lors de la Biennale de Munich en 1990 et se produit sur diverses scènes allemandes et lors de concerts donnés dans le cadre de festivals internationaux (Schubertiades de Feldkirch et de Vienne, Festival de musique européen de Stuttgart, Festival Richard Strauss de Garmisch-Partenkirchen). Dietrich Henschel réalise de nombreux enregistrements pour la radio, la télévision et le disque. De 1993 à 1995, il fait partie de la troupe de l'Opéra de Kiel. Il travaille régulièrement avec Peter Eötvös, Enoch zu Guttenberg, Fabio Luisi, Helmuth Rilling, Philippe Herreweghe et de nombreux autres chefs. Accompagné par Helmut Deutsch et Fritz Schwinghammer, il donne un nombre de récitals de lieder et participe à des productions discographiques dont «Carmina Burana», l'adaptation de Mozart du «Messie», des lieder d'Othmar Schoeck, les «Königslieder» de Humperdinck, «Un Requiem allemand» de Brahms et «Les Saisons» de Haydn.

La Gächinger Kantorei Stuttgart

a été fondée par Helmuth Rilling en 1953. Tout d'abord, ce chœur a travaillé toutes les œuvres a cappella disponibles en ce moment et aussi des œuvres oratoires de toutes les époques. Il a largement contribué à la redécouverte et la diffusion du répertoire pour chœurs de la période romantique, en particulier Brahms et Mendelssohn. Particulièrement remarquable est le rôle que ce chœur a joué lors du premier et jusqu'à ce jour seul enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach ainsi qu'à l'occasion de la première du «Re-

quiem de la Réconciliation» à Stuttgart en 1995. De nombreux prix du disque et des critiques enthousiastes accompagnent les productions de ce chœur pour la radio et la télévision, ses enregistrements sur disques compacts et ses concerts dans de nombreux pays d'Europe, d'Asie, d'Amérique du Nord et du Sud. Le nom de ce chœur – ainsi nommé d'après le lieu où il fut créé, un village dans la «Schwäbische Alb» – est synonyme partout dans le monde de l'art choral de tout premier ordre. Aujourd'hui, la Gächinger Kantorei est un chœur composé d'une sélection de chanteuses et chanteurs vocalement formés qui sont choisis et réunis en fonction des exigences des œuvres au programme.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le «discours sonore» baroque leur est donc aussi familier que le son philharmonique du 19^{ième} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la «Schwäbische Alb», afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des

tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa «Gächinger Kantorei»; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des «Vêpres de Marie» de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: «Litany» de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du «Lazare» de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le «Requiem de la Réconciliation», une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et «Credo» de compositeur polonais Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. «Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres,» est son credo. Pour cette raison, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le «Goethe-Institut de la musique». Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre.

C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaoise, de la Mitteldeutschen Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la «Passion selon St. Matthieu» de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300^{ème} anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le «Grand Prix du Disque».

D'ici au 28 juillet 2000, 250^{ème} anniversaire de la mort de Bach, l'œuvre complète de Johann Sebastian Bach sera pour la première fois enregistrée et publiée par haenssler Classic sur la base de cet enregistrement mémorable et sous la direction artistique générale de Helmuth Rilling. L'EDITION BACHAKADEMIE comprendra plus de 160 CDs et sera disponible par souscription (à compter de 1998) et en intégrale (à compter du 28 juillet 2000).

La “Cantata de los Maestros Cantores” de Bach

Introducción en tres historias breves

1. La historia local

En el borde suroccidental del centro de la ciudad de Leipzig se levanta un edificio nada hermoso que en el pasado reciente se ganó la triste celebridad que expresa su paradójico nombre: “La Esquina Redonda”. Nos referimos al edificio principal de la (antigua) administración comarcal del (antiguo) Ministerio para la Seguridad del Estado de la (antigua) RDA. Pero la paradoja tiene su amarga prolongación en la historia: en este lugar aproximadamente – y nos remontamos al siglo XVIII – se erigió la Iglesia Nueva de Leipzig. Propiedad del monasterio franciscano hasta los tiempos de la Reforma, sirvió de granero tras la marcha de los monjes descalzos, fue reconstruida en estilo barroco a finales del siglo XVII y reformada en estilo neogótico entre 1879 y 1880 convirtiéndose así en la Iglesia de San Mateo, para ser finalmente destruida en 1943.

Durante casi una década, Georg Balthasar Schott ofició en ella de organista hasta que en 1729 fue llamado a Gotha para ejercer el cargo de Cantor. Perdemos su huella a partir de entonces. Pero la vacante dejada por la marcha de Schott en el oficio de organista de la Iglesia Nueva fue un acontecimiento decisivo para la actividad desarrollada por Bach como Cantor de Leipzig, o también para una de las cosas que perdió en el ejercicio de ese cargo. Porque, como consecuencia del cambio de organista, Bach asumiría la dirección del Collegium Musicum que estuvo anteriormente en manos de Schott. Sin olvidar que el término “asumir” no resulta el más adecuado para

una forma de proceder tan astuta como atinada, que habría de garantizarle esta función tan seductora en múltiples aspectos.

Desde su fundación por Telemann a comienzos de aquel siglo, el Collegium Musicum estuvo siempre adscrito a la Iglesia Nueva y por eso el recién elegido organista de esta iglesia tenía que hacerse cargo de su dirección. Y aquí es donde entra Bach en acción. Conocedor del candidato al que se suponía con mayores probabilidades de éxito, que era Carl Gotthelf Gerlach (quien todavía en tiempos de Kuhnau era Thomanus y posteriormente, como estudiante de Leipzig, tal vez fuera discípulo de Bach), se puso de acuerdo con el asegurándole que deseaba ardientemente recomendarlo para el puesto de organista, lo cual venía a significar que a los otros cuatro aspirantes no les quedaba en último término ninguna oportunidad. Porque Bach no “recomendó” por las buenas al favorito, sino que quería “entrar en el negocio” con él. Esto exigía de Gerlach la renuncia a la dirección del Collegium Musicum, al menos de entrada. Este acuerdo quedó recogido en el acta de una sesión de mayo de 1729. Pero ya dos meses antes se había expresado Bach en tono realmente confiado o triunfalista: “La noticia es que el buen Dios ha favorecido al honorable Sr. Schott y le ha otorgado el cargo de Cantor de Gotha; por ello, la próxima semana se confirmará y yo asumiré la dirección de su Collegium”. Así es que las cosas tomaron su rumbo. El nuevo concierto recibiría el nombre de “Collegium Musicum Bachiano” y Gerlach pasó a ser en 1730 organista de la Iglesia Nueva.

Para evitar un posible malentendido diremos que Bach y Gerlach se entendieron entonces y en adelante a las mil maravillas. Sobre la base de este acuerdo amistoso Gerlach representaba al Cantor de Santo Tomás incluso ofi-

ciando en las iglesias principales, y sobre esta misma base hubo una especie de “rotación inestable” entre ambos en la jefatura del Collegium. Bach dirigió hasta el verano de 1737 el conjunto formado por estudiantes, aficionados y profesionales. Después fue el turno de Gerlach durante dos años. Con una música de cumpleaños interpretada el viernes 2 de octubre de 1739, volvió a acreditarse Bach como director por espacio de algunos años. Los *periódicos de Leipzig* anuncian el acontecimiento unos días antes: “Teniendo presente que Bach, Compositor de la Corte Sajona del Príncipe Elector y del Rey de Polonia, ha vuelto a asumir la Dirección del Collegium Musicum en la Casa-Café de Zimmermann, queremos notificar este hecho a los aficionados a la música”. En 1746 a más tardar vuelve Gerlach a dedicarse a la causa del conjunto, para pasar no obstante cada vez más a su atractiva actividad de maestro concertista en el “Gran Concierto”, antecedente fundado en 1743 de la Orquesta Gewandhausorchester. El Directorio de Leipzig de 1747 confirma partir de entonces a Johann Trier, discípulo de Bach, como nuevo director.

Mientras que el segundo Collegium Musicum de Leipzig ejercía regularmente sus funciones musicales en la gran sala de la “Casa Schellhafer” (llamada “Artopäischer Saal” después de 1732) bajo la tutela del Director de Música de la Universidad, Görner, los conciertos del Collegium bachiano tenían lugar exclusivamente en los locales propiedad del cafetero Gottfried Zimmermann. En invierno, los viernes por la tarde dentro del salón de la cafetería, mientras que con temperaturas estivales, se celebraban al aire libre los miércoles por la noche en los jardines de la misma mansión cafetera situados junto al camino de piedra de Grimm (hoy llamado Grimmäischen Steinweg), que pasa por la puerta oriental de la ciudad de Leipzig. La casa emplazada en el número 14 de la Katha-

rinenstrasse (bombardeada en la II Guerra Mundial), fue construida en 1717 por Johann Schellhafer, quien era tenido por gran amante de la música y poeta autor de cantatas. El restaurante de Zimmermann, cuya fachada era ciertamente bastante estrecha pese a que tenía mucho fondo con dos locales contiguos en forma de salón con ventanas de tres hojas, se mantuvo en esta forma hasta poco antes del comienzo de la II Guerra Mundial.

Mucho o poco, esto es lo que no podíamos pasar por alto acerca de los detalles de interés relativos al destino e interpretación de la mayoría de las cantatas profanas de Bach. Para buscar más detalles, merece la pena recurrir al Anuario de Bach de 1960, y a la lectura de los encomiables resúmenes de Werner Neumann. Al respecto – y para volver rápidamente a la introducción – el intercambio de cargos que se producían en la “Esquina Redonda” de Leipzig en 1729, constituyó todo un acontecimiento de decisivas consecuencias para la posición de Bach en la vida musical de Leipzig, así como para su prestigio ante la Corte. En último término nos hubiéramos empobrecido ante el maravilloso ejemplo que aquí se ofrece a nuestros oídos, procedente del repertorio musical del Collegium, si Bach no hubiera tenido a su disposición esta ideal y significativa plataforma del Concierto para las cantatas profanas que le encomendaban. Y además, esa plataforma no era tan sólo una lucrativa fuente de ingresos para su Director, sino que también entonces representaba uno de los más preciados placeres que ofrecía a los aficionados de Leipzig la música de la época.

2. La historia de la obra

Tal vez fuera el coetáneo de Bach y lírico de cámara Christian Friedrich Henrici – más conocido que Picander

en su condición de poeta aficionado, aunque su cargo fuese el de Secretario de Correos y posteriormente el de Recaudador de Tributos – un miembro activo más del Collegium bachiano. Esto es lo que se puede colegir de la lectura de un poema nupcial fechado el 19 de septiembre de 1730:

Quien quiera cultivar sus ratos de ocio,
dedíquese, como nosotros hacemos,
a formar parte de un Colegio musical.
Cuando subimos al estrado
y vemos la voz que se nos ofrece,
le damos mil y una vueltas
apreciando lo difícil de su interpretación.
Así hay que hacer en general:
probar las cosas antes de asimilarlas
hasta llevarlas al corazón.

Si nos remontamos un paso hacia atrás con toda la osadía del mundo, nos sentaremos un rato en el jardín de Zimmermann, donde se reunió durante la misa de San Miguel de 1729 el Collegium Musicum para interpretar por primera vez sus piezas bajo la batuta del nuevo Director. El músico de 29 años Henrici se siente muy ufano de que para este estreno se eligiera su flamante *Drama*, cuya adaptación musical se ejecutó en brevísimo plazo y con mano segura por obra del Señor Director Bach. Estamos intrigados ante un espectáculo que se nos anunciaba prometedor bajo el título de *La disputa entre Pan y Febo*, sabiendo que nuestra alegre expectativa, compartida con más de doscientos asistentes, no resultará defraudada.

Adviértase bien que esta construcción se apoya vacilante sobre una de las numerosas suposiciones que (al igual que un hilo candente) se entrelaza a lo largo de la investigación de la cronología de la obra de Bach. Lo seguro es

únicamente que el drama de los dioses litigantes fue compuesto en colaboración por el binomio Bach/Picander e interpretado por el Collegium Musicum. La fundada suposición de que éste pudiera haber sido el debut de Bach como nuevo Director del Collegium, procede de Werner Neumann, mientras que Hans Joachim Schulze demuestra que la composición en torno a la divina disputa, se destinaba a una interpretación al aire libre, es decir, a un concierto en los jardines de Zimmermann, a las puertas de la ciudad (donde hoy día podemos contemplar la Ópera y el Teatro Gewandhaus solicitando la concurrencia del público). Por el alto valor que indudablemente corresponde a este tipo de acontecimientos para la vida musical pública – más bien exigua – sobre el interés por lo inaudito (o también considerando que en este ambiente de familiaridad no sólo se hallaban los grandes conocedores, porque lo que interesaba era el acontecimiento en sí), es lógico suponer que todo el que sabía leer de entre el público estaría deseoso de atrapar una de aquellas copias impresas del texto que se editaron para esta interpretación en una tirada de 200 ejemplares como mínimo. Junto a la referencia a un estreno fechado de forma imprecisa, las fuentes mencionan también otras representaciones de esta deliciosa obra entre los años 1735 y 1740, así como en 1749.

3. La historia en sí misma

En realidad ¿de qué trata la querrela entre ambas deidades? Aleccionados en los grandes avances del pensamiento histórico, sigamos el relato de Picander a través del mundo mitológico griego de la *Metamorfosis* de Ovidio, y conozcamos primeramente a los protagonistas principales: Pan con su flauta pastoril, por un lado, representado con rasgos más bien estúpidos en su indu-

mentaria de macho cabrío, y por otro Febo (Apolo) de quien se dice que inventó la cítara sin que fuera por ello menos exaltado como altivo dueño de una garganta de oro, además de todas las virtudes. Estos dos personajes, inmersos en una apuesta de cantores provocada por Pan, son secundados por el titubeante Midas y el poco ilustrado dios de la montaña Tmolos. El cuarteto de Ovidio se completa con dos figuras de Picander: el mediador Mercurio como representante de la urbe comercial y ferial de Leipzig, y el sarcástico dios del chiste didáctico Momo. No hace falta descubrir a quién favorece el desenlace de la historia. El libreto es en todo caso mucho menos apasionante que la música. Únicamente el cambio, ya sorprendente en Ovidio, de que no sea Pan, sino Midas, quien resulte penalizado con la imposición de dos estupendas orejas de asno, surte un efecto francamente picaresco.

¿Cómo se le ocurrió a Bach crear una música para tan desenfadada fábula con el índice inútilmente levantado (y con qué maestría lo hizo por ejemplo al imitar las crecientes orejas de asno de Midas en el aria que proclama “El ganador es Pan” en el I-A de los violines)? Téngase también presente que la intuición poética de Picander había gozado de mejores épocas. Los estudiosos de Bach sospechan lo siguiente a este respecto: los autores conocían perfectamente la inutilidad de este antiguo episodio como imagen educativa para los artistas vocales ya iniciados; la polémica nada elegante apuntaba más bien contra el gusto musical rápidamente achatado, y contra la ignorancia de los coetáneos. Especialmente en la representación de 1749, contra uno de los dos posibles candidatos que se postularon con sumo desdoro en el entorno de Bach. Uno de ello fue un rector de Freiberg lamentablemente apellidado Biedermann, y el otro era el Premier de Sajonia llamado Brühl, a quien – pese a los re-

cientes intentos de rehabilitarle – hay que calificar de político desconsiderado y obseso del poder. Biedermann había publicado ese año un programa educativo hostil a la música, mientras que el Conde Brühl había preparado, todavía durante el mandato de Bach, la interpretación de una cantata de su protegido Gottlob Harrer como prueba de acceso al cargo de Cantor. Además, poco antes se había presentado públicamente en Leipzig para reclamar el pago de un abultado anticipo tributario y quizás también para experimentar directamente como fallo tangible las malas condiciones previas, siempre inútilmente criticadas por Bach, para la consecución de una “música eclesiástica bien situada”, intentando imputar la culpa al Bach enfermo. Los dos casos ofrecían a Bach, en su predilección por los juegos de palabras, suficiente razón para cambiar el recitado final guardando perfecta correlación. A cuál de los dos tenorios se estaba refiriendo en realidad, es algo que no sabemos... con precisión.

Sibylla Rubens

Estudios en Trossingen y Francfort del Meno. Cursos magistrales con Edith Mathis e Irvin Gage, entre otros. Presentaciones en conciertos en Berlín, Francfort, Würzburg, Zürich, en Italia, Francia, Inglaterra, Polonia, Escandinavia, en el Festival de la Música de Schleswig-Holstein y en el Festival Europeo de la Música de Stuttgart. Presentaciones conjuntas con Philippe Herreweghe, René Jacobs y Vladimir Ashkenazy. Conciertos y grabaciones de CD con Helmuth Rilling en Hänssler CLASSIC (Cantatas seculares de Bach, “Lázaro” de Schubert/Denissow). Papeles operísticos: Pamina en el Teatro de la Ópera de Stuttgart, Marzelline.

Ingeborg Danz

Nacida en Witten an der Ruhr, estudió primeramente música en Detmold. Tras obtener el diploma, concluyó con distinción sus estudios de Canto con Heiner Eckels. Estudios complementarios, entre otros, con Elisabeth Schwarzkopf. Todavía siendo estudiante, obtuvo numerosos premios y becas. En 1987 fue intérprete invitada en diversos teatros de ópera. Pero su fuerte es el concierto y los recitales de canciones. Numerosos conciertos y amplísimas giras (EEUU, Japón, Suramérica, Rusia y varios países europeos). Desde 1984 colabora permanentemente con la acompañante de canciones Almut Eckels. Frecuentes apariciones en público en la Academia Internacional de Bach en Stuttgart y en numerosos festivales internacionales (Festival de Música Europea de Stuttgart, Festival de Ludwigsburg y de Schwetzingen, Semana de Bach en Ansbach, Festival de Händel en Halle, Festival de Bach en Oregon, Tanglewood Festival y Festival de Salzburgo). Amplio repertorio con todas las grandes obras de conciertos y oratorios, así como numerosas canciones. Cuantiosa producción radiofónica y televisiva, incluido un CD con la "Pasión según San Mateo" bajo la dirección de Helmuth Rilling.

Lothar Odinius

Nació en Aquisgrán en 1966. Primera clase de canto en 1989. Curso magistral en 1990 con Bernd Weikel. De 1991 a 1995, estudio en la Escuela Superior de las Artes de Berlín con Anke Eggers. Cursos posteriores con Ingrid Bjoner, y desde 1993 asiduo alumno de Dietrich Fischer-Dieskau. En 1995 colabora en la grabación de un disco junto a Julia Varady y Dietrich Fischer-Dieskau como director. Poco después, graba un CD con los "Catuli Car-

mina" y "Triunfo de Afrodita" de Carl Orff con la Orquesta de Radio Baviera y bajo la dirección de Franz Weber-Möst. Titular en el "Lázaro" de Franz Schubert con motivo de la Schubertiade celebrada en 1995 en Feldkirch. El mismo año coprotegona el Pedrillo en el "Rapto del Serrallo" de Mozart, interpretado en el Festival de Bad Hersfeld (donde obtiene el Premio Orfeo a los cantores revelación). Comprometido desde la temporada artística de 1995/1996 como tenor lírico en el Teatro del Estado de Brunswick. En octubre de 1996 colabora en la Velada de Canciones de Schubert en el marco de una serie de interpretaciones de todos los Lieder de Schubert organizada por la emisora WDR bajo la dirección artística de Dietrich Fischer-Dieskau, sin omitir simultáneamente sus obligaciones de concertista con obras de Bach, Händel, Mozart y Mendelssohn.

James Taylor

Nacido el año 1966 en Dallas, Tejas. Formación de canto con Arden Hopkin en la Texas Christian University; conclusión de los estudios de Bachelor of Music Education en 1991. Gracias a la beca Fulbright, concedida en 1991, visitó la Hochschule für Musik München (Escuela Superior de Música de Múnich) con Adalbert Kraus y Daphne Evangelatos; concluye estos estudios con el diploma de la clase de maestros. De 1992 a 1994 es miembro del "Operastudio" de la Ópera del estado de Baviera (Bayerische Staatsoper). Ha actuado en numerosos conciertos con las "Pasiones", el "Oratorio de Navidad", el "Magnificat" y las cantatas de Bach, el "Elias" de Mendelssohn, el "Psalm hungaricus" de Kodály y el "Oraculum" de Bialas entre otras obras. Ha intervenido en numerosas publicaciones con la Gänchiger Kantorei bajo la dirección de Helmuth Rilling. Desde la primavera de 1995 ha cooperado

con la *Opera de Stuttgart*. Ha producido discos compactos bajo la dirección de *Philippe Herreweghe* y *Helmuth Rilling*.

Matthias Goerne

Estudios de canto con Hans-J. Beyer en la ciudad de Leipzig, posteriormente con Dietrich Fischer-Dieskau y Elisabeth Schwarzkopf. Desde entonces coopera con directores como Ashkenazy, Masur, Blomstedt, Stein y Honeck. Entre 1996 y 1997 fue invitado por la Philadelphia Symphony Orchestra y la San Francisco Symphony Orchestra así como la Danish National Radio Symphony Orchestra. Coopera estrechamente desde hace algunos años con la International Bachakademie de Stuttgart y Helmuth Rilling; ha intervenido de varios proyectos de grabación de discos compactos.

Ha participado con éxito en representaciones operísticas en Colonia, Zurich, la Dresdner Semperoper y la Opera Cómica de Berlín (Komische Oper Berlin). Sensacional debut en una velada de Lied así como veladas regulares en la Wigmore Hall de Londres. En abril de 1996 debuto como intérprete de Lied en Nueva York. En agosto de 1996 grabó un disco compacto con los "Viajes invernales" de Schubert.

Dietrich Henschel

Nacido en Berlín, cursa estudios con Hanno Blaschke en Munich y en la clase magistral de Dietrich Fischer-Dieskau de Berlín. Todavía siendo estudiante, obtiene importantes premios en concursos nacionales y en el Concurso Internacional Hugo Wolf. Debuta en escena en la Bialna de Munich de 1990. Compromisos como invitado en va-

rios teatros alemanes, y apariciones de concierto en festivales internacionales (las Schubertiade de Feldkirch y de Viena, el Festival de Música Europea de Stuttgart y el Festival Richard Strauss de Garmisch-Partenkirchen). Variedad de grabaciones radiofónicas, televisivas y discográficas. De 1993 a 1995 es miembro del Conjunto del Teatro de Kiel. Frecuentes conciertos con Peter Eötvös, Enoch zu Guttenberg, Fabio Luisi, Helmuth Rilling, Philippe Herreweghe y varios otros. Numerosas veladas de Canciones acompañado al piano por Helmuth Deutsch y Fritz Schwinghammer. Producciones de CD: "Carmina Burana", configuración mozartiana del "Mesías", canciones de Othmar Schoeck, "Canciones regias" de Humperdinck, "Un Requiem alemán" de Brahms, así como las "Estaciones del año" de Haydn.

Gächinger Kantorei Stuttgart

Agrupación formada en 1953 por Helmuth Rilling, que inicialmente se dedicó a interpretar toda la literatura a-cappella disponible en ese entonces y, luego, crecientemente, también obras oratorias de todas las épocas. Es decisiva su aportación al redescubrimiento y establecimiento del repertorio para coro del período romántico, concretamente de Brahms y Mendelssohn. Desempeñó un papel sobresaliente en la primera, y hasta hoy única, interpretación completa de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, y también en el estreno del "Réquiem en la reconciliación" en 1995, en Stuttgart. Las producciones de este coro para CD, la radio y la televisión, así como los conciertos presentados en muchos países de Europa, Asia, Norteamérica y Sudamérica le han merecido diversos premios y magníficos comentarios de los críticos. El nombre del coro que describe el lugar de su fundación: un pueblo situado en la "Schwäbische Alb" se ha convertido entre tanto en si-

nónimo de sobresaliente arte coral. En la actualidad integran la Gächinger Kantorei, como coro selectivo, cantantes profesionales. La composición varía según los requisitos impuestos por las obras incluidas en el programa.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentalistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la "sonoridad" del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la "Schwäbische Alb", para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su "Gächinger Kantorei". Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entu-

siasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las "Marienvesper" de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: "Litany" de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de "Lázaro" de Franz Schubert encomendada a Edison Denissow así como en 1995, el "Réquiem de la reconciliación", una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 "Credo" de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesiástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente: "Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible". Por eso, a menudo, la 'Internationale Bachakademie Stuttgart' fundada por Rilling en 1981 es denominada como el "Instituto Goethe de la Música". Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue

otorgada la “Bundesverdienstkreuz”. En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magníficas interpretaciones de la “Pasión según San Mateo” de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmónica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300º aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del “Grand Prix du Disque”.

Siguiendo este esquema, hasta el 28 de julio del año 2000, cuando se celebra el 250º aniversario de la muerte de Bach, hänssler Classic se ha propuesto continuar y publicar las grabaciones de la obra completa de Juan Sebastián Bach, bajo la dirección artística de Helmuth Rilling. La EDITION BACHAKADEMIE comprenderá más de 160 discos compactos CD. Puede solicitarse tanto como abono (ya a partir de 1998) o bien como conjunto completo (a partir del 28 de julio del año 2000).

Vol. 62

Weltliche Kantaten • Secular Cantatas

BWV 202-204

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Producer and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital: Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido: Teije van Geest

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

BWV 202: April/avril/abril 1997

BWV 203/204: Januar/January/janvier/enero 1998

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

BWV 202: Liederhalle Stuttgart, Mozartsaal

BWV 203/204: Stadthalle Sindelfingen

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editorial staff/Texte de présentation et rédaction/Textos introductorios y redacción: Dr. Andreas Bomba

Cembalo nach deutschen Vorbildern um 1750 von Keith Hill (Manchester, MI/USA, 1978)

Harpisichord built after German originals from around 1750 by Keith Hill (Manchester, MI/USA, 1978)

Clavecin d'après des modèles allemands datant de 1750 de Keith Hill (Manchester, MI/USA, 1978)

Cémbalo según los modelos alemanes en torno a 1750 de Keith Hill (Manchester, MI/EE UU, 1978)

English translation: Alison Dobson-Ottmes

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

Johann Sebastian **BACH** *Bach.*

(1685 – 1750)

**WELTLICHE KANTATEN · SECULAR CANTATAS
CANTATES PROFANES · CANTATES PROFANAS**

„Weichet nur, betrübte Schatten“ *BWV 202 (19:17)*

Begone, melancholy shades • Dissipez-vous, ombres affligées • Escapaos sombras tristes
Sibylla Rubens - soprano • Ingo Goritzki - Oboe • Günter Pfitzenmaier - Fagotto • Wolf-Dieter Streicher - Violino
Francis Gouton - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Michael Behringer - Cembalo

„Amore traditore“ *BWV 203 (11:12)*

O Liebe, du Verräterin • Amor, you betrayer • Ô Amor, traître • Amor, traidor
Dietrich Henschel - basso • Michael Behringer - Cembalo

„Ich bin in mir vergnügt“ *BWV 204 (28:44)*

I am content with my fate • Je suis heureux de mon sort • En mí contento estoy
Sibylla Rubens - soprano • Jean-Claude Gérard - Flauto • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe • Günter Pfitzenmaier - Fagotto • Wolf-Dieter Streicher - Violino • Zoltan Paulich - Violoncello • Michael Behringer - Cembalo

Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 202 „Weichet nur, betrübte Schatten“

No. 1	Aria (S): Weichet nur, betrübte Schatten <i>Oboe, Fagotto, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo</i>	1	6:00
No. 2	Recitativo (S): Die Welt wird wieder neu <i>Violoncello, Cembalo</i>	2	0:27
No. 3	Aria (S): Phoebus eilt mit schnellen Pferden <i>Violoncello, Cembalo</i>	3	2:59
No. 4	Recitativo (S): Drum sucht auch Amor sein Vergnügen <i>Violoncello, Cembalo</i>	4	0:34
No. 5	Aria (S): Wenn die Frühlingslüfte streichen <i>Violino solo, Violoncello, Cembalo</i>	5	2:20
No. 6	Recitativo (S): Und dieses ist das Glücke <i>Violoncello, Cembalo</i>	6	0:37
No. 7	Aria (S): Sich üben im Lieben <i>Oboe, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	7	4:17
No. 8	Recitativo (S): So sei das Band der keuschen Liebe <i>Violoncello, Cembalo</i>	8	0:25
No. 9	Gavotte (S): Sehet in Zufriedenheit <i>Oboe, Fagotto, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo</i>	9	1:38
Total Time BWV 202			19:17

BWV 203 „Amore traditore“

No. 1	Aria (B): Amore traditore <i>Cembalo</i>	10	5:19
No. 2	Recitativo (B): Voglio provar <i>Cembalo</i>	11	0:40
No. 3	Aria (B): Chi in amore ha nemica la sorte <i>Cembalo</i>	12	5:13
Total Time BWV 203			11:12

BWV 204 „Ich bin in mir vergnügt“

No. 1	Recitativo (S): Ich bin in mir vergnügt <i>Violoncello, Cembalo</i>	13	1:45
No. 2	Aria (S): Ruhig und in sich zufrieden <i>Oboi I+II, Fagotto, Cembalo</i>	14	6:41
No. 3	Recitativo (S): Ihr Seelen, die ihr außer euch stets in die Irre lauft <i>Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo</i>	15	2:05
No. 4	Aria (S): Die Schätzbarkeit der weiten Erden <i>Violino solo, Violoncello, Cembalo</i>	16	4:08
No. 5	Recitativo (S): Schwer ist es zwar, viel Eitles zu besitzen <i>Violoncello, Cembalo</i>	17	1:57
No. 6	Aria (S): Meine Seele sei vergnügt <i>Flauto, Fagotto, Cembalo</i>	18	5:32
No. 7	Recitativo (S): Ein edler Mensch ist Perlenmuscheln gleich <i>Violoncello, Cembalo</i>	19	1:55
No. 8	Aria (S): Himmlische Vergnügsamkeit <i>Flauto, Oboi I+II, Fagotto, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo</i>	20	4:41
Total Time BWV 204			28:44
Total Time BWV 202-204			59:13

1. Aria

Weichet nur, betrübte Schatten,
 Frost und Winde, geht zur Ruh!
 Florens Lust
 Will der Brust
 Nichts als frohes Glück verstaten,
 Denn sie trägt Blumen zu.

2. Recitativo

Die Welt wird wieder neu,
 Auf Bergen und in Gründen
 Will sich die Anmut doppelt schön verbinden,
 Der Tag ist von der Kälte frei.

3. Aria

Phoebus eilt mit schnellen Pferden
 Durch die neugeborne Welt.
 Ja, weil sie ihm wohlgefällt,
 Will er selbst ein Buhler werden.

1. Aria

Begone, melancholy shades,
 Be still, frost and wind!
 It is Flora's pleasure
 To allow in our hearts
 Only pure happiness,
 For she brings flowers.

2. Recitative

The world is made new again.
 Grace unites the hills and valleys
 With redoubled beauty;
 The day is free from cold.

3. Aria

Phoebus with his swift horses
 Races through the new-born world.
 So pleasing is it to him
 That he would become a lover.

1. Air

Dissipez-vous, ombres affligées,
 Que le gel et les vents soient désarmés!
 De Flore le plaisir n'a d'autre objet,
 Par les fleurs qu'elle apporte,
 Que d'éveiller dans les cœurs
 Une vive joie!

2. Récitatif

Le monde renaît,
 Sur les sommets et dans les plaines,
 La grâce veut doublement dans la beauté se lier,
 Le jour du froid s'est libéré.

3. Air

Phébus sur ses chevaux rapides se presse
 Et traverse le monde renaissant.
 Qui, et puisqu'ainsi elle lui plaît,
 Il veut lui-même devenir son galant.

1. Aria

Escapaos sombras tristes
 Las heladas y los vientos, apacigüeis !
 La alegría de Florens
 No quiere dar al corazón
 Nada más que alegre felicidad
 Porque trae flores.

2. Recitativo

El mundo se formará de nuevo
 Por las montañas y los valles
 La amenidad quiere juntarse doblemente bonita
 El día queda libre del frío.

3. Aria

Phoebus corre con rápidos caballos
 Por el mundo recién nacido.
 Sí, como a él le gusta
 Quiere volverse él mismo un galán.

4. Recitativo

Drum sucht auch Amor sein Vergnügen,
 Wenn Purpur in den Wiesen lacht,
 Wenn Florens Pracht sich herrlich macht,
 Und wenn in seinem Reich,
 Den schönen Blumen gleich,
 Auch Herzen freudig siegen.

5. Aria

Wenn die Frühlingslüfte streichen
 Und durch bunte Felder wehn,
 Pfl egt auch Amor auszuschleichen,
 Um nach seinem Schmuck zu sehn,
 Welcher, glaubt man, dieser ist,
 Daß ein Herz das andre küßt.

6. Recitativo

Und dieses ist das Glück e,
 Daß durch ein hohes Gunstgeschick e
 Zwei Seelen einen Schmuck erlanget,
 An dem viel Heil und Segen pranget.

7. Aria

Sich üben im Lieben,
 In Scherzen sich herzen
 Ist besser als Florens vergängliche Lust.
 Hier quellen die Wellen,
 Hier lachen und wachen
 Die siegenden Palmen auf Lippen und Brust.

4. Recitative

Then Cupid too seeks his pleasure,
 When the meadows are clothed with
 Purple, when Flora's splendour is seen,
 And when in his kingdom
 Ardent hearts, like the beautiful flowers,
 Also win the day.

5. Aria

When spring breezes
 Waft through bright fields,
 Then is Cupid wont to steal out
 To seek his treasure
 Which is (it is said)
 When one heart kisses another.

6. Recitative

And this is good:
 That by a favour from on high,
 Two souls become as a jewel,
 On which grace and blessing shine.

7. Aria

To work, to love,
 To embrace with joy,
 Is better than Flora's passing pleasures.
 Here swell the waves, here smile
 The palms of victory,
 Watching over lips and breast.

4. Récitatif

C'est pouquoi Amour recherche aussi le plaisir,
 Quand la pourpre rit dans les prairies,
 Quand la spendeur de Flore Magnifiquement se pare,
 Et quand dans son empire,
 Aux belles fleurs semblables,
 Les cœurs aussi vainquent par leur flamme.

5. Air

Sous les caresses de l'air printanier
 Qui dans les prés aux mille teintes tournoie,
 Amour lui aussi doucement vagabonde
 A la recherche d'une parure.
 Qui donc, pense-t-on, cela peut-il être,
 Lorsqu'un cœur embrasse un autre cœur.

6. Récitatif

Celui-là est le bonheur
 Qui par une si haute faveur
 A deux âmes accorde une parure
 Qui de grâce et de félicité respandit.

7. Air

S'adonner à l'amour,
 Se réfugier dans la bonne humeur
 Vaut plus que le plaisir fugitif de Flore.
 Ici roulent les flots,
 Ici rit et s'élève
 Sur les lèvres et le sein la palme triomphante.

4. Recitativo

Por esto, Amor también busca su diversión
 Cuando la púrpura rie en los campos
 Cuando el esplendor de Florens se hace brillante
 Y cuando en su imperio
 Igual que las preciosas flores
 También ganan alegremente los corazones.

5. Aria

Cuando los aires de primavera acarician
 Y soplan por los coloridos campos
 También suele salir Amor
 Para mirar por su joya
 La cual se cree que es
 Un corazón que bese a otro.

6. Recitativo

Y esta es la suerte,
 Por lo que por mucha bondad
 Dos almas consiguen una joya
 En la cual luce mucha felicidad y prosperidad.

7. Aria

Es mejor entrenarse en el amor,
 Acariciarse en alegría
 Que las ganas pasajeras de Florens
 Aquí surgen las olas,
 Se rien y velan
 Las palmeras vencedoras en los labios y el Pecho.

8. Recitativo

So sei das Band der keuschen Liebe,
 Verlobte Zwei,
 Vom Unbestand des Wechsels frei!
 Kein jäher Fall
 Noch Donnerknall
 Erschrecke die verliebten Triebe!

9. Gavotte

Sehet in Zufriedenheit
 Tausend helle Wohlfahrtstage,
 Daß bald bei der Folgezeit
 Eure Liebe Blumen trage!

8. Recitative

So may the bond of chaste love,
 Betrothed pair,
 Be free from inconstancy and change:
 No sudden fall,
 No thunderclap,
 Disturb the powers of love!

9. Gavotte

May you see in contentment
 A thousand bright days of prosperity,
 So that in times to come
 Your love may bring forth flowers.

BWV 203

1. Aria **10**

Amore traditore,
 Tu non m'inganni più.
 Non voglio più catene,
 Non voglio affanni, pene,
 Cordoglio e servitù.

2. Recitativo **11**

Voglio provar,
 Se posso sanar
 L'anima mia dalla piaga fatale,
 E viver si può senza il tuo strale;
 Non sia più la speranza
 Lusinga del dolore,
 E la gioja nel mio core,
 Più tuo scherzo sarà nella mia constanza.

8. Récitatif

Ainsi, que de l'amour pur le lien,
 cœurs promis,
 Soit libre de tout inconstante.
 Qu'aucun retournement brutal ni
 Coup de tonnerre
 Ne viennent effrayer ces jeunes pousses amoureuses.

9. Gavotte

Puissiez-vous vivre dans le bonheur
 Une multitude de jours de félicité,
 Et qu'ensuite sans tarder
 Votre amour porte ses premiers fruits.

8. Recitativo

Así que quede la cinta del amor inocente
 Los dos prometidos
 Libres de lo inestable del cambio !
 Que ninguna caída repentina
 Ni tampoco un trueno
 Asuste los instintos enamorados.

9. Gavota

Miréis con satisfacción
 Mil días claros de previsión
 Que pronto en el tiempo futuro
 Lleve flores a vuestro amor !

3. Aria 12

Chi in amore ha nemica la sorte,
 E follia, se non lascia d'amar,
 Sprezzi l'alma le crude ritorte,
 Se non trova mercede al penar.

1. Aria

O Liebe, du Verräterin,
 Von dir sag ich mich frei;
 So werf ich ab die Ketten,
 Mich aus der Qual zu retten,
 Aus Kummer und Sklaverei.

2. Recitativo

Nun will ich sehn,
 Ob's möglich, mein Herz
 Wieder zu heilen von dem tödlichen Schläge.
 Dein Pfeil soll nimmermehr mein Herz verwunden;
 Nicht sei die Hoffnung länger
 Mein Trost in bitterm Schmerzen,
 Und nicht bringst dein zärtlich Kosen,
 Dein bezaubernder Reiz den Entschluß zum Wanken.

3. Aria

Laß dich nimmer von der Liebe berücken,
 Wenn das Glück dir Gewährung nicht gibt;
 Brich die Fesseln, die eng dich umstricken,
 Wirst nicht endlich du wiedergeliebt.

1. Aria

Amor, you betrayer,
 I renounce you now.
 No longer will I troubles bear,
 The chains of servitude wear,
 Let troubles furrow my brow.

2. Recitativo

I will try with zeal
 My soul to heal
 From the death blow,
 To escape you and your bow.
 Away, hopeful thoughts!
 You only deceive my pain,
 The thorn in my heart must remain.
 My decision is made,
 My constancy will not fade.

3. Aria

If fate denies you Amor's favour,
 You're a fool love to pursue
 Break the bonds, moan no longer,
 If love's rewards still evade you.

1. Air

Ô Amour traître,
 De ton emprise, je me délivre:
 Je m'affranchis de tes chaînes
 Pour échapper à cette douleur qui me ronge
 À ce chagrin, à cet esclavage.

2. Récitatif

À présent je veux voir
 Si mon cœur peut encore guérir
 Du coup fatal.
 Ta flèche ne blessera plus jamais mon cœur:
 Que ne durent les pensées d'espoir,
 Mon réconfort dans la douleur amère!
 Et tes caresses tendres n'y changeront rien,
 Ton charme envoûtant n'ébranlera pas ma décision.

3. Air

Ne te laisse plus jamais séduire par l'amour
 Si le bonheur ne t'est pas accordé;
 Brise les chaînes qui t'étreignent
 Si tu n'es pas enfin aimé en retour.

1. Aria

Amor, traidor,
 No me engañes más.
 Las cadenas no quiero
 De la servidumbre ya
 Ni el dolor que me atormenta.

2. Recitativo

Probar quiero,
 Si sanar puedo
 Mi alma de la fatal plaga,
 De ti huir y de tus flechas.
 Id de mí esperanza,
 Que sólo disfrazáis mi dolor,
 Y la espina en el corazón queda.
 Tomada está la decisión,
 Más que tu burla será mi firmeza.

3. Aria

Si el amor te es desfavorable,
 Un loco serás si no dejas de amar.
 Arroja las cadenas y el vano lamentar
 Si el premio del amor
 No consigues alcanzar.

1. Rezitativ

Ich bin in mir vergnügt,
 Ein anderer mache Grillen,
 Er wird doch nicht damit
 Den Sack nach Magen füllen.

Bin ich nicht reich und groß,
 Nur klein von Herrlichkeit,
 Macht doch Zufriedensein
 In mir erwünschte Zeit.

Ich rühme nichts von mir:
 Ein Narr rührt seine Schellen;
 Ich bleibe still vor mich:
 Verzagte Hunde bellen.

Ich warte meines Tuns
 Und laß' auf Rosen gehn,
 Die müssig und darbei
 In großem Glücke stehn.

Was meine Wollust ist,
 Ist, meine Lust zu zwingen;
 Ich fürchte keine Not,
 Frag nichts nach eitlen Dingen.

Der gehet nach dem Fall
 In Eden wieder ein
 Und kann in allem Glück
 Auch irdisch selig sein.

1. Recitative

I am content with my fate;
 Others have their moods,
 But never will proliferate
 Their riches or their goods.

Although not rich and great,
 Just small in glories few
 Contentment does create
 Good times ever anew.

I will not praise myself;
 Oh ring your bells, ye fools.
 Silence is best for me,
 Let glum dogs bark and drool.

I mind my own affairs
 And don't care if idle noses
 Are happy and do well
 Lying in a bed of roses.

My greatest longing is
 To master my desires,
 I fear no hardship
 Don't ask for vain attire.

After the fall,
 Eden is again his
 And he may in happiness
 Revel in earthly bliss.

1. Récitatif

Je suis heureux de mon sort.
 Un autre fait des caprices
 Il ne remplira ainsi ni sa besace
 Ni son estomac.

Je ne suis ni riche ni grand
 Ni haut placé,
 Je suis pourtant satisfait
 De ma vie telle que je la souhaitais.

Je ne me glorifie pas moi-même :
 Seul le fou agite ses grelots ;
 Je garde ma quiétude :
 Ce sont les chiens apeurés qui aboient.

Je m'occupe de mes affaires
 Et me fais une vie facile,
 Cultive l'oïveté et
 M'en trouve bien heureux.

Dompter mes désirs :
 Telle est ma volupté.
 Je ne crains pas l'indigence,
 Et ne suis point friand de vanités.

Un tel, après la chute,
 Retournera au Jardin d'Eden
 Et pourra goûter à nouveau
 Le bonheur même sur la terre.

1. Recitativo

En mí contento estoy,
 Por más que ase otro a la parrilla¹
 Ni el saco con eso llenará
 Ni por menos la barriga.

Ni rico ni grande soy,
 Y de poca señoría,
 Mas el estar contento
 Todo es lo que querría;

Y de nada me ufano:
 Un bobo de sus bobadas se precia;
 Yo callado en mí permanezco:
 Y que ladren los acobardados perros.

Mis quehaceres administro
 Entre rosas caminando
 Ociosamente y sin más
 En gran contento estando.

Mi gran gozo es
 A los gozos renunciar;
 Ningún apuro temo
 Ni de vanidades me ocupo.

Quien así hace,
 Tras la muerte a la tierra regresa,
 Y así decirse puede que para más felicidad
 Terrenalmente feliz ya está.

¹ „asar a la parrilla”: traducción de „Grillen”, voz que en el alemán del s. XVIII significaba igualmente „darse a penosos pensamientos” o, simplemente, „lamentarse” (nota del traductor).

2. Arie

Ruhig und in sich zufrieden
 Ist der größte Schatz der Welt.
 Nichts genießet, der genießet,
 Was der Erdenkreis umschließet,
 Der ein armes Herz behält.

3. Rezitativ

Ihr Seelen, die ihr außer euch
 Stets in der Irre lauft
 Und vor ein Gut, das schattenreich,
 Den Reichtum des Gemüts verkauft;
 Die der Begierden Macht gefangen hält:
 Durchsuchet nur die ganze Welt!
 Ihr suchet, was ihr nicht könnt kriegen,
 Und kriegt ihrs, kanns euch nicht vergnügen;
 Vergnügt es, wird es euch betrügen
 Und muss zuletzt wie Staub zerfliegen.
 Wer seinen Schatz bei andern hat,
 Ist einem Kaufmann gleich,
 Aus andrer Glücke reich.
 Bei dem hat Reichtum wenig statt:
 Der, wenn er nicht oft Bankerott erlebt,
 Doch solchen zu erleben in steten Sorgen schwebt.
 Gold, Wollust, Ehr
 Sind nicht sehr
 In dem Besitztum zu betrachten,
 Als tugendhaft sie zu verachten,
 Ist unvergleichlich mehr.

2. Aria

Be tranquil and happy with your fate,
 'Tis the greatest treasure on earth,
 There is no enjoyment, for him
 Who seeks on earth every whim,
 While his heart is without mirth.

3. Recitative

You souls, who venture afar,
 And always roam astray,
 And for a possession dark
 Would the wealth of your heart betray,
 Those ruled by desires' command,
 Search the world at every hand!
 You seek something you'll never find,
 And, if found, it won't please your kind,
 If it pleases, 'twill deceive your mind,
 And like dust away will fly.
 He who with others keeps his treasure,
 To a merchant does compare
 On others' fortune well does fare.
 Little does he know of wealth's pleasure,
 Who, if not bankrupt frequently,
 Worries 'bout it constantly.
 To glory, gold, desire
 You should not so much aspire
 To have and hold and keep
 But shun them virtuously,
 Which is incomparably higher.

2. Air

Vivre tranquille et en paix avec soi-même,
Voilà le plus précieux trésor du monde.
Celui qui jouit des plaisirs d'ici-bas
Ne jouit de rien.
Pauvre est son cœur.

3. Récitatif

Âmes qui errez,
Étrangères à vous-mêmes
Et qui vendez la richesse du cœur
Pour un bien illusoire,
Qui restez sous l'emprise de la convoitise,
Cherchez donc dans le monde entier !
Vous chercherez ce que vous ne pouvez obtenir
Et si vous l'obtenez, cela ne peut vous satisfaire.
Si vous en êtes satisfaits, ce n'est que tromperie
Et tout finira par se réduire en poussière.
Celui qui a son trésor chez un autre
Est semblable à un marchand
Qui s'enrichit du bonheur des autres.
Sa richesse ne lui vaut que tourments ;
Même s'il ne fait pas souvent banqueroute,
Il est hanté sans cesse du souci que cela lui arrive.
Argent, volupté, honneur
Ne peuvent pas être possédés,
Les mépriser
Est une vertu infiniment plus grande.

2. Aria

Tranquilo y en sí contento estarse
Es del mundo el tesoro más grande.
De cuanto el mundo contiene
Nada goza quien goza
Pues su pobre corazón rebosa.

3. Recitativo

Ay almas, que fuera de vosotras mismas
Constantemente errantes vais
Y que por esas ilusorias sombras
La plenitud del corazón dais;
¡Quien de la ansiedad reo sea
Que errante por el mundo entero busque!
Lo que no podéis tener buscáis
Mas lo que no os place recibís;
Y lo que os place a la poste defraude será
Y todo en polvo quedará.
Quien su tesoro en otro ponga
Como un comerciante es
Que con riqueza ajena contentase.
Poco la riqueza al otro satisface:
Pues si acaso una y otra vez no se arruina
El temor de la calamidad lo mina.
Dinero, lascivia, honra:
No su posesión
Admirar debemos
Mas virtuosamente despreciarlos
En mucho más considerarlo hemos.

4. Arie

Die Schätzbarkeit der weiten Erden
 Laß' meine Seele ruhig sein.
 Bei dem kehrt stets der Himmel ein,
 Der in der Armut reich kann werden.

5. Rezitativ

Schwer ist es zwar, viel Eitles zu besitzen
 Und nicht aus Liebe drauf, die strafbar, zu erhitzen;
 Doch schwerer ist es noch,
 Daß nicht Verdruß und Sorgen Zentnern gleicht,
 Eh ein Vergnügen, welches leicht
 Ist zu erlangen,
 Und hört es auf,
 So wie der Welt und ihrer Schönheit Lauf,
 So folgen Zentner Grillen drauf.
 In sich gegangen,
 In sich gesucht,
 Und sonder des Gewissens Brand
 Gen Himmel sein Gesicht gewandt,
 Das ist mein ganz Vergnügen,
 Der Himmel wird es fügen.
 Die Muscheln öffnen sich, wenn Strahlen darauf
 schießen,
 Und zeigen dann in sich die Perlenfrucht:
 So suche nur dein Herz dem Himmel aufzuschließen,
 So wirst du durch sein göttlich Licht
 Ein Kleinod auf empfangen,
 Das aller Erden Schätze nicht
 Vermögen zu erlangen.

4. Aria

May the world's great luxury
 Leave my soul at rest.
 Heaven likes him best
 Who is rich in poverty.

5. Recitative

Hard it is to own much that is vain
 And not be consumed by love of it and shame;
 But 'tis even harder not to
 Feel the burden of woe
 Ere a pleasure so
 Easy to obtain,
 And should it ever terminate
 Like the world and beauty's fate
 Burdensome woes will come in its wake.
 To gaze into one's soul,
 To search one's soul,
 And without conscience' flame
 Turn one's face to heaven again,
 That is all my pleasure,
 Heaven will take measure.
 Mussels open in the sun's bright gleam
 And show the pearl inside
 So open your heart to heaven's beam
 And through the divine light
 A gem you will obtain,
 Which all the treasures of the world
 Would strive for in vain

4. Air

Que les attraits de ce vaste monde
 Laissent mon âme en paix.
 Le ciel est toujours chez celui
 Qui sait être riche dans la pauvreté.

5. Récitatif

Il est difficile, il est vrai, de posséder ces biens factices
 Sans en nourrir un orgueil coupable,
 Il est plus difficile encore
 De ne pas tomber dans le dépit et le chagrin.
 De même qu'un plaisir
 Qui demeure facile
 Prend fin,
 Le cours du monde et de sa beauté connaît un terme.
 Et l'on ploie sous le fardeau de la tristesse,
 On se recueille,
 On se cherche,
 Et à l'abri du remords,
 Le visage tourné vers le ciel,
 Voilà ce qui me comble ;
 C'est au ciel que je le dois.
 Les huîtres s'ouvrent quand un rayon les touche
 Et montrent alors leur richesse en perles :
 Ne cherche donc à ouvrir ton cœur que vers le ciel,
 Et tu recevras un joyau
 Par sa divine lumière
 Que tous les trésors du monde
 Ne sauraient égaler.

4. Aria

Las riquezas del ancho mundo
 En nada turban mi trasunto.
 Mas al cielo siempre regresa
 Quien del pobre prefiera la riqueza.

5. Recitativo

Pesado es, en verdad, mucho vano poseer
 Y no por causa del amor punible arder
 Y con todo aun más difícil es
 Que desazon y cuitas no cual toneladas pesen
 Antes de alcanzar un placer
 Que de suyo fácil de alcanzar parece;
 Y cuando éste fenezca
 Como el mundo con toda su belleza
 Será cual fardo que varias toneladas pesa.
 A sí mismo ido,
 En sí mismo buscado
 Y libre de mala conciencia
 Hacia el Cielo el rostro alzado:
 He aquí lo que me complace,
 Y el Cielo haga su parte.
 Las conchas ábrense por los rayos tocadas,
 En ellas vese la perla hallada:
 Busque, pues, tu corazón
 El Cielo solo abrir,
 Para que por su luz divina
 Recibas la joya fina
 Que ni todos los tesoros del mundo ya
 Se le pueden igualar.

6. Arie

Meine Seele sei vergnügt,
 Wie es Gott auch immer fügt,
 Dieses Weltmeer zu ergründen,
 Ist Gefahr und Eitelkeit,
 In sich selber muß man finden
 Perlen der Zufriedenheit.

7. Rezitativ und Arioso

Ein edler Mensch ist Perlenmuscheln gleich,
 In sich am meisten reicher,
 Der nichts fragt nach hohem Stande
 Und der Welt Ehr mannigfalt;
 Hab ich gleich kein Gut im Lande,
 Ist doch Gott mein Aufenthalt.
 Was hilfts doch, viel Güter suchen
 Und den teuren Kot, das Geld;
 Was ists, auf sein' Reichtum pochen:
 Bleibt doch alles in der Welt!
 Wer will hoch in Lüfte fliehen?
 Mein Sinn strebet nicht dahin;
 Ich will' nauf im Himmel ziehen,
 Das ist mein Teil und Gewinn.
 Nichtiges ist, auf Freunde bauen,
 Ihrer viel gehn auf ein Lot.
 Eh wollt ich den Winden trauen
 Als auf Freunde in der Not.
 Sollte ich in Wollust leben
 Nur zum Dienst der Eitelkeit,
 Müsst ich stets in Ängsten schweben
 Und mir machen selbstes Leid.
 Alles Zeitliche verdirbet,
 Der Anfang das Ende zeigt;

6. Aria

Happy my soul will be,
 Whatever God's decree;
 The ocean wide to fathom
 Is vain and dangerous
 Seek within your bosom
 The pearls of happiness.

7. Recitativo and Arioso

A noble man is like a mussel with pearl
 Whose wealth within does unfurl;
 Who asks nothing of high rank
 And the world's great honour.
 Had I no riches in the land,
 God would be my harbour.
 Why seek all those things
 And money, that expensive dirt;
 Why cling to riches and rings;
 If all must remain on earth!
 Who would escape to the skies?
 That is no desire of mine,
 I would to heaven rise,
 That is my reward most sublime.
 You cannot build on friends,
 They weigh less than a hair
 I'd rather trust the winds
 Than friends in my despair.
 If I should live in greed,
 My vanity to obey,
 I would be in constant fear
 And cause myself dismay.
 All temporal things must decline,
 The beginning shows the end,

6. Air

Que mon âme se réjouisse
Quelque soit ce qu'en décide Dieu !
Vouloir sonder les océans
N'apporte que péril et vanité.
C'est en soi-même qu'il faut trouver
Les perles du contentement.

7. Récitatif et Arioso

Un être noble est pareil à une huître perlière :
Celui qui ne convoite pas de haut rang
Et ne brigue point les honneurs de ce monde
Trouve sa richesse en lui-même.
Si je ne possède rien en ce pays,
Dieu sera mon lieu de séjour.
À quoi bon être avide de tant de biens
Et de l'argent, cette boue si chère !
À quoi bon exiger sa richesse,
Puisqu'elle restera à jamais sur terre !
Qui aspire à aller plus haut ?
Ce n'est pas là mon désir ;
J'aspire à aller au ciel,
C'est bien là mon ambition et mon gain.
Rien ne sert de se fier aux amis,
Leur amitié est souvent bien légère.
J'en attendrais davantage des vents
Que des amis, dans la détresse.
S'il me fallait vivre dans la luxure,
Au seul service de ma vanité,
Je serais persécuté de perpétuelles angoisses
Et me ferais du tort à moi-même.
Tout ce qui est de ce monde se corrompt ;
Le début annonce la fin,

6. Aria

Mi alma se complaceza
Con cuanto Dios siempre disponga
Desentrañar el misterio de este inmenso mundo
Peligro y vanidad es;
En sí mismo ha de encontrarse
La perla de la beatitud.

7. Recitativo y Arioso

El buen hombre a la ostra se semeja
En sí mismo tanto más rico
Cuanto menos por el rango
Y la mundana honra se preocupe;
Hacienda ninguna poseo,
Mas Dios mi morada es.
De qué sirve en pos de muchos bienes
Y del sucio dinero ir;
A qué agarrarse a la riqueza,
Si todo en el mundo queda.
¿Quién quiere volar alto por los aires?
Mi espíritu justamente no;
Al Cielo ir quiero
Esa es mi parte y ganancia.
Nonada es en los amigos todo confiar
Pues la amistad voluble es.
Antes confiar quiero en los vientos
Que en los amigos en la adversidad.
Y si viviera ya en la lascivia,
Al servicio de la vanidad sólo,
En temor siempre me estaría
Y de mí mismo me dolería.
Todo lo temporal fenece,
El principio el final anuncia;

Eines lebt, das andre stirbet,
Bald den Untergang erreicht.

8. Arie

Himmlische Vergnügbarkeit,
Welches Herz sich dir ergibt,
Lebet/bleibet/allzeit unbetrübet
Und genießt der güldnen Zeit,
Himmlische Vergnügbarkeit.

Göttliche Vergnügbarkeit,
Du, du machst die Armen reich
Und dieselben Fürsten gleich,
Meine Brust bleibt dir geweiht,
Göttliche Vergnügbarkeit.

One lives another dies,
And decline is soon at hand.

8. Aria

Heavenly happiness
The heart that to thee would yield
Praises ever without need
And enjoys the golden years
Of heavenly happiness.

Divine happiness,
You make the poor man rich
And equal to princes
My heart in you doth trust
Divine happiness.

Une chose vit, et l'autre meurt
Arrive bientôt à son déclin.

8. Air

Ô céleste contentement !
Tout cœur qui se voue à toi
Vit, pour toujours à l'abri de l'affliction
Et jouit de l'or du temps.
Ô céleste contentement !

Ô divin contentement !
Tu es la richesse du pauvre
Dont tu fais l'égal des princes !
Mon cœur te reste fidèle,
Ô divin contentement !

Éste nace, aquél fina,
Pronto la vida termina.

8. Aria

¡Oh celestial frugalidad,
El corazón que a ti se entregue
Por siempre sin aflicción permanece
Y se deleita en tu dorada edad,
Celestial frugalidad.

Tú eres quien a los pobres ricos haces
E iguales que a principales
Mi corazón a ti se consagra,
Divina frugalidad.

Von Liebe und Genügsamkeit

Drei weltliche Solokantaten von Johann Sebastian Bach

Diese CD enthält drei der insgesamt fünf erhaltenen Kantaten Johann Sebastian Bachs, die „weltlichen“ Anlasses und Inhalts sind und für eine Solostimme und Instrumente geschrieben wurden. Es gehört mittlerweile zum Allgemeingut bei Freunden der Musik Johann Sebastian Bachs, die Unterscheidung von „weltlich“ und „geistlich“ als eine Erfindung bzw. Kategorisierung der Nachwelt anzusehen. Sie bedeutet keine Qualitätsdifferenz, sondern bezeichnet allein die Verwendung dieser Musik. Eine Kantate geistlichen Inhalts, das heißt: mit Choralstrophen, Nachdichtungen derselben oder freier Dichtung auf Grundlage von Schriftworten, wurde im Gottesdienst aufgeführt. Die anderen Kantaten hatten ihren Platz bei öffentlichen Huldigungen für Mitglieder der regierenden Häuser, bei privaten Feierlichkeiten oder aber bei den Konzerten des Leipziger Collegium musicum, das Bach seit 1729 und dann noch einmal in den Jahren 1741 / 42 leitete. Besonders die an einen direkten Anlaß gebundenen Kantaten sahen nach ihrer Aufführung einem unbestimmten Schicksal entgegen. Vermutlich viele dieser Werke müssen als verschollen gelten; andere wiederum lassen sich, auch in Teilen, wiedererkennen in anderen Werken Bachs, z.B. in neuen, durchaus auch geistlichen Kantaten. Bisweilen wird sogar vermutet, Bach habe bereits bei der Komposition einer „weltlichen“ Kantate ihre „geistliche“ Wiederverwendung im Sinn gehabt. Bekanntestes Beispiel ist das zu umfangreichen Teilen aus weltlichen Kompositionen parodierte Weihnachts-Oratorium, dessen Musik es in der Tat keinen Abbruch tut, ob nun „Großer Herr und starker König“ oder „Kron und Preis gekrönter Damen“ gemeint ist oder die Aufforderung „Laßt uns sorgen,

laßt uns wachen“ anstatt „Fallt mit Danken, fällt mit Loben“ heißt.

Der Begriff „Cantata“ bezeichnete im 17. Jahrhundert eigentlich ein Musikstück für eine Singstimme und Instrumente in Form von Rezitativ und Arie auf einen gereimten Text. Diese Musik war, ohne daß es nötig war, dies theoretisch zu untermauern, selbstverständlich nicht für den gottesdienstlichen Gebrauch gedacht. Hier pflegte man andere Formen. In Deutschland verband sich dieser Terminus mit der geistlichen Kirchenmusik erst durch Erdmann Neumeisters ab 1700 erscheinende Sammlung „Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusik“. Diese Stücke übertrugen die modernen Formen der italienischen Oper nun auf die Kirchenmusik, ohne freilich eine Revolution des Sprachgebrauchs hervorzurufen. Die Sitte, in Kriterien lexikalischer Einteilungen und Definitionen zu denken, kam gerade erst in Mode. Bach, der selbst einige der Kantatentexte Neumeisters in neuartiger Manier vertonte, konnte also problemlos seine „Kantaten“ als *Concerto (da chiesa)*, *Dialogus* oder *Motetto*, im weltlichen Bereich auch als *Dramma per musica* bezeichnen. Den Titel *Cantata* verwendete er nur bei einigen Solokantaten, wie z.B. den drei hier eingespielten.

Der eher bescheidenen Form verhaftet ist die Kantate BVV 202 **Weichet nur, betrübte Schatten**. Bach besetzt lediglich einen Solosopran, eine Oboe, Streicher und Continuo. Unzweifelhaft wurde das Stück zu einem Hochzeitsfest geschrieben und musiziert; den genauen Anlaß kennt man jedoch ebensowenig wie die Identität des Dichters oder das Jahr der Entstehung. Erhalten ist eine Abschrift aus dem Jahre 1730, die Dichtung erinnert an Salomo Franck und damit Bachs Weimarer Zeit, die Stilistik der Musik eher an die Köthener Jahre. Der launige Ton und die Verwendung von Tanzsätzen (Passepied und Gavotte beschließen die Kantate) schließlich

lassen eher eine bürgerliche als eine adlige Hochzeit vermuten – das wiederum spräche für die frühen Leipziger Jahre Bachs. Sehr pfiffig wirkt jedenfalls die Idee, das Erlblühen der Liebe mit dem Erwachen der Natur in Verbindung zu bringen. Von der lautmalерischen Einleitung bis zu den fröhlichen Glückwünschen spannt sich damit nicht nur ein gedanklich nachvollziehbarer Bogen; Bach eröffnet von der Ebene stilisierter Kunstmusik aus auch eine Perspektive auf einen fast volkstümlichen Ausdruck von Musik.

Daß Bach nur zwei Stücke auf italienische Texte schrieb, unterscheidet ihn von Zeitgenossen wie Händel oder Telemann. Italienisch war damals auch für diejenigen, die im seit der Renaissance richtungweisenden Musikland nicht studiert hatten, die Sprache des musikalischen Fortschritts schlechthin – wie sich ja auch aus den von Bach gewählten, italienischen Bezeichnungen für seine „Kantaten“-Kompositionen ergibt. Insofern ist es eher erstaunlich, daß Bach so wenige Texte in italienischer Sprache vertonte. Die Kantate **Amore traditore** BWV 203 zeichnet sich dazu durch besondere Kürze aus: zwei Arien rahmen ein knappes Rezitativ ein – die beliebteste und originäre Form der Gattung Kantate. Das Stück bedient den beliebten Topos des leidenden Liebhabers, der versucht, mit erhobenem Haupt den Fängen Amors und Cupidos in Richtung Freiheit zu entfliehen, wenn sich eine Linderung seiner Begierden nicht absehen läßt. Dichter, Anlaß und Entstehungszeit des Stücks sind nicht bekannt, die älteste Abschrift stammt zudem aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, so daß immer wieder Zweifel an der Urheberchaft Bachs geäußert wurden. Stil und Struktur des obligaten Cembalozuges lassen aber an eine Entstehung in der Köthener Zeit Bachs denken; Reinhard Stricker, sein Amtsvorgänger, hatte hier die Kunst der italienischen Kantate bereits kultiviert, und wenn am

Hofe auch kein italienischer Sänger zur Verfügung stand, könnte eine Aufführung bei einer der fürstlichen Reisen durchaus in Betracht kommen.

Bedeutend umfangreicher ist der von Bach 1726 oder 1727 vertonte Text von Christian Friedrich Hunold, einem seit 1708 in Halle lebenden Poeten und Rechtsgelehrten. Über einen konkreten Anlaß zur Komposition oder Aufführung ist nichts bekannt. Die Titelzeile **Ich bin in mir vernügt** (BWV 204) bringt den Inhalt dieser Kantate auf den Punkt. Aus verschiedenen Perspektiven wird nicht nur der Weg zur Selbstzufriedenheit beschrieben, sondern auch behauptet, daß diese Tugend die einzig anzustrebende sei. Reichtum, Größe, Grillen, Selbstvergnügen, Wollust, Eitelkeit stehen auf der einen Seite bereit, Vergnügen und innere Ruhe zu gefährden, auf der anderen sind es Verdruß und Sorge, die beitragen, des Gewissens Brand zu entfachen und den in sich Vernügten daran zu hindern, die Perlen der Zufriedenheit zu finden. Natürlich darf der barocke Mensch dann nicht vergessen, daß das Terrain der Gelassenheit eigentlich erst in himmlischen Gefilden zu finden ist. „Der Himmel wird es fügen“ heißt es an einer Stelle, „Meine Seele sei vernügt, wie es Gott auch immer fügen“ an einer anderen, und schließlich verschmilzt das einleitende Vergnügen des irdischen Ich mit himmlischer und göttlicher Vergnügsamkeit.

Der Reiz dieses betulich und pietätvoll anmutenden Stücks liegt also weniger in einer spannenden Handlung oder blumigen Beschreibung, sondern in der ruhigen, differenzierten und anspielungsreichen Betrachtung eines Seelenzustandes, der in Teilen durchaus auch Inhalt einer Kirchenkantate sein könnte und deshalb besonders eindrucksvoll den Widerspruch zwischen „weltlicher“ und „geistlicher“ Musik aufzulösen imstande ist. Bach

findet für die vier Paare Rezitativ und Arie eine vielfältige, liedhafte Musik. Die Abwechslung besteht vor allem in der Wahl des Instrumentariums: zwei Oboen, Solovioline und Soloflöte sind die Weggefährten der Sopran-Solistin in den ersten drei Arien, während der komplette Apparat die vierte Arie begleitet, die das Werk auch summarisch würdigt. Auch die textreichen Rezitative werden unterschiedlich behandelt: zwei klassischen secco-Rezitativen stellt Bach ein *Accompagnato* und ein beigefügtes *Arioso* zur Seite. Orgelpunktartige Passagen, Haltetöne und gleichförmige Bewegungen sind Bachs Mittel, die dem Text entsprechende Ruhe, Ver- und Genügsamkeit in Musik abzubilden.

Sibylla Rubens

Studium in Trossingen und Frankfurt am Main. Meisterkurse u.a. bei Edith Mathis und Irvin Gage. Konzertauftritte in Berlin, Frankfurt, Zürich, Würzburg, in Italien, Frankreich, England, Polen, Skandinavien, beim Schleswig-Holstein-Musikfestival und beim Europäischen Musikfest Stuttgart. Zusammenarbeit mit Philippe Herreweghe, René Jacobs und Vladimir Ashkenazy. Konzerte und CD-Aufnahmen mit Helmuth Rilling bei hänssler CLASSIC (Bach: Weltliche Kantaten, Schubert/Denissow: „Lazarus“). Opernpartien: Pamina an der Staatsoper Stuttgart, Marzelline.

Dietrich Henschel

wurde 1967 in Berlin geboren. Gesang studierte er bei Hanno Blaschke in München und in Dietrich Fischer-

Dieskaus Meisterklasse in Berlin. Preise gewann er bald bei nationalen Wettbewerben und beim Internationalen Hugo-Wolf-Wettbewerb. 1990 debütierte er bei der Münchner Biennale, von 1993 bis 1995 war er Ensemblemitglied des Opernhauses in Kiel. Seither arbeitet er an Bühnen u.a. in Berlin und Lyon. Er singt große und wichtige Rollen seines Fachs wie etwa den Papageno oder den Grafen in „Figaros Hochzeit“, daneben aber immer wieder auch Rollen wie „Pelléas“ (Debussy), „Prinz von Homburg“ (Henze) und in Opern wie „Doktor Faust“ (Busoni), „Die Königskinder“ (Humperdinck) oder „Der Ring des Polykrates“ (Korngold). Klavierpartner seiner zahlreichen Liederabende, die er auch bei Festivals wie der Schubertiade in Wien gibt, sind Fritz Schwinghammer, Helmut Deutsch und Irvin Gage. Er war bereits Gast bei nahezu allen deutschen Rundfunkorchestern, bei den Wiener Philharmonikern, dem Orchestre National de France und sang unter Leitung von Dirigenten wie Kent Nagano, Philippe Herreweghe, Christian Thielemann, Peter Eötvös und Helmuth Rilling.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke „Klangrede“ ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner „Gächinger Kantorei“; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis „Marienvesper“ bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: „Litany“ von Arvo Pärt, die Vollendung des „Lazarus“-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisow sowie, 1995, das „Requiem der Versöhnung“, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten.

Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendet Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde sogleich mit dem „Grand Prix du Disque“ ausgezeichnet und wird bis zum 250. Todestag Bachs im Jahre 2000 um die weltlichen Kantaten ergänzt werden.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch ein Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Kon-

zerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. „Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen“ lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete „Internationale Bachakademie“ wird deshalb gerne ein „Goethe-Institut der Musik“ genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerks, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Love and Happiness

Three secular solo cantatas by Johann Sebastian Bach

This CD features three of Johann Sebastian Bach's five surviving cantatas with a „secular“ function and topic, composed for a solo voice and instruments. Today, virtually all aficionados of Johann Sebastian Bach's music feel that the separation between „secular“ and „sacred“ was only made by later generations and is not a quality distinction. It only describes the function of the music. Cantatas on a sacred topic, i.e.: with chorale verses, quotations from bible readings or free interpretations of the same, were performed in the church service. The other cantatas were intended for public tributes to members of the nobility, private celebrations or the concerts of the Leipzig Collegium musicum, which Bach directed from 1729 and again in 1741 / 42. Once performed, cantatas composed for a special occasion often faced an indefinite future. Many of these works must be presumed lost; while others can be partly recognised in other works of Bach, e.g. in new, sometimes even sacred cantatas. Some people even speculate that when Bach was composing a „secular“ cantata, he already thought of how to re-use it in a „sacred“ context. The most well-known example is the Christmas Oratorio, of which major parts are „parodies“ of secular compositions. Indeed, it doesn't matter for the music whether the words are „*Großer Herr und starker König*“ or „*Kron und Preis gekrönter Damen*“ or the request goes „*Laßt uns sorgen, laßt uns wachen*“ instead of „*Fallt mit Danken, fallt mit Loben*“.

In the 17th century the term „cantata“ was actually defined as a piece of music for a singing voice and instruments in the form of recitative and aria with a rhyming text. Of course, this music was not intended for the

church service, without the need for any theoretical confirmation. Sacred music had other forms of expression. In Germany the term cantata was only linked with sacred church music through Erdmann Neumeisters collection of *Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusik* (Sacred Cantatas in Lieu of Church Music), published from 1700. These pieces were based on modern Italian opera forms, without triggering a revolution in the choice of term however. Thinking in terms of lexical classifications and definitions was just coming into fashion at the time. Thus Bach, who set some of Neumeister's cantata texts to music in a novel manner, could easily call his „cantatas“ *concerto (da chiesa)*, *dialogus* or *motetto*, and even style them *dramma per musica* in the „secular“ field. He only used the term *cantata* for a few solo cantatas, for example the three pieces recorded here.

Cantata BVV 202 **Weichet nur, betrübte Schatten (Be-gone, melancholy shades)** is an example of the simpler form. Bach composed it for a small cast only, comprising solo soprano, oboe, strings and continuo. The piece was probably composed for and performed at a wedding; however the exact occasion is just as little known as the text writer's identity or the year of its composition. Only a transcript from 1730 has survived, the text reminds us of Salomo Franck and thus of Bach's Weimar period, while the style is reminiscent of the Köthen years. The humorous tone and the inclusion of dance settings (the cantata ends with a passepied and gavotte) would rather speak for a bourgeois than an aristocratic wedding – which would be more in keeping with Bach's early Leipzig period. In any case the concept of relating the blossoming of love to the awakening of nature is quite ingenious. From the onomatopoeic introduction to the merry congratulations, he not only creates a gamut of plausible emotions, but also offers us a perspective of a

very human, almost folkloristic expression of music from the level of stylised art music.

The fact that Bach wrote only two pieces with Italian texts sets him apart from his contemporaries like Händel or Telemann. Even for people who hadn't studied in what was the country of music since the renaissance, Italian was the language of musical progress – as can be seen from the Italian terms Bach chose for his „cantata“ compositions. In this context it is rather surprising that Bach set so few Italian texts to music. In addition, the cantata **Amore traditore** BWV 203 is remarkable for its brevity: two arias enclose a brief recitative – the most popular and original form of the cantata genre. The piece deals with the popular topic of the suffering lover who wants to escape the clutches of Amor and Cupido, if the fulfilment of his desires evades him. Writer, function and year of composition are unknown. In fact, the oldest transcript is from the first half of the 18th century, so that doubts of Bach's authorship were raised time and again. Style and structure of the obligato harpsichord composition would suggest that it was written during Bach's Köthen period; Reinhard Stricker, his predecessor, had already cultivated the art of the Italian cantata here, and even if there was no Italian singer at the court, it may have been performed on one of the prince's journeys.

In 1726 or 1727 Bach set a much longer text to music, written by Christian Friedrich Hunold, a poet and legal scholar living in Halle since 1708. We do not know the specific occasion for the composition or its performance. The title line **I am content with my fate** (BWV 204) epitomises the topic of this cantata. From various perspectives it not only describes how to achieve self-contentment, but also claims that this is the only virtue to strive for. Wealth, greatness, moods, self-praise, lust, vanity, on

the one hand, jeopardise happiness and peace of mind, while troubles and woes on the other kindle the fires of conscience and stop the person who is content with his fate from finding the pearls of happiness. Of course, in the Baroque one always had to remember that true peace of mind was only to be found in heavenly spheres. „Heaven will take measure“, it says in one verse, „Happy my soul will be, whatever God's decree“ says another, and finally the initial contentment of the worldly narrator merges with heavenly and divine happiness.

The attraction of this seemingly contemplative and pious piece lies not so much in an exciting plot or elaborate description, but rather in the tranquil, subtle and allusive observation of a state of mind, which could in parts definitely be the topic of a church cantata and is thus a good means of resolving the contradiction between „secular“ and „sacred“ music. Bach finds a multifaceted songlike music for the four recitative and aria pairs. He adds variety mainly by his choice of instruments: two oboes, solo violin and solo flute accompany the soprano soloist in the first three arias, while the fourth aria features the entire instrumental range and is a summary tribute to the work. The recitatives with their dense texts also receive different treatments: Bach teams the two „classic“ secco recitatives with an *accompagnato* and an added *arioso*. Pedal point-like passages, long notes and uniform movements are Bach's means of reflecting the tranquillity, happiness and contentment of the text in his music.

Sibylla Rubens

Sibylla Rubens studied in Trossingen and Frankfurt am Main. She has taken part in master classes with Edith Mathis, Irvin Gage and others, and has given concerts in Berlin, Frankfurt, Zurich and Würzburg and toured Italy, France, England, Poland and Scandinavia. She has also appeared in the Schleswig-Holstein music festival and the European music festival in Stuttgart. She has worked with Philippe Herreweghe, René Jacobs and Vladimir Ashkenazy and has given concerts and recorded CDs with Helmuth Rilling for hänssler CLASSIC (Bach's secular cantatas and the Schubert/Denisov Lazarus). In opera, she has sung the roles of Pamina (Magic Flute) at the Stuttgart State Opera and Marcellina (Figaro).

Dietrich Henschel

was born in Berlin in 1967. He studied singing with Hanno Blaschke in Munich and in Dietrich Fischer-Dieskau's master class in Berlin. He soon won awards both at national competitions and at the International Hugo Wolf Competition. In 1990 he made his debut at the Munich Biennial; from 1993 to 1995 he was a member of the Kiel Opera House ensemble. Since then he has been performing in cities such as Berlin and Lyon. He sings the major roles of his fach such as Papageno or the Count in The Marriage of Figaro, but his repertoire also includes Pelléas (Debussy), Prinz von Homburg (Henze) and in operas such as Doktor Faust (Bosoni), KönigsKinder (Humperdinck) or Der Ring des Polykrates (Korngold). At his numerous „lieder“ recitals at festivals such as Vienna's Schubertiade, he has been accompanied on the piano by Fritz Schwinghammer, Helmut Deutsch and Irwin Gage. He has already per-

formed with virtually every German radio orchestra, with the Vienna Philharmonic, the Orchestre National de France and under conductors such as Kent Nagano, Philippe Herreweghe, Christian Thielemann, Peter Eötvös and Helmuth Rilling.

The Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose composition varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the Baroque „sound world“ as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the then normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his „Gächinger Kantorei“; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public.

An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's Vespers to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's Litany, Edison Denisov's completion of Schubert's Lazarus fragments and, in 1995, the Requiem of Reconciliation, an international collaboration between 14 composers.

On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: a complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognised by the award of the „Grand prix du disque“, and for the 250th anniversary of Bach's death in the year 2000 the secular cantatas will be added to the set.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. „Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them“: this is his creed. That is why the International Bach Academy founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a „Goethe Institute of music“. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds.

Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Sur l'amour et la tempérance

Trois solo cantates profanes de Johann Sebastian Bach

Ce disque compact contient trois des cantates qui sont cinq au total et qui nous sont parvenues, de Johann Sebastian Bach. Elles ont été composées pour une occasion et un contenu „profanes“ et pour une seule voix et des instruments. De plus en plus, les amis de la musique de Johann Sebastian Bach sont d'avis que la différenciation entre „profane“ et „religieuse“ n'est qu'une invention ou plus précisément une classification de la postérité qui n'équivaut d'ailleurs pas à une différence de qualité. Cette désignation n'est valable que pour l'emploi de cette musique. Une cantate au contenu religieux, ce qui veut dire des strophes de choral, des adaptations de celles-ci ou des compositions libres sur la base de paroles écrites, était exécutée pendant le service religieux. Les autres cantates étaient composées en guise d'hommage public destiné aux membres des maisons régentes, pour des festivités privées ou bien pour les concerts du Collegium musicum de Leipzig que Bach dirigeait depuis 1729 et dirigea une fois encore dans les années 1741 / 42. Tout particulièrement les cantates qui étaient liées à une occasion précise, étaient vouées à un destin incertain après leur exécution. Nombreuses sont ces œuvres qui doivent être considérées comme disparues ; on peut en reconnaître d'autres, si ce n'est qu'en partie, dans d'autres œuvres de Bach, dans de nouvelles cantates pouvant très bien être religieuses. Par moments, on soupçonne même Bach d'avoir préparé le réemploi d'une cantate „profane“ en cantate „d'église“ dès la composition. L'exemple le plus célèbre en est l'Oratorio de Noël qui est une „parodie“ de compositions profanes du moins en de nombreux morceaux, oratorio dont la musique ne subit aucun préjudice que ce soit quand il s'agit d'un hommage au

„Grand seigneur et puissant Roi“ ou à la „Dame couronnée de louanges“ ou une invitation à „Prenons soin de notre héros, veillons sur lui“ au lieu de „Tombe avec gratitude, tombe avec éloge“.

Le terme de „Cantata“ désignait, en réalité, au XVII^e siècle un morceau de musique composé pour un registre vocal et des instruments, sous forme d'un récitatif et d'un air sous-tendant un texte en rimes. Sans qu'il soit nécessaire d'apporter les arguments théoriques, cette musique n'était pas destinée à être jouée durant un service religieux. On avait coutume de choisir d'autres formes d'exécutions pour cette occasion. En Allemagne, ce n'est qu'avec le recueil d'Erdmann Neumeister „Cantates religieuses au lieu d'une musique d'église“ qui parut à partir de 1700, que ce terme fut mis en relation avec la musique d'église. Ces morceaux transposèrent alors les formes modernes de l'opéra italien sur la musique d'église, sans pour autant, il est vrai, provoquer une révolution du langage. C'est à ce moment-là que l'usage de penser en critères de classification lexicale et en définitions est devenu à la mode. Bach qui avait mis lui-même en musique de manière moderne quelques textes de cantates de Neumeister, pouvait ainsi sans difficulté qualifier ses „Cantates“ de *Concerto (da chiesa)*, de *Dialogus* ou de *Motetto*, même dans le domaine „profane“ de *Drama per musica* (drame allégorique en musique). Il n'employa le titre de *Cantata* que pour quelques cantates solos, comme les trois qui sont enregistrées ici.

La cantate BWV 202 *Weichet nur, betrübte Schatten* (**Dissipez-vous ambres affligées**) a une forme plutôt simple. Bach ne pourvoit qu'un soprano soliste, un hautbois, des cordes et le continuo. Il n'y a aucun doute que le morceau ait été écrit et joué pour un mariage, on n'en connaît cependant pas l'occasion exacte, pas plus l'iden-

tité du poète ou l'année de création. Seule une copie datant de l'année 1730 nous est parvenue, le poème rappelle le style de Salomo Franck ce qui est indéniablement un indice de l'époque de Bach à Weimar, le style de la musique rappelle plutôt les années à Köthen. Le ton enjoué et l'emploi de mouvements dansés (un passe-pied et une gavotte terminent la cantate) font présumer qu'il s'agit ici d'un mariage plutôt bourgeois que noble - et ceci serait en revanche une indication de la création au cours des premières années de Bach à Leipzig. En tout cas, l'image qui compare l'épanouissement de l'amour à l'éveil de la nature est très habile. Un lien non seulement compréhensible au niveau des idées est nettement noué entre l'introduction onomatopéique et les joyeux vœux de bonheur; Bach ouvre également une perspective très humaine, presque populaire de la musique partant d'une musique.

Bach, à la différence de ses contemporains comme Händel ou Telemann, n'a composé que deux morceaux sur des textes italiens. En effet, l'italien était à cette époque la langue par excellence du progrès musical même pour ceux qui n'avaient pas étudié dans ce pays de la musique qui servait d'exemple depuis la Renaissance - les désignations italiennes choisies par Bach pour ses compositions "Cantates" révèlent bien cet état de choses. Sur ce point, il est plutôt étonnant que Bach ait mis en musique si peu de textes écrits en italien. En outre, la cantate **Amore traditore** BWV 203 se distingue par une brièveté particulière : deux airs encadrent un récitatif concis - qui est la forme préférée et la plus originelle du genre de la cantate. Le morceau emploie le topos en vogue de la souffrance de l'amant qui essaie d'échapper la tête haute et de se débiter de l'emprise de l'Amour et de Cupidon si ses désirs ne semblent pas vouloir s'apaiser. Le poète qui écrivit ce morceau, l'occasion et la date de sa création ne sont pas connus, en plus la copie la plus ancienne date de la pre-

mière moitié du XVIII^{ème} siècle, ce qui explique les doutes qui reviennent toujours concernant la paternité de Bach. Le style et la structure du mouvement de clavecin obligé permettent cependant de penser qu'il a été composé à l'époque de Köthen ; Reinhard Stricker, son prédécesseur, avait déjà cultivé ici l'art de la cantate italienne et même s'il n'y avait pas de chanteur italien disponible à la cour, il est tout à fait possible qu'elle ait été exécutée à l'occasion d'un des voyages princiers.

Le texte de Christian Friedrich Hunold, poète et juriste vivant à Halle depuis 1708, qui a été mis en musique en 1726 ou 1727 par Bach, est considérablement plus long. On ne connaît ni le motif concret pour la composition ni l'occasion de l'exécution. Le vers du titre **Ich bin in mir vergnügt (Je suis heureux de mon sort)** (BWV 204) dégage l'essentiel du contenu de cette cantate. Le chemin vers le contentement de soi est non seulement décrit sous divers aspects mais ce chemin est également considéré comme la seule vertu à laquelle il faudrait aspirer. La richesse, la grandeur, les caprices, la fatuité, la luxure, la vanité sont prêtes d'un côté à compromettre le plaisir et la tranquillité, le dépit et le souci sont de l'autre côté des propriétés qui participent à enflammer la conscience et à empêcher ceux qui sont contents de soi de recueillir les perles du contentement. L'homme de l'époque baroque ne doit, bien sûr, pas oublier qu'il ne pourra, à vrai dire, trouver la tranquillité que dans les sphères célestes. "C'est au ciel que je le dois " est énoncé à un endroit, "Que mon âme se réjouisse, quelque soit ce qu'en décide Dieu" à un autre endroit, et à la fin le plaisir initial de l'ego terrestre se fondra au contentement céleste et divin.

Le charme de ce morceau plein de componction et de respect se retrouve donc moins dans une action captivante ou une description fleurie que dans la contemplation cal-

me, différenciée et riche en allusions d'un état d'âme qui pourrait absolument correspondre en partie au contenu d'une cantate religieuse et qui serait donc en mesure de résoudre de façon particulièrement impressionnante la contradiction entre la musique "profane" et la musique "religieuse". Bach s'emploie à composer une musique variée et chantée pour les quatre couples de récitatifs et d'airs. La variété se trouve surtout dans le choix de l'instrument : deux hautbois, un violon et une flûte sont les compagnons de la soliste soprano dans les premiers airs alors que l'ensemble des instruments au complet accompagne le quatrième air qui donne même succinctement à l'œuvre sa juste valeur. Les récitatifs riches en textes sont également traités différemment : Bach soutient les deux récitatifs secco "classiques" par un *accompagnato* et un *arioso* adjoint. Bach utilise des passages à la manière du point d'orgue, des tons tenus et des mouvements réguliers comme moyen d'expression pour illustrer en musique la tranquillité, le contentement et la tempérance en accord avec le texte.

Sibylla Rubens

Etudes à Trossingen et à Francfort-sur-le-Main, entre autres chez Edith Mathis et Irvin Gage. Des concerts à Berlin, Francfort, Zurich, Würzburg, en Italie, en France, en Angleterre, en Pologne, en Scandinavie, au festival du Schleswig-Holstein et au festival européen de musique de Stuttgart. Collaboration avec Philippe Herreweghe, René Jacobs et Vladimir Ashkenazy. Des concerts et des enregistrements de CD avec Helmuth Rilling chez Hänssler CLASSIC (Bach: „Cantates profanes“, Schubert / Denisov: „Lazare“). Rôles d'opéras: Pamina au Staatsoper de Stuttgart, Marcelline.

Dietrich Henschel

est né en 1967 à Berlin. Il suivit des études de chant auprès de Hanno Balschke à Munich et dans la classe de maître de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin. Il remporta très tôt des prix lors de concours au niveau national et aux concours International Hugo-Wolf. En 1990, il fit ses débuts à la Biennale de Munich, de 1993 à 1995, il fut membre de l'ensemble de l'opéra de Kiel. Il monta depuis lors sur des scènes qui se trouvent, entre autres, à Berlin et à Lyon. Il chante les grands rôles qui ont une importance dans sa discipline comme le Papageno ou le comte dans le "Mariage de Figaro", il se produit cependant en plus dans des rôles comme „Pelléas“ (Debussy), „Prince de Hombourg“ (Henze) et dans des opéras comme „Docteur Faust“ (Busoni), „Les enfants du roi“ (Humperdinck) ou „L'anneau de Polycrates“ (Korngold). Ses partenaires qui l'accompagnent au piano lors de ses nombreux récitals qu'il donne également lors de festivals comme les Schubertiade à Vienne, sont Fritz Schwinghammer, Helmut Deutsch et Irwin Gage. Il a déjà été invité par presque tous les orchestres radiophoniques allemands, par l'Orchestre philharmonique de Vienne, par l'Orchestre National de France et chanta sous la baguette de chefs d'orchestre comme Kent Nagano, Philippe Herreweghe, Christian Thielemann, Peter Eötvös et Helmuth Rilling.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musi-

ciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le „discours sonore“ baroque leur est donc aussi familier que le son philharmonique du 19^{ième} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la „Schwäbische Alb“, afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa „Gächinger Kantorei“; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des „Vêpres de Marie“ de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: „Litany“ de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du „Lazare“ de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le „Requiem de la Réconciliation“, une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs.

Le 21 mars 1985, pour le 300^{ième} anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à

présent unique dans l'histoire du disque: l'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le „Grand Prix du Disque“ et sera complété jusqu'au 250^{ième} anniversaire de la mort de Bach en l'an 2000 par les cantates profanes.

Del amor y la frugalidad

Tres cantatas profanas para solo de Johann Sebastian Bach

El presente disco compacto contiene tres de las cinco cantatas conservadas de Johann Sebastian Bach de motivo „profano“ y compuestas para una sola voz e instrumento. Es ya opinión general entre los amigos de la música de Johann Sebastian Bach que la diferenciación entre „profano“ y „sagrado“ no es más que una invención o una categorización más o menos superficial de la posteridad y que no refleja ninguna diferencia en la calidad de las obras. Estas denominaciones no hacen otra cosa que reflejar el empleo de la música misma. La cantata de contenido espiritual, esto es, con estrofas de coral, adaptaciones poéticas o recreación libre de los mismos textos, se ejecutaba en el oficio religioso. Las otras cantatas desempeñaban su cometido en los homenajes públicos de los miembros de las casas gobernantes, en las fiestas privadas o bien en los conciertos del Collegium Musicum de Leipzig, el cual fue dirigido por el propio Bach en 1729 y después también en los años 1741 / 42. Las cantatas, relacionadas a un motivo concreto, se encontraban tras su representación ante un incierto destino. Muchas de estas obras han de considerarse con seguridad desaparecidas, otras, por el contrario, pueden reencontrarse en parte en otras obras del mismo Bach como, por ejemplo, en otras cantatas (que bien pueden ser religiosas). alguna que otra vez se sospecha incluso que ya Bach, al componer una cantata „profana“, tenía presente la reutilización de ésta como obra „sacra“. El ejemplo más conocido de esta manera de proceder es la conversión paródica del oratorio navideño en numerosas partes de composiciones profanas, cuya música, de hecho, no sufre ninguna ruptura; igual se trata, pues, de „Gran Señor y fuerte rey „ o de

„hornato y precio de coronadas damas“ o bien se exclama „hagámonos a ello, mantengámonos despiertos“ en lugar de „Póstrase con gratitud, póstrase en alabanza“.

La voz „cantata“ denominaba en el siglo XVII una pieza musical para voz cantante e instrumentos en forma de recitativo y aria con texto rimado. Estas composiciones, naturalmente -aunque no fuera necesario especificarlo de modo teórico- no se concebían para el oficio divino, para el que se cultivaban otras formas. En Alemania se relacionó esta expresión con la música sacra primeramente a partir del 1700, en colección publicada por Erdmann Neumeister “Cantatas espirituales en lugar de una música de iglesia” („Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusik“). Estas piezas trasponían las modernas formas de la ópera italiana a la música de iglesia, lo cual en ningún modo supuso un cambio de palabra. La costumbre de *pensar* partiendo de criterios de catalogación terminológica y definiciones se puso justo entonces de moda. El mismo Bach, que puso música a la nueva manera a alguno de los textos de cantata de Neumeister, denominó sus „cantatas“ sin más inconvenientes *Concerto (da chiesa), Dialogos o Motetto*, también, en el dominio de lo „profano“ *Dramma per musica*. El título de cantata no solamente lo empleó para algunas de las cantatas de solo, como es el caso de las tres aquí interpretadas.

La cantata BVV 202 **Escapaos, sombras tristes (Weichet nur, betrübte Schatten)** está contenida en unas formas más bien sencillas. Bach empleó solamente el solo de soprano, un oboe, instrumento de cuerda y continuo. La pieza, sin lugar a dudas, fue escrita y compuesta con ocasión de una boda; de las circunstancias concretas, en todo caso, se conoce tan poco como de la identidad del poeta o el año de su génesis. Se conserva una copia del año 1730; la poesía evoca la figura de Salmo Franca y, por ende, la

época de Bach en Weimar, mientras que el estilo de la música recuerda más bien a los años en Köthen. El jovial tono y el empleo de movimientos de danza (con *passépied* y *gavotte* concluye la cantata) hacen sospechar que se trata de una boda burguesa antes que del círculo de la nobleza – lo cual, por su parte, hace pensar en los años de Bach pasados en Leipzig. Sea como sea, la idea de relacionar entre sí el despertar del amor y el resurgimiento de la naturaleza no deja de ser una especie de interesante atrevimiento. De la pintoresca introducción a las alegres felicitaciones se tiende un arco temático; Bach, partiendo de una dimensión de estilizado y bello arte musical, muestra una perspectiva musical de muy humana, casi popular expresividad.

El que Bach solamente compusiera dos piezas con texto italiano lo diferencia de sus contemporáneos, como es el caso de un Händel o un Telemann. El italiano era por entonces la lengua del progreso musical por excelencia incluso para aquellos que no estudiaron en el país musical líder desde el Renacimiento, cosa ésta, por cierto, que ya se colige de las denominaciones italianas elegidas por Bach para sus “cantatas”. Tanto más extraño es, pues, el que Bach pusiera música a tan pocos textos en lengua italiana. La cantata **Amor traidor** BWV 203 (**Amore traditore**) se caracteriza por su especial brevedad: dos arias encuadran un parco recitativo – la predilecta y más original forma del género de la cantata. La composición emplea el conocido topoi del amante sufriente, el cual, con la frente alzada, intenta escapar de los lazos de Amor y Cupido para recobrar su libertad, mientras que su dolor no parece decrecer a pesar de ello. El poeta, el motivo concreto y el tiempo de la génesis de la composición son desconocidos; la más antigua copia, por otra parte, proviene de la primera mitad del siglo XVIII, de modo que nuevamente se han expresado ciertas dudas acerca de la autoría de

Bach. Sea como sea, el estilo y la estructura del movimiento de cembalo evocan la época de Bach en Köthen; Reinhard Stricker, su predecesor en el mismo puesto, ya por entonces había cultivado el arte de la cantata italiana y, a pesar de que en la corte no se dispusiera de ningún cantante italiano, puede pensarse sin gran dificultad en una representación con ocasión de uno de los viajes del príncipe.

Bastante más amplio es el texto de Christian Friedrich Hunold (poeta y erudito jurista que vivió en Halle desde 1708) al que Bach puso música en 1726 o 1727. No se conoce nada acerca de un motivo concreto ni de la composición ni de su ejecución. El verso del título **En mí contento estoy (Ich bin in mir vergnügt)** (BWV 204) produce una primera y atinada impresión de toda la cantata. No solamente se describe la autocomplacencia desde diversas perspectivas, sino que incluso se afirma que esta virtud es la única a la que habría de aspirarse. La riqueza, la grandeza, el darse a los penosos pensamiento, la vanagloria, la lascivia, la vanidad amenazan por una parte al frugal contento y la paz interior, mientras que la desazón y las preocupaciones causan, por otra parte, los remordimientos de conciencia, lo cual impide a la persona sencilla el que encuentre en sí misma la perla de la alegría interior. Naturalmente que el hombre del Barroco no debe olvidar que la serenidad no ha de buscarse en otro lugar que en las regiones celestiales. “El cielo dispondrá” („Der Himmel wird es fügen“) leemos en cierto lugar, “Mi alma se contente con lo que Dios siempre disponga” („Meine Seele sei vergnügt, wie es Gott auch immer fügt“) leemos en otra parte... y finalmente el contento inicial del yo terreno se funde con la alegría divina.

El encanto de esta afable y piadosa obra ha de buscarse menos en una peripetia que produzca expectación o en la

prolija descripción que en la moderada, diferenciada y variada contemplación de un estado anímico que, en algunos de sus perfiles, bien pudiera tratarse del contenido de una cantata de iglesia, razón por la que es capaz de sobrepasar admirablemente la dicotomía dada entre la música „profana“ y la música „sagrada“. Bach encontró para las cuatro parejas de recitativo y aria una variada música vocal. La variedad consiste sobre todo en la elección de los instrumentos: dos oboes, violín solo y flauta sola son los acompañantes de la soprano solista en las tres primeras arias, mientras que todo el instrumentario acompaña a la cuarta aria, la cual es una digna y sumaria representante de toda la composición. También los recitativos de abundante texto se tratan de un modo variado: a los dos „clásicos“ recitativos del tipo secco le suma Bach un *accompagnato* y un *arioso* adicional. Los pasajes puntísticos de órgano, los tonos mantenidos y los movimientos uniformes son los medios de los que Bach se sirve para expresar la serenidad que trata el texto mismo, el contenido y la frugalidad.

Sibylla Rubens

Estudios en Trossingen y Francfort del Meno. Cursos magistrales con Edith Mathis e Irvin Gage, entre otros. Presentaciones en conciertos en Berlín, Francfort, Zürich, Würzburg, en Italia, Francia, Inglaterra, Polonia, Escandinavia, en el Festival de la Música de Schleswig-Holstein y en el Festival Europeo de la Música de Stuttgart. Presentaciones conjuntas con Philippe Herreweghe, René Jacobs y Vladimir Ashkenazy. Conciertos y grabaciones de CD con Helmuth Rilling en Hänssler CLASSIC (Cantatas seculares de Bach, „Lázaro“ de Schubert/Denissow). Papeles operísticos: Pamina en el Teatro de la Opera de Stuttgart, Marzelline.

Dietrich Henschel

Nació en 1967 en Berlín. Estudió canto con Hanno Blaschke en Múnich y en los cursos de maestro de Dietrich Fischer-Dieskau celebrados en Berlín. Pronto ganó varios premios en concursos nacionales y en el concurso internacional Hugo-Wolf. En 1990 Debutó en la Bienal de Múnich, de 1993 a 1995 fue miembro del grupo de la Opernhauses de la ciudad de Kiel. Desde entonces actúa en los escenarios de Berlín y Lyon entre otras ciudades. Dietrich Henschel interpreta importantes y conocidos papeles de su especialidad como, por ejemplo, el Papageno o el conde en „Las bodas de Figaro“, pero también, de vez en cuando, papeles como el de „Pelléas“ (Debussy), „el príncipe von Homburg“ (Henze) y en óperas como „Doctor Fausto“ (Busoni), „Los hijos del rey“ (Humperdinck) o „El anillo de Polícrates“ (Korngold). Acompañantes al piano de sus numerosas veladas de Lieder (que también ofrece en el festival de la „Schubertiade“ de Viena) son Fritz Schwinghammer, Helmuth Deutsch e Irwin Gage. Dietrich Henschel ha sido invitado ya a prácticamente todas las orquestas de radio-televisión alemanas, a la Filarmónica de Viena y a la Orchestre National de France. Ha cantado con directores como Kent Nagano, Philippe Herreweghe, Christian Thielemann, Peter Eötvös y Helmuth Rilling.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentalistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de eje-

cución. Por eso, la „sonoridad“ del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la „Schwäbische Alb“, para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su „Gächinger Kantorei“. Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las „Marienvesper“ de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: „Litany“ de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de „Lázaro“ de Franz Schubert encomendada a Edison Denisow así como en 1995, el „Réquiem de la reconciliación“, una obra internacional en la cual participaron 14 compositores.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 3000 aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: la interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián

Bach, lo cual le hizo merecedor del „Grand Prix du Disque“. El proyecto habrá de complementarse con la grabación de las cantatas seculares, hasta el 2500 aniversario de la muerte de Bach en el año 2000.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesiástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente: „Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible“. Por eso, a menudo, la ‘Internationale Bachakademie’ fundada por Rilling en 1981 es denominada como el „Instituto Goethe de la Música“. Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la „Bundesverdienstkreuz“. En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

Vol. 63

Weltliche Kantaten • Secular Cantatas

BWV 205

Quodlibet

BWV 524

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Teije van Geest

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement et montage digital/

Dirección de grabación y corte digital:

Richard Hauck

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

BWV 205: Stadthalle Leonberg

BWV 524: Stadthalle Sindelfingen

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

BWV 205: September/Septembre/Setiembre 1999

BWV 524: September/Septembre/Setiembre 1998

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:

Holger Schneider/Dr. Andreas Bomba

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers, Mari Prackanskas

Traduction française: Sylvie Roy, Micheline Wiechert

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

Johann Sebastian

Johann Sebastian
BACH
Bach.

(1685 – 1750)

**WELTLICHE KANTATEN · SECULAR CANTATAS
CANTATES PROFANES · CANTATES PROFANAS**

Zerreiet, zersprenget, zertrmmert die Gruft

(Der zufriedengestellte Aolus BWV 205 (38:18)

Tear down, demolish, destroy the tomb (Aeolus satisfied)

Rompons, pulvrisons, francassons la caverne (Eole satisfait)

Romped, reventad, destrozad la caverna (El Aolo contentado)

Sibylla Rubens – Sopran (Pallas) • Yvonne Naef – Alt (Pomona)

Christoph Genz – Tenor (Zephyrus) • Andreas Schmidt – Baß (Aolus)

Petra Nagel, Rainer Khler - Corno • Hannes Laubin, Ekkehard Kbler, Stefan Ruf - Tromba • Norbert Schmitt-Lauxmann - Timpani • Rozalia Szabo, Pas van Riet, Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Julia Strbel, Yeon Hee Kwak - Oboe • Ingo Goritzki - Oboe, Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Florian Mohr - Viola d'amore • Ekkehard Weber - Viola da Gamba • Michael Groß - Violoncello • Albert Michael Locher - Contrabasso • Stefan Rath - Liuto • Michael Behringer - Cembalo
Gachinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

∗

Quodlibet BWV 524 (10:11)

Sibylla Rubens – Sopran • Ingeborg Danz – Alt

Markus Ullmann – Tenor • Andreas Schmidt – Baß

Michael Groß - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Michael Behringer - Cembalo

HELMUTH RILLING

No. 1	Chor der Winde:	Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft	1	5:53
	<i>Tromba I-III, Timpani, Corno I+II, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No 2	Recitativo (B):	Ja, ja! Die Stunden sind nunmehr nah	2	1:44
	<i>Tromba I-III, Timpani, Corno I+II, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No 3	Aria (B):	Wie will ich lustig lachen	3	4:04
	<i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No 4	Recitativo (T):	Gefürcht' ter Äolus	4	0:45
	<i>Viola da Gamba, Contrabbasso, Liuto</i>			
No. 5	Aria (T):	Frische Schatten, meine Freude	5	3:40
	<i>Viola d'amore, Viola da Gamba, Contrabbasso, Liuto</i>			
No. 6	Recitativo (B):	Beinahe wirst du mich bewegen	6	0:39
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Liuto</i>			
No. 7	Aria (A):	Können nicht die roten Wangen	7	3:37
	<i>Oboe d'amore, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 8	Recitativo (A, S):	So willst du, grimmg'er Äolus	8	0:49
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 9	Aria (S):	Angenehmer Zephyrus	9	3:51
	<i>Violino solo, Violoncello, Cembalo</i>			
No. 10	Recitativo (S, B):	Mein Äolus, Ach!	10	2:22
	<i>Flauto I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 11	Aria (B):	Zurück'e, zurück'e, geflügelten Winde	11	3:13
	<i>Tromba I-III, Timpani, Corno I+II, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 12	Recitativo (S, A, T):	Was Lust! Was Freude! Welch Vergnügen!	12	1:28
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 13	Aria (A, T):	Zweig und Äste	13	2:51
	<i>Flauto I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 14	Recitativo (S):	Ja, ja! Ich lad euch selbst zu dieser Feier ein	14	0:40
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 15	Chor der Winde:	Vivat! August, August vivat!	15	2:43
	<i>Tromba I-III, Timpani, Corno I+II, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			

BWV 524 Quodlibet

16 10:11*Soprano, Alto, Tenore, Basso; Violoncello, Contrabbasso, Cembalo*

1. Chor der Winde

Zerreiet, zersprenget, zertrümmert die Gruft,
 Die unsern Wuten Grenze gibt!
 Durchbrechet die Luft,
 Daß selber die Sonne zur Finsternis werde,
 Durchschneidet die Fluten, durchwhlet die Erde,
 Daß sich der Himmel selbst betrübt!

2. Recitativo

olus
 Ja! ja!
 Die Stunden sind nunmehr nah,
 Daß ich euch treuen Untertanen
 Den Weg aus eurer Einsamkeit
 Nach bald geschloener Sommerszeit
 Zur Freiheit werde bahnen.
 Ich geb euch Macht,
 Vom Abend bis zum Morgen,
 Vom Mittag bis zur Mitternacht
 Mit eurer Wut zu rasen,
 Die Blumen, Bltter, Klee
 Mit Klte, Frost und Schnee
 Entsetzlich anzublase.
 Ich geb euch Macht,
 Die Zedern umzumheen
 Und Bergespitze aufzureißen.
 Ich geb euch Macht,
 Die ungestmten Meeresfluten
 Durch euren Nachdruck zu erhöhen,
 Daß das Gestirne wird vermuten,
 Ihr Feuer soll durch euch erlöschend untergehn.

1. Chorus of Winds

Tear down, demolish, destroy the tomb,
 That would our rage confine!
 Burst through the air and
 Make even the sun turn to darkness,
 Cut through the streams, plough through the Earth,
 That even heaven may fall silent!

2. Recitativo

Aeolus
 Yes! yes!
 Now the time has come
 For me to show you, loyal subjects,
 An escape from your solitude
 As summer's end draws near
 And freedom to embrace.
 I give you the power
 From night till morning
 From noon till the midnight hour
 To rage in your anger,
 That flowers, leaves, clover
 Receive your fearsome blast
 of cold, frost and snow
 I give you the power
 To knock down cedar trees
 And tear asunder mountain peaks.
 I give you the power
 To raise with vigour
 The riotous ocean's waves
 So that the stars will fear
 To die, their fire extinguished by you.

1. Choeur des vents

Rompons, pulvérisons, fracassons la caverne,
 Qui retient notre colère!
 Fracassons l'atmosphère,
 Que même le soleil s'éclipse,
 Interrompons les marées, remuons la terre,
 Que même le ciel se déssole!

2. Récitatif

Eole
 Oui! Oui!
 A présent, l'heure approche,
 Celle à laquelle je vous libérerai,
 Fidèles sujets,
 Vous sortant de la solitude,
 L'été fini, bientôt déjà,
 Je montrerai le chemin de la liberté.
 Je vous donne le pouvoir,
 Du soir au matin,
 De midi à minuit,
 D'écraser par votre colère
 Les fleurs, les feuilles, le trèfle,
 De les recouvrir entièrement
 De froid, de gel et de neige.
 Je vous donne le pouvoir
 De renverser les cèdres
 Et d'aplanir les sommets des montagnes.
 Je vous donne le pouvoir
 De faire monter par votre force
 Les flux impétueux des océans,
 si haut que les astres penseront
 que leur feu s'éteindra par la puissance de vos vagues.

1. Coro de los vientos

¡Romped, reventad, destrozad la caverna
 Que a nuestro furor pone trabas!
 Quebrantad los aires
 Hasta que el mismo sol en eclipse acabe;
 ¡Cortad las aguas, revolved la tierra,
 Hasta que el mismo cielo se enturbie!

2. Recitativo

Eolo
 ¡Sí! ¡Sí!
 La hora es llegada
 De libraros a vosotros
 Mis súbditos fieles de la soledad
 Para que cuanto antes
 Con el verano acabéis.
 El poder os otorgo
 De desatar vuestra furia
 De la mañana a la noche,
 De la medianoche al mediodía,
 Arrasad con fríos, heladas y nieve
 Las flores, las hojas, el trébol.
 Poder os otorgo
 Para los cedros tumbar
 Y las altas cimas truncar.
 Poder os otorgo
 Para encabritar las olas salvajes del mar
 Hasta que los astros
 Temblorosos crean
 Que los vientos los apagarán.

3. Aria

Äolus

Wie will ich lustig lachen,
 Wenn alles durcheinandergelt!
 Wenn selbst der Fels nicht sicher steht
 Und wenn die Dächer krachen,
 So will ich lustig lachen!

4. Recitativo

Zephyrus

Gefürcht'ter Äolus,
 Dem ich im Schoße sonsten liege
 Und deine Ruh vergnüge,
 Laß deinen harten Schluß
 Mich doch nicht allzufrüh erschrecken;
 Verziehe, laß in dir,
 Aus Gunst zu mir,
 Ein Mitleid noch erwecken!

5. Aria

Zephyrus

Frische Schatten, meine Freude,
 Sehet, wie ich schmerzlich scheide,
 Kommt, bedauret meine Schmach!
 Windet euch, verwaisten Zweige,
 Ach, ich schweige,
 Sehet mir nur jammernd nach!

6. Recitativo

Äolus

Beinahe wirst du mich bewegen.
 Wie? seh ich nicht Pomona hier

3. Aria

Aeolus

How I will laugh with joy,
 When confusion reigns!
 When even the rock no longer stands firm
 And when housetops start shaking,
 Then I will laugh with joy!

4. Recitativo

Zephyrus

Fear'd Aeolus,
 In whose lap I usually lie
 And whose rest I enjoy,
 Let thy hard resolve not
 Cause me distress so soon;
 Wait, and allow yourself
 To show pity
 In my favour!

5. Aria

Zephyrus

Refreshing shadows, my true joy,
 See how piteously I depart,
 Come, bemoan my shame!
 Turn and coil, ye orphaned branches,
 I'll be silent now,
 Watch me go with sad laments!

6. Recitativo

Aeolus

You would almost move me to tears.
 What? Is that not Pomona here?

3. Aria

Eole
 Oh, que mon rire retentira,
 lorsque le désordre sera complet!
 Lorsque même le roc ne sera plus sûr
 et que les toits s'effondreront!
 Alors mon rire retentira!

4. Récitatif

Zéphyr
 Eole redouté,
 au sein duquel je dors,
 profite de ta quiétude,
 ne laisse pas ta décision violente
 m'effrayer trop tôt ;
 Je t'en prie, laisse la mansuétude
 s'éveiller en toi,
 pour l'amour de moi!

5. Aria

Zéphyr
 Ombres fraîches, mes amies,
 voyez comme mon départ est douloureux,
 venez, ayez pitié de mon échec!
 Ecartez-vous, branches orphelines,
 ah, je me tais,
 contentez-vous de me suivre du regard en gémissant!

6. Récitatif

Eole
 Pour un peu, tu m'aurais ému.
 Comment ? Ne vois-je pas Pomona ici

3. Aria

Eolo
 ¡Con qué ganas me voy a reír
 Cuando todo en desorden acabe,
 Y ni las rocas en pie se mantengan,
 Cuanto los tejados rechinen y crujan
 Con qué ganas me voy a reír!

4. Recitativo

Céfiro
 Temido Eolo
 En cuyo regazo descansar suelo
 Y tu reposo endulzar,
 Desiste de tu cruel intención,
 ¡No me astudes tan antes de tiempo;
 Sé magnánimo, deja por mi bien
 Que en tu corazón
 La compasión se despierte!

5. Aria

Céfiro
 Frescas sombras, amigas mías,
 Mirad cómo transido de dolor me alejo,
 Venid, compadecéos de mi oprobio!
 ¡Retorcéos, huérfanas ramas
 Oh, yo callar prefiero
 Bajo vuestras compasivas miradas!

6. Recitativo

Eolo
 Por poco me conmueves.
 ¿Cómo? ¿No es Pomona la que viene

Und, wo mir recht, die Pallas auch bei ihr?
Sagt, Werte, sagt, was fordert ihr von mir?
Euch ist gewiß sehr viel daran gelegen.

7. Aria

Pomona

Können nicht die roten Wangen,
Womit meine Früchte prangen,
Dein ergrimmtes Herz fangen,
Ach, so sage, kannst du sehn,
Wie die Blätter von den Zweigen
Sich betrübt zur Erde beugen,
Um ihr Elend abzuneigen,
Das an ihnen soll geschehn.

8. Recitativo

Pomona

So willst du, grimmger Äolus,
Gleich wie ein Fels und Stein
Bei meinen Bitten sein?

Pallas

Wohlan! ich will und muß
Auch meine Seufzer wagen,
Vielleicht wird mir,
Was er, Pomona, dir
Stillschweigend abgeschlagen,
Von ihm gewährt.

Pallas / Pomona

Wohl! wenn er gegen mich / dich sich gütiger erklärt.

9. Aria

Pallas

Angenehmer Zephyrus,
Dein von Bisam reicher Kuß

And, if I'm right, Pallas with her?
Tell me, dearest, what do you want of me?
Something that means a lot to you, probably.

7. Aria

Pomona

If these rosy-coloured cheeks
That give my fruit such a glow
Cannot capture your grim heart,
Oh, tell me, can you see
How the leaves on the trees
Are cast down in their sadness
To ward off the agony
Looming ahead for them.

8. Recitativo

Pomona

So would you stern Aeolus,
Answer my pleas
Like a rock or stone?

Pallas

Well! I will and must
Boldly voice my sighs, too,
Perhaps I will be lucky
And, dear Pomona,
what he silently refused you,
He may grant me.

Pallas / Pomona

Fine! If he shows greater kindness to me / you.

9. Aria

Pallas

Pleasant Zephyrus,
Your musky flavoured kiss

et, est-ce vrai, Pallas l'accompagne-t-elle?
Dites-moi, chères puissances, qu'exigez-vous de moi?
Vous y attachez certainement beaucoup d'importance.

7. Aria

Pomona
Les joues rouges
Qui colorent mes fruits
ne peuvent-elles séduire ton coeur endurci,
ah, dis-moi, vois-tu
comme les feuilles des branches
se penchent tristement vers la terre,
pour lui confier le malheur,
qui doit leur arriver.

8. Récitatif

Pomona
Eole grondant,
veux-tu donc rester de roc et de pierre,
et ne pas te rendre à mes prières?
Pallas
Allons! Je veux et je dois
Oser soupirer moi aussi,
peut-être me sera-t-il accordé
ce qu'à toi, Pomona,
sans mot dire il a refusé.
Pallas/Pomona
Certainement! S'il se montre plus complaisant
A ton/mon égard!

9. Aria

Pallas
Aimable Zéphyr,
que ton baiser riche en musc

Y por ventura de Palas en compañía?
Decidme, queridas mías, ¿qué queréis de mí?
Por lo visto no es poco lo que pedís.

7. Aria

Pomona
Si mis rojas mejillas
De frutas rebosantes no pudieran
Tu iracundo corazón aplacar,
Mira, por favor,
Cómo en las ramas las hojas,
Afligidas, se inclinan al suelo
Para conjurar la desgracia,
Que sobre ellas se cierne.

8. Recitativo

Pomona
Oh, colérico Eolo,
¿Pretendes acaso mis amargas súplicas
Como una roca escuchar?
Pallas
¡Pues bien! También yo quiero
Y debo romper a llorar,
Eolo quizá me conceda
Lo que a ti, Pomona, te ha negado
Sin palabra alguna pronunciar.
Pallas / Pomona
¡Bien! Si conmigo/contigo se muestra más bondadoso.

9. Aria

Pallas
Céfiro ameno
Que tus caricias de almizcle

Und dein lauschend Kühlen
 Soll auf meinen Höhen spielen.
 Großer König Äolus,
 Sage doch dem Zephyrus,
 Daß sein bisamreicher Kuß
 Und sein lauschend Kühlen
 Soll auf meinen Höhen spielen.

10. Recitativo

Pallas
 Mein Äolus,
 Ach! störe nicht die Fröhlichkeiten,
 Weil meiner Musen Helikon
 Ein Fest, ein' angenehme Feier
 Auf seinen Gipfeln angestellt.
 Äolus
 So sage mir:
 Warum dann dir
 Besonders dieser Tag so teuer,
 So wert und heilig fällt?
 O Nachteil und Verdruß!
 Soll ich denn eines Weibes Willen
 In meinem Regiment erfüllen?
 Pallas
 Mein Müller, mein August,
 Der Pierinnen Freud und Lust
 Äolus
 Dein Müller, dein August!
 Pallas
 Und mein geliebter Sohn,
 Äolus
 Dein Müller, dein August!
 Pallas
 Erlebet die vergnügten Zeiten,

And your quiet cooling breeze
 Shall play upon my heights.
 Great King Aeolus,
 Tell Zephyrus,
 That his musky flavoured kiss
 And quiet cooling breeze
 Shall play upon my heights.

10. Recitativo

Pallas
 My Aeolus,
 Ah, do not curtail the merriment,
 On my Muses' Helicon
 Where they are holding
 A celebration on its peaks.
 Aeolus
 So tell me:
 Why does this day
 To you so precious,
 Dear and holy seem?
 Oh bother and vexation!
 Should I submit to a woman's wishes
 In my own regiment?
 Pallas
 My Müller, my August,
 Pierians' comfort and joy
 Aeolus
 Your Müller, your August!
 Pallas
 And my beloved son,
 Aeolus
 Your Müller, your August!
 Pallas
 Enjoy now the beguiling moments,

et ta fraîcheur bruissonnante
s'envolent vers moi.
Grand roi Eole,
dis donc au Zéphyr
que son baiser riche en musc
et sa fraîcheur bruissonnante
s'envolent vers moi.

10. Récitatif

Pallas
Mon Eole,
ah, ne trouble pas les festivités,
car Hélicon, sur ses hauteurs,
a arrangé une
joyeuse fête pour ma muse.
Eole
Dis-moi donc:
Pourquoi ce jour
Si précieux
Te semble-t-il si cher et si saint?
Ô chagrin, ô malheur!
Serai-je obligé de me plier à la volonté
d'une femme dans mon propre régiment!
Pallas
Mon meunier, mon Auguste,
bonheur et plaisir piérides
Eole
Ton meunier, ton Auguste,
Pallas
Et mon fils bien-aimé,
Eole
Ton meunier, ton Auguste!
Pallas
Profitons des moments heureux,

Y tu acogedora frescura
En mis alturas retocen.
Gran Rey, Eolo,
Di pues a Céforo
Que su agreste beso
Y su siseante frescor
Hasta mí vengan.

10. Recitativo

Palas
Eolo amado,
No enturbies la alegría
Ahora que mis musas
Una fiesta muy grata en las alturas
Del Helicón apréstanse a celebrar.
Eolo
Pues dime:
¿Por qué te es
Tan querido
Y tan sagrado este día?
¡Oh desventura, qué fastidio!
¿Satisfacer de una fémica la voluntad
yo, jefe de un temible regimiento?
Pallas
Mi querido Müller, mi querido Augusto,
Alegría y goce de las prienenses
Eolo
¡Tu querido Müller, tu querido Augusto!
Pallas
Y mi hijo bienamado,
Aolus
¡Tu querido Müller, tu querido Augusto!
Pallas
Disfrutad de un rato placentero,

Da ihm die Ewigkeit
 Sein weiser Name prophezeit.
 Äolus
 Dein Müller! dein August!
 Der Pierinnen Freud und Lust
 Und dein geliebter Sohn,
 Erlebet die vergnügten Zeiten,
 Da ihm die Ewigkeit
 Sein weiser Name prophezeit:
 Wohlan! ich lasse mich bezwingen,
 Euer Wunsch soll euch gelingen.

11. Aria

Äolus
 Zurück, zurücke, geflügelten Winde,
 Besänftiget euch;
 Doch wehet ihr gleich,
 So weht doch itzund nur gelinde!

12. Recitativo

Pallas
 Was Lust!
 Pomona
 Was Freude!
 Zephyrus
 Welch Vergnügen!
 zu dritt
 Entstehet in der Brust,
 Daß sich nach unsrer Lust
 Die Wünsche müssen fügen.
 Zephyrus
 So kann ich mich bei grünen Zweigen

As eternity gave a prophecy
 For his sentient name.
 Aeolus
 Your Müller! Your August!
 Pierians' comfort and joy,
 And your beloved son,
 Enjoy now the beguiling moments,
 As eternity gave a prophecy
 For his sentient name:
 So be it! I will submit,
 Your wish shall succeed.

11. Aria

Aeolus
 Back off, back off now, ye aerial winds,
 Calm down now;
 And if you do blow,
 Then gently for now!

12. Recitativo

Pallas
 What joy!
 Pomona
 What gladness!
 Zephyrus
 What delight!
 All three
 Arises in our breast,
 That to our command
 His wishes must submit.
 Zephyrus
 So under the boughs' greenery

car l'éternité lui prophétie
son nom si sage.
Eole
Ton meunier! Ton Auguste!
bonheur et plaisir piérides
et ton fils bien-aimé,
profitons des moments heureux,
car l'éternité lui prophétie
son nom si sage:
Allons, je me laisse convaincre,
que votre volonté soit faite.

11. Aria

Eole
Revenez, revenez, vents ailés,
apaisez-vous;
et lorsque vous recommencerez à souffler,
ne le faites qu'avec douceur!

12. Récitatif

Pallas
Quel plaisir!
Pomona
Quelle joie!
Zéphyr
Quel bonheur!
Tous les trois
Naît dans notre sein,
au point que tous nos souhaits
se réalisent à notre gré.
Zéphyr
Ainsi, je peux continuer à souffler

Pues la eternidad
Su sabio nombre profetiza.
Aolus
¡Tu querido Müller! Tu querido Augusto!
Alegría y goce de las prienenses
Y tu hijo bienamado,
Disfrutad de un rato placentero,
Pues la eternidad
Su sabio nombre profetiza:
¡Sea! Ante vosotras me doblego,
Que vuestro deseo se cumpla.

11. Aria

Eolo
¡Atrás, atrás vientos alados,
Aplacáos;
Soplad ahora mismo,
Pero con toda dulzura!

12. Recitativo

Palas
¡Qué delicia!
Pomona
¡Que alegría!
Céfiro
¡Qué placer!
los tres
Sentimos en el pecho,
Al ver que los deseos
A nuestra voluntad se acomodan.
Céfiro
Así podrá seguir jugueteando feliz

Noch fernerhin vergnügt bezeigen.

Pomona

So seh ich mein Ergötzen
An meinen reifen Schätzen.

Pallas

So richt ich in vergnügter Ruh
Meines Augusts Lustmahl zu.

Pomona, Zephyrus

Wir sind zu deiner Fröhlichkeit
Mit gleicher Lust bereit.

13. Aria

Pomona, Zephyrus

Zweig und Äste
Zollen dir zu deinem Feste
Ihrer Gaben Überfluß.

Zephyrus

Und mein Scherzen soll und muß,
Deinen August zu verehren,
Dieses Tages Lust vermehren.

Pomona, Zephyrus

Ich bringe die Früchte / mein Lispeln
mit Freuden herbei,
beide

Daß alles zum Scherzen vollkommener sei.

14. Recitativo

Pallas

Ja, ja! ich lad euch selbst zu dieser Feier ein:
Erhebet euch zu meinen Spitzen,
Wo schon die Musen freudig sein
Und ganz entbrannt vor Eifer sitzen.

I can show my deep delight.

Pomona

And I can take pleasure
In my ripe treasure.

Pallas

And I can in happy peace
celebrate my August's feast.

Pomona, Zephyrus

We welcome your festivities
With the same delight.

13. Aria

Pomona, Zephyrus

Twigs and branches
Bring you abundant offerings
For your feast.

Zephyrus

And my merriment shall and must
Honour your August
And make this day a happy one.

Pomona, Zephyrus

I offer you now my fruit / whispers
With gladness
Both

That all may be more perfect for the gaiety.

14. Recitativo

Pallas

Yes, yes! I invite you to this feast myself:
Arise to my lofty heights,
Where the Muses already rejoice
And sit inflamed with eagerness.

ma joie dans les branches vertes.

Pomona

Et moi, je sais que mon plaisir
est la vue de mes fruits mûrs.

Pallas

Ainsi je prépare en toute quiétude
mon Auguste repas.

Pomona, Zéphyr

C'est avec le même plaisir
Que nous sommes prêts à festoyer.

13. Aria

Pomona, Zéphyr

Pour ta fête,
les branches et les rameaux,
t'offrent leurs dons en abondance.

Zéphyr

Et pour faire honneur à ton Auguste
mon badinage peut et doit même
augmenter le plaisir de cette journée.

Pomona, Zéphyr

J'apporte mes fruits/mon souffle
avec joie,
tous les deux

Tout sera parfait pour s'amuser.

14. Récitatif (S, Bc)

Pallas

Oui! Oui! Je vous invite à cette fête:
élevez-vous jusqu'à moi,
où déjà les muses se divertissent
et sont assises, toutes émoustillées.

Por los verdes ramajes.

Pomona

Seguiré así embelesada
Con mis maduros tesoros.

Palas

Así, tranquila y contenta,
He de preparar a mi Augusto un banquete.

Pomona, Céforo

Compartimos los dos
Tu alegría por partes iguales.

13. Aria

Pomona, Céforo

Que las frondosas ramas
Colmen tu fiesta de ubérrimos frutos.

Céforo

Y que mis bromas
El regocijo de este día multipliquen
Para gloria y honor de tu Augusto.

Pomona, Céforo

Alegremente
Llevaré mis frutos / y yo mis susurros,
los dos

Para que el regocijo sea completo.

14. Recitativo

Palas

¡Sí, sí! Yo os invito a esta fiesta:
Subid a mis cumbres etéreas,
Donde las musas reunidas en corro
Impacientes por vosotros esperan.

Auf! lasset uns, indem wir eilen,
Die Luft mit frohen Wünschen teilen!

15. Chorus

Vivat August, August vivat!
Sei beglückt, gelehrter Mann!
Dein Vergnügen müsse blühen,
Daß dein Lehren, dein Bemühen,
Möge solche Pflanzen ziehen,
Womit ein Land sich einstens schmücken kann.

BWV 524

Was sind das für große Schlösser,
Die dort schwimmen auf der See
Und erscheinen immer größer,
Weil sie näher kommen her,
Ist es Freund oder Feind,
Oder wie ist es gemeint?
Was muß ich von fern erblicken,
Sagt mir, wer reit' dort herein ?
Trägt ein großes Rad am Rücken,
Der Henker muß gestorben sein!
Ei, wie reit' der Kerl so dumm,
Hat einen Trauermantel um.
*Ergo tanto instantius debemus fugere terrena,
Quanto velocius auffugiunt caduca et vana.*
(etwa: Nun lasset fahren alle Lust,
Sonst kommt ganz schnell der große Frust)

Wer in Indien schiffen will,
Find't bei mir der Schiffe viel,

Arise! And as we speed along,
Let us rent the air with happy wishes!

15. Chorus

Vivat August, August vivat!
Blessed are you, honoured sir!
Your pleasure shall flourish,
That your teaching, your endeavour
May raise the very flowers that
will add to the country's glory

What d'you make of those great vessels
Lying there far out to sea,
Growing large and ever larger
As they nearer to me come?
Is it friend? is it foe?
Very much I'd like to know.
What d'you think that Fate's preparing?
Who's you man that here doth ride,
On his back a distaff bearing?
For sure the hangman must have died!
My! how oddly does he look,
Wearing a dusky mourning cloak!
*Ergo tanto instantius debemus fugere terrena,
Quanto velocius auffugiunt caduca et vana.*
(roughly: Hence put all terrestrial concerns at once
behind you or vanity and lowliness will very quickly
find you)
Who to India will go to sea
Lots of ships can find with me.

Allons, remplissons l'air d'appels joyeux,
en nous dépêchant!

15. Choeur

Vive Auguste, que vive Auguste!
Sois béni, homme sage!

Ton plaisir doit fleurir
Afin que tes enseignements
Et tes efforts fassent pousser
Les plantes qui orneront un jour
Le pays tout entier.

Que sont ces grands châteaux
Qui nagent sur le lac
Et semblent croître sans cesse
Parce qu'ils se rapprochent,
Sont-ils amis ou ennemis
Ou bien que signifie tout cela?
Que vois-je à l'horizon,
Dis-moi, qui y entre en chevauchant?
Il porte une grande roue sur son dos,
Le bourreau a dû mourir!
Oh, quelle manière idiote de monter à cheval,
Il porte un habit de deuil.
*Ergo tanto instantius debemus fugere terrena,
Quanto velocius auffugiunt caduca et vana.*
(à peu près: Adonnons-nous à tous les plaisirs
Sinon les grandes frustrations arriveront à grands pas.)

Celui qui veut prendre le bateau pour les Indes
Trouvera chez moi des bateaux en masse,

¡Arriba! ¡Volemos de prisas,
Y llenemos los aires de alegres deseos!

15. Coro

¡Viva Augusto! Augusto, ¡viva!
Dichoso seas, sabio varón!

Que a tu mirada todo florezca,
Que tus desvelos y tus enseñanzas
Las flores y plantas hagan germinar
Que algún día el país engalanen

¿Qué grandes castillos son aquellos,
Que allí flotan sobre la mar.
Y parecen más y más grandes,
Pues se acercan hacia acá,
¿Se trata de amigos o de enemigos?
¿Pero qué puede ser?
¿Mas qué veo en la lejanía,
Dime, quién cabalga hacia aquí?
¡Una gran rueda sobre las espaldas lleva,
El verdugo debe haber muerto!
¡Eh, cuán estúpidamente cabalga ese sujeto,
Envuelto viene en un antiópe.
*Ergo tanto instantius debemus fugere terrena,
Quanto velocius auffugiunt caduca et vana.*
(Así pues con tanto más apremio debemos rechazar lo
terreno

Cuanto más fugaz es lo caduco y vano)
Quien a India navegar quiera,
Muchos barcos donde estoy encontraré,

Ich bin aber kein Schiffersflegel,
 Brauche weder Mast noch Segel,
 Wie man in dem Texel tut;
 Denn ein Backtrog ist ebenso gut.
 Notabene Knisterbart,
 Was macht der Meister Schneider,
 Mir plezt er meine Hosen,
 Mir flickt er meine Kleider.
 Braucht man den Backtrog für den Kahn,
 Ei, so kommt man übel an;
 Denn man plumpst in den Teich so frisch
 Und schwimmt darin wie ein Stockfisch,
 Probatum est.
 O ihr Gedanken,
 Warum quälet ihr meinen Geist? Backtrog! –
 Warum wollet ihr wanken,
 Da mich die Hoffnung feste stehen heißt.

Ei, wie sieht die Salome so sauer um den Schnabel,
 Darum, weil der Pferdeknecht sie kitzelt mit der Gabel.
 Ei, wie frißt das Hausgesind so gar viel Käs und Butter,
 Wären sie Kälber gleich wie du, so fräßen sie das Futter.
 Wenn man mit dem Spinnrad sitzt auf einem großen
 Schimmel,
 Reißen ihre Goschen auf fast alle Bauerlummel;
 Wenn man mit dem Spinnrad sitzt auf einem großen
 Fuchsen,
 Kriegen vor Gelächter die Leute fast den Schluchsen;
 Wenn man mit dem Spinnrad sitzt auf einem großen
 Rappen,

Yet no seagoing Jack Tar am I,
 Need no sail or mast to speed me.
 As they do on Zuider Zee,
 Just an old tub satisfies me!
 Nota bene! Crackling beard,
 What's Snip the tailor doing?
 He's darning my old breeches,
 And patching up my clothing.
 Who takes an old tub for a boat
 Soon will learn the thing won't float.
 Bang down into the deep he'll swish,
 And swim about like a stockfish.
 And that's a fact!
 Thoughts harsh and gloomy,
 Whence art come, oppressing my mind? – old tub!
 Why does dark doubt assail me?
 Hope bids me courage boldly rather find.

What's amiss with Salome? Why does she wear that
 sour look?
 Just because the stable groom has joggled her with his
 pitchfork.
 My! see how the elders all are gobbling cheese and
 butter!
 If they were youngsters, such as you, they'd take food
 from the gutter.
 If upon a grey mare's back with spinning-wheel a man
 sat,
 All the country louts would stare, and open their big
 mouths pat.
 If one sat with spinningwheel upon a strapping
 chestnut,
 Folks would die of laughter, and almost bust their
 weskit.
 If one sat with spinningwheel upon a black horse
 riding,

Mais je ne suis pas un muflé de bateau,
N'ai besoin ni de mât ni de voile,
Comme on le fait au Texel;
En effet un pétrin remplit aussi bien ce rôle.

Nota bene barbe pétillante,
Que fait le maître tailleur,
Mes pantalons il me les crève,
Mes habits il me les raccommode.
A-t-on besoin du pétrin pour la barque,
Oh, on arrive mal en point;
Car on fait plouf dans l'étang à l'eau si fraîche
Et on y nage comme une morue séchée,
Ceci a été prouvé.

Ô mes pensées,
Pourquoi tourmentez-vous mon âme? – Pétrin! –
Pourquoi chancez-vous,
Puisque l'espérance me dit de résister.

Oh, quel sourire amer autour du bec de Salomé,

Parce que le garçon d'écurie la chatouille avec sa
fourche.
Oh, que les domestiques mangent beaucoup de fromage
et de beurre,
S'ils étaient des veaux comme toi, ils boufferaient leur
fourrage.

Si l'on est assis avec le rouet sur un grand cheval à robe
blanche,

Presque tous les fripons font leurs grosses farces;

Si l'on est assis avec le rouet sur un grand alezan,

Les gens se mettent presque à pleurer de rire;

Si l'on est assis avec le rouet sur un grand cheval noir,

Mas ningún marinero soy patán,
Ni mástil ni velas necesito,
Según se acostumbra en Texel;
Que con una tina no hay más menester.
Nota bene, barbas de alambre,
Lo que el maestro sastré hace,
Mis pantalones me remienda,
Mi ropa me zurce.

Si se necesita la tina como bote,
Ay, mal se llegará así;
Pues salta uno al estanque tan contento
Y nada como un abadejo,
Probatum est.

¡Oh pensamientos,
¿Por qué atormentáis mi espíritu? ¡Tinaja! –
Por qué vaciláis,
Toda vez que esperanza tengo.

¡Eh, cómo se enfada Salomé y frunce los labios

Porque el mozo de los establos con la horquilla hácele
cosquillas!
Eh, pero cómo devoran los rufianes queso y
mantequilla,
Si fueran terneros igual que tú, comerían pasto.

Cuando se sientan al torno de hilar sobre un gran
caballete,

Abren el morro como campesinos patanes.

Cuando se sientan al torno de hilar sobre un gran zorro,

Se destornilla la gente casi de las risas;

Cuando se sientan al torno de hilar sobre un gran
caballo morcillo,

Ei, da will der Trauermantel gar nicht dazu klappen.
 Wenn man statt des Orlochschiffs den Backtrog will
 gebrauchen,
 Ach, da wird man alsobald in das Wasser wie die
 Plumphecht tauchen.

Große Hochzeit, große Freude,
 Große Degen, große Scheide;
 Große Richter, große Büttel,
 Große Hunde, große Knittel;
 Große Väter, große Söhne,
 Große Goschen, große Zähne;
 Große Pfeile, große Köcher,
 Große Nasen, große Löcher;
 Große Herren, große Wappen,
 Große Fässer, große Zapfen;
 Große Gerste, große Körner,
 Große Köpfe, große Hörner;
 Großer Hafer, große Trespen,
 Große Pferde, große Wespen;
 Große Weinberg, große Trauben,
 Große Weiber, große Hauben;
 Große Kugeln, große Kegel,
 Große Bauern, große Flegel;
 Große Jungfern, große Kränze,
 Große Esel, große Schwänze;
 Große Lachen, groß Gepatsche,
 Große Frauen, groß Geklatsche;
 Große Klöppel, große Trummel,
 Große Wespen, große Hummel;
 Große Leinwand, große Bleiche,
 Große Backtrög, große Teiche

Ach, wie hat mich so betrogen
 Der sehr schlaue Cypripior!

Then a shabby coat of mourning's not the proper
 wearing.

If a man prefers a tub when men-of-war are sailing,
 Into trouble he will get, in the water falling! Like a
 plump pike falling!

Great big wedding, great big shouting,
 Great big scabbards, great swords flashing!
 Great big Bumbles, great big beadles,
 Great big bow-wows, great big cudgels!
 Great big papas, great big squeakers,
 Great big mouth-traps, great big molars!
 Great big quivers, great big arrows,
 Great big noses, great big nostrils!
 Great big lordlings, great big scutcheons,
 Great big beer-taps, great big firkins!
 Great big barley, great big ear-corns,
 Great big cattle, great big cowhorns!
 Great big oat-sheaves, great big croses,
 Great big horses, great big wopses!
 Great big vine-stems, great big bunches,
 Great big madams, great big mutches!
 Great big play-balls, great big ninepins,
 Great big yokels, great big bumpkins!
 Great big lassies, great big nosebags,
 Great big donkeys, great big swish-tails!
 Great big joking, great big laughther,
 Great big housewives, great big chatter!
 Great big drummers, great big trommels,
 Great big stingers, great big bumbles!
 Great big linen, great big starching,
 Great big old tubs, great big boating!

Ah, how falsely hath he wooed me,
 Cupid artful! Welladay!

Oh, l'habit de deuil ne sera plus assorti.
 Si l'on veut utiliser le pétrin
 au lieu du bateau de guerre,
 Hélas, bien vite on plongera comme le brochet.

Grandes noces, grandes joies,
 Grande épée, grand fourreau;
 Grand juge, grand huissier,
 Grands chiens, grand gourdins;
 Grands pères, grands fils,
 Grandes gueules, grandes dents;
 Grandes flèches, grands carquois,
 Grands nez, grands trous;
 Grands hommes, grands blasons,
 Grands tonneaux, grands faussets;
 Grandes orges, grands grains,
 Grandes têtes, grandes cornes;
 Grandes avoines, grandes herbes,
 Grands chevaux, grandes guêpes;
 Grands vignoble, grands raisins,
 Grandes bonnes femmes, grandes coiffes;
 Grandes boules, grandes quilles,
 Grands paysans, grands mufles;
 Grandes vierges, grandes couronnes,
 Grands ânes, grandes queues;
 Grands rires, grandes claques,
 Grandes femmes, grandes tapettes;
 Grands marteaux, grands battants,
 Grandes guêpes, grands bourdons;
 Grands écrans, grande pâleur,
 Grands pétrins, grands étangs.

Hélas, combien le très rusé Cypripor
 M'a-t-il trompé!

Ay, no hay quien pueda cerrar el antiope.
 Cuando quieren emplear en lugar de un barco de
 Orloch la tina,
 Ay, se zambullen en el agua
 como los mismos lucios.

Gran boda, gran alegría,
 Gran puñal, gran vaina;
 Gran Juez, gran pregonero,
 Grandes perros, grandes bastos;
 Grandes padres, grandes hijos,
 Gran hocico, grandes dientes;
 Grandes flechas, gran carcaj,
 Gran nariz, grandes agujeros;
 Grandes señores, grandes blasones,
 Grandes toneles, grandes grifos;
 Gran cebada, grandes granos,
 Grandes cabezas, grandes cuernos;
 Gran avena, gran bromo,
 Grandes caballos, grandes avispas;
 Grandes vides, grandes uvas,
 Grandes mujeres, grandes cascos;
 Grandes bolas, grandes bolos,
 Grandes campesinos, grandes patanes;
 Grandes jovencitas, grandes guirnaldas,
 Grandes burros, grandes rabos;
 Grandes risas, grandes chascos,
 Grandes mujeres, grandes chismorreos;
 Gran maja, gran mortero,
 Grandes avispas, grandes abejorros;
 Grandes lienzos, grandes blanqueos,
 Grandes tinas, grandes amasijos.

¡Ay, cómo me ha engañado
 El muy listo de Cypripor!

Urschel, brenne mir ein Licht an,
 Daß ich dabei sehen kann!
 Willst du mir kein Licht anzünden,
 Will ich dich wohl im Finstern finden.

Ist gleich schlimmer das Frauenzimmer,
 Ist doch der Backtrog noch viel schlimmer!

Pantagruel war ein sehr lustiger Mann,
 Und mancher Hofbediente trägt blaue Strümpfe an,
 Und streifte man denen Füchsen die Häutlein aus,
 So gäb's viel nackigter Leute auf manchem Fürstenhaus.
 Wäre denen Dukaten die große Krätze gleich,
 So wäre unser Nachbar viel Millionen reich.
 Mein Rücken ist noch stark, ich darf mich gar nicht
 klagen.
 Du könntest, wie mich dünkt, wohl zwanzig Säcke
 tragen.

Das muß ein dummer Esel sein,
 Der lieber Koffent säuft als Wein
 Und in der kalten Stube schwitzt
 Und statt des Schiffs im Backtrog sitzt!

Punctum.

Dominus Johannes citatus ad Rectorem Magnificum hora pomeridiana secunda propter ancillam in corona aurea.
 (etwa: Weil ihm die Jungfer im Goldenen Kranz gefällt
 Wird Johann um zwei beim Rector einbestellt.)

Studenten sind sehr fröhlich, wie ihr alle wißt,
 So lang ein blutiger Heller in Beutel übrig ist.
 Wär der Galgen Magnet und der Schneider Eisen,
 Wie mancher würde noch heute an den Galgen reisen!

Ursula, come, bring a light here!
 Not a thing can I see near.
 If no candle's lit to guide me,
 Then in the dark I'll come and find thee.

Good-for-nothings females may be,
 But as an old tub not so tricky!

Pantagruel a lusty fellow was he! And flunkeys at the
 Schloss wear blue stockings to the knee.
 But strip me down all these fine foxes to the skin,
 And nothing out of the common these palace folk will seem.
 If the slag from his furnace as ducats should appear,
 My worthy next door neighbour would be a millionaire.
 My back's as strong as brass, there's no cause for
 complaining;
 Put twenty sacks thereon, and still there's strength
 remaining.

A donkey I should hold the man
 Who drinks small beer and calls it wine,
 Who in cold rooms has sweating fits,
 Or old tubs uses stead of ships.

That's that!

Dominus Johannes citatus ad Rectorem Magnificum hora pomeridiana secunda propter ancillam in corona aurea.
 (roughly: Because the barmaid caught his eye while at the
 Golden Crown Young Jack was called at two o'clock
 to face the rector's frown)

Right merry souls are students, as all of us know,
 So long as there's but a penny within their purse to blow.
 If the gallows were magnets, and tailors iron,
 We'd see them all in their hundreds at the yardarm
 hanging.

Ursule, brûle une bougie pour moi
 Pour que je puisse voir!
 Si tu ne veux pas m'allumer de bougie,
 Je te trouverai bien dans l'obscurité.

Si la bonne femme est aussi épouvantable,
 Le pétrin est encore bien pire!

Pantagruel était un homme très drôle, Et certains
 domestiques de la cour portent des chaussettes bleues,
 Et si l'on retirait la peau à ces renards, Il y aurait de nom-
 breuses gens nues dans certaines maisons princières.
 Si leurs ducats étaient comme les grandes gales,
 Notre voisin serait riche à millions.
 Mon dos est encore fort,
 Je ne dois pas me plaindre.
 Tu pourrais il me semble,
 Facilement porter vingt sacs.
 Ce doit être un vrai âne,
 Celui qui préfère boire de la bière sans alcool que du vin
 Et transpire dans la chambre froide
 Et est assis dans le pétrin au lieu de dans le bateau!

Un point, c'est tout..

*Dominus Johannes citatus ad Rectorem Magnificum hora
 pomeridiana secunda propter ancillam in corona aurea.*
 (à peu près: Puisqu'une jeune fille de la Goldene Kranz lui
 plaît,
 Johann est appelé devant le recteur à deux heures)

Les étudiants sont très joyeux, comme vous le savez tous,
 Aussi longtemps qu'il leur reste en poche un dernier denier.
 Si la potence était aimant et le coupeur fer,
 Combien partiraient aujourd'hui encore pour le gibet!

¡Urschel, enciéndeme una luz,
 Para que pueda ver!
 Si no me la quieres encender,
 Tendré que buscarte a tientas.

¡Si la habitación de la mujer es mala,
 La tina peor aun es!

Pantagruel era un hombre muy divertido,
 Y algunos sirvientes de palacio llevan calzas azules
 Y si a sus zorrillos se les estiraba la piel,
 Había mucha gente desnuda en ciertos principescos
 palacios.
 Si sus ducados cuantos su sarna fueran
 Sería nuestro vecino rico de millones.
 Mis lomos aún fuertes son, no debo lamentarme.
 Tú bien podrías, según me parece,
 Llevar veinte sacos.
 Vaya un necio asno ha de ser,
 Que prefiriera beber café que vino
 Y en la habitación fría suda
 Y en la tina se siente en lugar del barco!

Punctum.

*Dominus Johannes citatus ad Rectorem Magnificum hora
 pomeridiana secunda propter ancillam in corona aurea.*
 (El Señor Johannes se apresura al rector magnífico a
 las dos de la tarde por causa de la criada de la dorada
 girdalda).

Los estudiantes están siempre alegres, como todos sabéis,
 Siempre que en la bolsa lleven algún maravedí.
 Si fuera la horca imán y el sastre hierro,
 ¡Cuántos hoy a la horca irían!

Wär ich König in Portugal, was fragt ich darnach,
 Ein andrer möchte kippen mit dem Backtrog im Bach.
 Bona dies, Meister Kürschner, habt ihr keine Füchse
 mehr?

Ich verkauf sie alle nach Hofe, mein hochgeehrter Herr.

Ich sehe eine Jungfer, die hat sehr stolz getan
 Und hat doch wohl bei Urbens kein ganzes Hemde an!

Mancher stellt sich freundlich mit feiner Zung
 Und denkt doch in dem Herzen wie Goldschmieds
 Jung.

In diesem Jahre haben wir zwei Sonnenfinsternisse,

Und zu Breslau auf dem Keller schenkt man guten
 Scheps,

Und in meinem Beutel regiert der fressende Krebs.

Hört ihr Herren allzugleich,
 Was da geschehen in Österreich,

Hört ihr Herren allerhand,
 Was da geschehen in Brabant,

Da hat geboren eine alte Frau
 Eine junge Sau!

Seid fröhlich eingeladen
 Zum Topfbraten!

Ei, was ist das für eine schöne Fuge!

Were I ruler of Portugal, you bet I'd not mind!
 Some other man to wobble in the old tub I'd find.
 Now, good-day, Master Skinner, have you e'er a fox to
 sell?

I have sold them all to the palace, my much
 distinguished swell.

I spy a fair young maiden, as standoff as you please.
 And yet when she's at Urbens wears such an old
 chemise!

Many speak you fairly, and flatteries pay,
 But in their hearts despise you as common elay.

This very year, now list to me, well see two solar
 'clipses.

And in Breslau's Rathaus cellar you get first-rate drink.

But in my poor pocket there's not a copper to chink.

Gentles, have you heard from far
 What's happened down there in Austria?

Have you heard, good people all,
 What in Brabant there did befall?

They tell me an old woman's borne
 A boy monstrous like a sow!

And now I bid you welcome
 To the supper!

But first in chorus let's all sing a Fuga!

Si j'étais roi du Portugal, que m'importerait,
Un autre basculerait avec le pétrin dans le ruisseau.
Bonjour, Maître fourreur, n'avez-vous plus de renards?

Je les vends tous à la cour, mon très honoré monsieur.

Je vois une vieille fille qui faisait la très fière
Et qui ne porte plus de chemise entière chez Urbain!

Certains se font aimables et bons parleurs
Et pensent quand même dans leur cœur comme des
palefreniers.

Cette année, nous avons deux éclipses de soleil,

Et à Breslau dans la cave, on offre du bon schnaps,

Et le crabe mangeur gère dans mon sac.
Écoutez Messieurs de même,
Ce qui s'est passé en Autriche,
Écoutez Messieurs toutes sortes de choses,
Ce qui est arrivé au Brabant,
Là une vieille femme a donné naissance
À un jeune cochon!
Soyez les bienvenus
Au grand rôti!
Oh, quelle est belle cette fugue!

Si fuera yo rey de Portugal, qué me importaría,
Que naufragase otro con la tina en el arroyo.
Bona dies, maestro peletero, ¿No tenéis ya más zorros?

Yo los vendo todos a palacios, mi estimadísimo Señor.

¡Veo una moza que lo ha hecho con mucha dignidad
Y donde Urbens no tiene ni una camisa entera puesta!

Algunos hablan cordial y finamente
Y piensan para sus adentros como hijo de orfebre.

Este año dos eclipses de sol tenemos,

Y en Breslau, en la bodega, se toma buen aguardiente

Y en una bolsa es el devorador cáncer quien manda.
Escuchad señores, a la vez,
Lo que pasa en Austria,
Escuchad señores, todos,
Lo que ha pasado en Brabante,
¡Pues que una vieja
Ha parido a una cerda!
¡Invitados estáis
Al manjar a la olla!
¡Eh, pero qué fuga tan bonita!

Holger Schneider

Der zufriedengestellte Müller

Bachs weltliche Kantate BWV 205

Das könnte man heutzutage gar nicht mehr bezahlen! Doch nicht nur, daß Musik immer teurer wird, auch der Anlaß läßt gehörigen historischen Abstand spüren: eine Huldigungsmusik, ausgerechnet zum Namenstag, ausgerechnet für einen Jura- und Philosophiedozenten der Universität (der damals noch nicht mal Professor war); all das ausgedacht von Leipziger Studenten und ausgeführt auf offener Straße vor dem Hause des anscheinend wohlgelittenen Lehrers. In der Tat war Dr. August Friedrich Müller (1684-1761) ein in Studentenkreisen überaus beliebter Mann, der, verfolgt man seine weitere Karriere, auch die Nomenklatura der Alma Mater Lipsiensis positiv beeindruckte: 1733 und 1743 wird der nunmehr mit einer Professur geschmückte Müller Rector magnificus und 1736 Dekan der Philosophischen Fakultät. Nach zeitgenössischem Urteil soll Müller »mit einer seltenen Deutlichkeit« unterrichtet haben, »so daß man sagte, wer ihn nicht verstehen könnte, könne gar nichts verstehen«. Das ändert indes nichts daran, daß es aus heutiger Sicht undenkbar erscheint, solch einem Subjectum zu einem mithin völlig vergessenen Jubiläumstage gleich mit Pauken, Trompeten und Hörnern huldigen zu wollen. Doch genau so hat es im Sommer 1725 stattgefunden, und zwar am Abend des 3. August in Leipzigs schmucker Katharinenstraße.

Die Pragmatik der Leipziger Ratsherren bei den Vorgesprächen zur Wahl des Thomaskantors beinhaltetete auch die Feststellung, es »wäre nöthig auf einen berühmten Mann bedacht zu seyn, damit die Herren Studiosi animiret werden möchten«. Leider konnte der präferierte berühmte Herr Telemann nicht gewonnen werden. Hätte

der allerdings einen so durchschlagenden Erfolg bei den Studiosi verbuchen können wie Johann Sebastian Bach? Nicht mehr der Allerjüngste, hatte der seit nunmehr zwei Jahren amtierende Thomaskantor Bach offenkundig keine Probleme, den Zustrom aus der musikinteressierten Studentenschaft zu sichern. Insofern fanden die Wünsche des Stadtrats in vollkommener Weise Erfüllung und die Freiluftmusik zu Ehren Müllers eine musikalisch besonders glückliche Konstellation.

Das Pleistozän hatte dem Leipziger Land ein ebenes Antlitz verliehen. Welcher Messestadtbewohner allerdings ein Echo benötigte, mußte nicht etwa erst die Moränen im sächsischen Süden oder die Türme des Elbstandteingebirges erklimmen: die Katharinenstraße am Markt warf die Rufe wunderschön zurück. Dieses Phänomen half Bach ein wenig beim Entwurf seiner Auftragskantate. Die *Vivat*-Rufe des Schlußschors dürften mit diesem Effekt den aus dem Fenster schauenden Jubilar aufs höchste entzückt haben. Schließlich galten sie ja ihm, dessen Person auf mehr oder weniger geschickte Weise in eine jener beliebten Antike-Paraphrasen integriert worden war.

Urheber des mythologisierenden Librettos war der junge Christian Friedrich Henrici, dessen Dichtername Picander uns heute durch die Verbindung mit zahlreichen Vorlagen zu Bachschen Kantaten und dem Text der Matthäus-Passion immer noch geläufig ist. Er war noch kurze Zeit vor der Aufführung Jurastudent und möglicherweise Schüler Müllers, hatte also allen Grund, seine Art der Huldigung »Auf Herr D.A.F.M. Namens-Tag, in Leipzig den 3. Augusti« zu verfassen und später im mehrmals aufgelegten Textdruck *Ernst-Schertzbafter und Satyrische Gedichte* zu veröffentlichen. Das *Drama per musica* spielt sich folgendermaßen ab:

Äolus, oberster Befehlshaber stärkerer Luftbewegungen, verspricht seinen vor Wut rasenden Herbststürmen ausnahmsweise eine vorzeitige Entlassung aus dem Sommerloch. Während er sich in vergnüglichen Träumen über die bevorstehende Zerstörung ergeht, säuselt Zephyrus daher und klagt dem großen Bruder sein Weh. Der klägliche Hauch des leidenden Sommerlüftchens allein hätte Äolus um ein Haar bewegen können. Doch es kommt noch schlimmer: Göttin Pallas Athene, im festen Vorsatz, die Musen mit einem gehörigen Fest zu Ehren des gelehrten Herrn Doktor Müller auf dem Helikon möglichst windstill zu ergötzen, und Pomona, die um ihre Obsternte besorgt ist, nehmen dem stürmischen Gesellen den letzten Wind aus den Segeln. Wenn er sich auch dagegen sträubt, daß ausgerechnet »eines Weibes Willen« seine Befehlsgewalt lähmt, ist Äolus doch endgültig besänftigt, als er erfährt, um welch honore Persönlichkeit der ganze Zinnober veranstaltet wird. Einlenkend gestattet er seinen Gehilfen die pneumatisch wohl dosierte Partizipation am Vergnügen. Pallas lädt schließlich alle Anwesenden zur Feier ein und intoniert den erwähnten göttlichen Schlußchor mit irdischem Echo in der Katharinenstraße.

Georg von Dadelsen hinterfragt die dichterischen Capricen jener Zeit mithilfe eines historischen Vergleiches, der in seinem damaligen Bezug die heute bestehende geschichtliche Distanz eines Vierteljahrtausends zur Picanderschen Dichtung relativiert: »Gegen drastische Naturschilderungen nach Art der Windchöre hatte sich schon Monteverdi gewehrt, als er ein Textbuch des Grafen Agnelli ablehnte, weil darin nicht Menschen, sondern Wind- und Wasserkreaturen die Hauptrolle spielten. Wie könne er die Sprache der Winde nachahmen, die doch nicht sprechen, und wie sollte er damit die Gemüter der Hörer bewegen? Und er fährt fort: 'Arianna bewegte sie,

weil sie eine Frau war, und Orfeo, weil er ein Mann war und kein Wind [...] Arianna drängte mich zu einer wirklichen Klage, Orfeo zu einer wahrhaftigen Bitte.' Kommt es in Bachs *Drammi per musica* zu solchen menschlichen Bewegungen, zu inneren Konflikten, zu schwer erkämpften Entscheidungen...?« Im Falle (nicht nur) dieser Kantate wird man differenzieren müssen. Dergestalt, daß eine ausdrückliche Verneinung durch die Art und Weise zumindest erschwert wird, wie uns Bachs spannende Musik die Charaktere nahezubringen vermag.

Vielleicht hatte die Beschwörung des Äolus auch einen kleinen magischen Aspekt. Zu verhindern etwa, daß der exponierten Freiluftmusik Ähnliches widerfuhr wie gut drei Jahrzehnte darauf einem Landarbeiter in Gestalt einer frühsommerlichen Windsbraut. Dort nämlich, in Frohnau anno 1758, »raßte der Wirbel in dem bey diesem Guthe liegenden Garten, linker Hand hinab, schmiß etliche grosse Bäume über den Hauffen, führte den im Garten stehenden Knecht etliche zwanzig Schritte mit sich fort, bey einem grossen Baum vorbey, den er dem mit fortreibenden Knecht auf den Hals warf, solchen samt dem in die Äste dieses Baums recht hineingeflochtenen Knecht auf die zehn Schritte weit fortwälzte, und sodann den aus den Ästen dieses Baums wiederum entwickelten Knecht noch etliche Schritte weiter hinab in das Dorf warf, wo er an einer Mauer, doch ohne allen Schaden, nur daß er alles was er in der Tasche gehabt verlohren hatte, liegen blieben...«

Nach diesem Luft-Sprung ein weiterer in der Zeit, zurück ins Jahr 1734. Ein wieder einmal unbekannter Dichter hatte zum Jahresbeginn einen Kantatentext fertiggestellt, der im Druck unter dem herausfordernden Titel »Blast Lermen, ihr Feinde, verstärkt die Macht!« erschien. Bach nahm die Musik seines stürmischen

Drama herzu und arbeitete in Windeseile die Sätze 1 bis 7, 9 bis 11, 13 und 15 zur gleichnamigen Kantate BWV 205a um. Mit dem neuen Werk sollte allen Widersachern des kurfürstlich-sächsischen-königlich-polnischen Reiches der Marsch geblasen werden, denn ihr Entstehungsanlaß war die Leipziger Huldigung zur Krönungsfeier Augusts III. zum polnischen König am 19. Februar 1734. Ursprünglich für den 16. Januar vorgesehen, wurde die Aufführung in Zimmermanns *Coffé-Haus* bis zum Eintreffen sicherer Nachrichten aus Krakau aufgeschoben. Nicht erspart bleibt auch hier der lakonische Satz, daß das originale Aufführungsmaterial leider verschollen ist. Also: viel 'Lerm' um Nichts.

Einen der ursprünglichen Intention des Komponisten scheinbar gänzlich zuwiderlaufenden Kontext bildeten spätere Aufführungen Mitte der 50er Jahre. Seit Bachs Tod befand sich das Material offensichtlich im Besitz seines Sohnes Wilhelm Friedemann in Halle, der es dort in der Liebfrauenkirche am 21. November 1756 »bey der feyerlichen Antrittspredigt des Hochwürdigten ... Herrn Friedrich Eberhard Rambachs« (wenige Monate nach Beginn des Siebenjährigen Krieges) wiederverwendete und mit einer erneuten Aufführung – mit nochmals verändertem Text – daselbst am 18. Dezember 1757 gar zum Dankfest anlässlich der Schlacht bei Lissa (Schlesien) dem Sieg Friedrichs II. über die Österreicher huldigte. Musik eines friedliebenden Sachsen zu Ehren militärischer Erfolge des Königs der Preußen!!

*

Andreas Bomba

O ihr Gedanken, warum quälet ihr meinen Geist...

Das seltsame Quodlibet BWV 524

„Dieses ist nichts anderes als ein Mischmasch von einer Menge kleiner Satiren, die ohne Ordnung und Zusammenhang aufeinander folgen. Man nimmt dazu gemeiniglich eine ungleich lange Art von Versen, die man madrigalische, recitativische, oder die Poesie der Faulen nennen könnte. Diese ist der ungemessenen Freyheit der Gedanken, die in Quodlibeten herrschet, am bequemsten...“ schreibt Johann Friedrich Gottsched, Leipzigs Dichterkunst und Bach wohlbekannt, 1730 in seinem „Versuch einer Critischen Dichtkunst“ über das Quodlibet.

Aus Bachs Feder sind zwei solcher Stücke überliefert. Das eine ist instrumentaler Natur und steht am Ende der 1741 oder 1742 gedruckten „Goldberg-Variationen“ BWV 988. Hier kombiniert Bach die 32 Töne der die Aria stützenden Baßstimme mit Melodieteilen zweier damals beliebter Lieder: „Ich bin so lange nicht bey dir gewesen, Ruck her, Ruck her“ und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“ (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 112). Das andere Quodlibet (lat. Begriff für: „was beliebt“) wurde erst im Jahre 1929 im Handschriftenbestand des Musikalien Sammlers Manfred Gorke entdeckt und 1932 von der Neuen Bachgesellschaft veröffentlicht. Das Manuskript kam 1951 ins Bach-Archiv nach Leipzig. Es handelt sich um ein Fragment, dessen Deckblatt entfernt wurde, weshalb Anfang und Ende des Stücks, eine Fuge im 3/2-Takt, fehlen.

Die im Text erwähnte „doppelte Sonnenfinsternis“ war in Mitteldeutschland im Jahre 1707 zu sehen. Durch Prüfung des Papiers und des Wasserzeichens kam schnell

heraus, daß Bach das Stück auf dieselbe Papiersorte schrieb, die er auch zur Komposition der Ratswahlkantate „Gott ist mein König“ BWV 71 (Vol. 23) verwandte. Die Kantate wurde am 4. Februar 1708 in Mühlhausen aufgeführt. Diese beiden Indizien sowie der Umstand, daß das Musizieren solcher Quodlibets zu den Bräuchen ausgiebiger Hochzeitsfeiern gehörte und daß Bach selbst am 17.10.1707 in Dornheim bei Arnstadt mit Maria Barbara den Bund der Ehe schloß – nachdem er am 18. September, nach dem Ableben des Erfurter Onkels Tobias Lämmerhirt, fünfzig Gulden geerbt hatte – stützen die Vermutung, dieses launige Stegreifstück sei zu Bachs eigener Hochzeit entstanden und von den Mitgliedern der weitverzweigten Musikerfamilie aufgeführt worden.

Die Niederschrift wäre so ein Versuch, diese improvisierte Komödie für die Nachwelt festzuhalten: „Bachs säuberliche Schönschriftaufzeichnung in akkurat aufgeteilten Akkoladetakten kann nur als postfestum gefertigte und das ursprüngliche Improvisationsprodukt überarbeitende Erinnerungskomposition verstanden werden“ schreibt Werner Neumann im Vorwort zur Faksimileausgabe des Quodlibet (Leipzig 1973). Diese Niederschrift hat gewiß auch eine gewisse Bereinigung, Gliederung und Formalisierung mit sich gebracht, die das Stück nun auszeichnen. Hinter dem Libretto für dieses „dichterische Konglomerat aus familienschichtlichen Reminiszenzen, zeitgeschichtlichen Ausblicken, literarischen Zitaten, latinisierenden Parodien, geistreichen und trivialen Witzen, Lebensweisheiten und Wortspielereien“ (Neumann) vermutet der Bachforscher den Arnstädter Lyzeumsrektor Johann Friedrich Treiber.

Johann Friedrich Reichardt (Über die deutsche Comische Oper, 1774, S. 4) und, auf ihm fußend, Johann Nikolaus Forkel in seiner Bach-Biographie von 1802

(S. 51) haben das musikalische Treiben der Bachfamilie anlässlich ihrer Familientreffen ausführlich gewürdigt und natürlich auch stilisiert („...so wurde, wenn sie versammelt waren, zuerst ein Choral angestimmt. Von diesem andächtigen Anfang gingen sie zu Scherzen über, die häufig sehr gegen denselben abstachen. Sie sangen nehmlich nun Volkslieder, theils von possierlichem, theils auch von schlüpfriem Inhalt zugleich miteinander aus dem Stegreif so, daß zwar die verschiedenen extemporierten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme anderen Inhalts waren...“).

Satire ist, wenn niemand sagt, aber alle wissen, worum es geht. Damit hapert es beim Quodlibet noch gewaltig! Auch, wenn viel Gelehrtschweiß vergossen wurde, um für die unzähligen kleinen und groben Stiche, Anspielungen und auch Gemeinheiten in diesem Stück real existierende Begebenheiten zu finden. Max Seifert hat im Vorwort der Ausgabe von 1932 einiges zu entschlüsseln versucht: Bachs Schwester Salome, verheiratete Kürschnerin Wiegand kommt vor; Spinnrad und „hohes Pferd“ könnten Bachs Eheschließung symbolisieren, ufs. Martin Petzoldt schließlich war es vorbehalten, auf die unmittelbare Nähe des Quodlibet-Textes zu einer, „Der politische Bratenwender“ titulierten Schrift eines Amandus Bratimerus alias Johann Beer aus Weißenfels hinzuweisen. Hier kommen Begriffe vor wie „Orlochschiiff (Kriegsschiiff, von niederländisch orlog = Krieg), Blaustrumpf (Verleumder, Angeber...), Koffent (Dünnbier), plumpen, verplumpen (eine Dummheit machen), Goldschmieds Jung (der Goldschmiedejunge hatte damals die redensartliche Bedeutung unseres ‚Götz von Berlichingen‘) Stockfisch, Trauermantel bis hin zu rasch gebrauchten, lateinischen Wendungen und vergleichbar gereimten Gedichtzeilen...“ (Bachstätten aufsuchen, Leipzig 1992, S. 42 ff.).

Johann Sebastian Bachs durchaus komische Ader durchzieht manch anderes Werk, vor allem weltliche Kantaten wie die „Bauern-Kantate“ BWV 212 (Vol. 67) oder den „Streit zwischen Phoebus und Pan“ BWV 201 (Vol. 61). Auch für sein Familienleben, von dem man anderweitig so wenig weiß, soweit es sich nicht auf das gemeinsame Musizieren und vor allem die musikalische Ausbildung bezieht, gibt es Fingerzeige im Oeuvre – vom „Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo“ BWV 992 (Vol. 102) über die drei „Notenbüchlein“ (Vol. 135-137) bis hin zu diversen, womöglich gemeinschaftlich von Vater und Sohn komponierten Flötenstücken (Vol.121), von denen die Forschung deshalb nicht weiß, ob sie sie Johann Sebastian oder Carl Philipp Emanuel zuschreiben soll.

Und berühmt ist natürlich die Geschichte von der „fremdben Jungfer“, die auf der Empore der Neuen Kirche in Arnstadt den kantoralen Zölibat gebrochen haben soll – vielleicht jene Maria Barbara Bach, die alsbald Johann Sebastians Gemahlin und Carl Philipp Emanuels Mutter wurde. Der gestrenge Rektor Magnificus jedenfalls zitierte „Dominus Johannes“, den jungen, die „Goldene Krone (corona aurea)“ bewohnenden Kantor zu sich – und die Festgesellschaft schlägt sich auf die Schenkel vor Lachen, wenn einer der Sänger nun im psalmodierenden Lektionston an diese gar nicht so vergnügliche Angelegenheit erinnert.

It would be completely unaffordable today! Not only is music getting more expensive all the time but even the occasion shows how much our times have changed: music for the name day of a law and philosophy lecturer at Leipzig University (who wasn't even a professor at the time); instigated by students and staged in broad daylight before the house of the obviously extremely popular lecturer. Indeed, Dr. August Friedrich Müller (1684-1761) was well liked by his students and, if we look at the further course of his career, must have deeply impressed the authorities of Leipzig's alma Mater: In 1733 and 1743 the then professor was promoted to rector magnificus and in 1736 to dean of the department of philosophy. According to contemporary opinions, Müller »taught with a rare clarity«, »so that one was told if you didn't understand him, you understood nothing«. Still, this does not make it any less incredible, from today's point of view, that such an individual was celebrated on a now long forgotten anniversary with drums, trumpets and horns. And this is just what happened in the summer of 1725, on the evening of 3 August in Leipzig's smart Katharinenstrasse.

The pragmatic stance of Leipzig's councillors during the preliminary talks for the recruitment of a new Thomas Cantor make them claim that it »would be necessary to consider a famous man, to offer the students some motivation«. Unfortunately, they were unable to win famous Telemann, their favourite choice. But would he have been as successful with the students as Johann Sebastian Bach? No longer young, Bach obviously had no difficulties recruiting musically talented students after two years in of-

fice. So the council's wishes were perfectly met and the open-air concert in Müller's honour was a very fortunate musical constellation.

Pleistocene had levelled off the countryside around Leipzig. But residents who needed an echo, didn't have to climb Saxony's moraines in the south or the towering Elbsandstein Mountains: Katharinenstrasse on the market provided splendid echoes for all callers. This phenomenon helped Bach a bit in composing his contract cantata. The *Vivat* cries of the final chorus probably sounded quite enchanting to the lecturer, looking down from his window. After all, they were dedicated to him and his name was integrated more or less skilfully in the popular form of an antique paraphrase.

The author of this mythology-inspired libretto was the young Christian Friedrich Henrici, whose pen name Picander we still know through its connection with numerous lyrics for Bach's cantatas. His days as a law student ended shortly before the performance and Müller may have been his teacher, so he had every reason to write a kind of tribute »for Mr. D.A.F.M.'s name day in Leipzig, 3rd of August« and to publish it in the often reprinted text book *Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*. The plot of the *Drama per musica* goes as follows:

Aeolus, commander-in-chief of heavy winds, promises his raging autumn storms an early release from their summer prison by way of exception. While he indulges in gleeful dreams of future destruction, murmuring Zephyrus comes along and pours out his heart to his big brother. Reduced to a feeble current, the miserable summer breeze alone almost changes Aeolus' mind. But things get even worse: Goddess Pallas Athena, who

wants to let the Muses celebrate the learned Doctor Müller with a grand and preferably calm feast on the Helicon, and Pomona, who is anxious about her fruit harvest, take the last wind out of the stormy one's sails. Balk though he might at submitting to »a woman's wishes«, Aeolus is finally appeased, when he learns whom all the fuss is about. Reluctingly, he grants his assistants a pneumatically well-dosed participation in the revelry. Pallas finally invites everyone to the party and intones the mentioned divine final chorus with an earthly echo in Katharinenstraße.

Georg von Dadelsen questioned the poetic caprices, using a historical comparison, which, in its reference to the past, puts the historical distance of a quarter of a millennium in perspective to Picander's lyrics: »Monteverdi had already resisted drastic portrayals of nature like the chorus of winds, when he rejected a text book by Count Agnelli, because the leading roles were not played by human beings but by wind and water creatures. How was he to imitate the language of the winds, who could not speak, and how move the hearts of his audience? And he added: 'Arianna moved them, because she was a woman, and Orfeo, because he was a man and not a wind [...] Arianna compelled me to write a true lament, Orfeo to compose a true plea.' Are there such human urges, inner conflicts, hard-won decisions in Bach's *Drammi per musica*,...?« In the case (not only) of this cantata we have to be wary. So much so that an express negation is made difficult by the way in which Bach's exciting music helps us understand his characters.

Giving Aeolus a lead role may well have had something to do with superstition, as well. Perhaps Bach wanted to avoid his open-air music suffering the same fate as a farm worker at the hands of a freak summer wind a good three

decades previously. Back then at Frohnau in 1758, »a whirlwind tore into the left side of the garden surrounding the estate, sent several big trees crashing to the ground, and carried away the farmhand, who was standing in the garden, some twenty feet, threw a big tree onto the drifting farmhand's neck, and rolled him along entwined in the branches of the tree for another ten feet, only to throw him now released from the tree branches a distance of several more feet into the village further below, where he landed near a wall, completely unharmed, but having lost everything that was in his pockets...«

After this leap, here's another one back in time to the year 1734. Another unknown poet had just completed a cantata text at the beginning of the year, printed under the provoking title »Blow, resound, ye foes, strengthen the power!«. Bach added the music of his stormy *Drama* and speedily converted movements 1 to 7, 9 to 11, 13 and 15 into the eponymous cantata BWV 205a. With his new work he wanted to deal a blow to all opponents of the electoral Saxon and royal Polish kingdom, in Leipzig's tribute to the coronation of August III as king of Poland on 19 February 1734. Originally planned for 16 January, the performance in Zimmermann's Coffee House was postponed until definite news arrived from Krakow. Again, there's no way round the laconic phrase that the original performance material is now sadly lost. Much ado about nothing.

Later performances in the mid-50s seem to run completely counter to the material's original intentions. Since Bach's death the material had obviously been in the possession of his son Wilhelm Friedemann in Halle, who reused it there in the Liebfrauenkirche on 21 November 1756 »for the festive inaugural sermon of the reverend ... Friedrich Eberhard Rambach« (a few months after the

start of the Seven Years War) and for a new performance – again with a new text – in the same venue on 18 December 1757 to pay tribute to Frederick II's victory over the Austrians at the Battle of Lissa (Silesia). Music of a peace-loving Saxon to celebrate the military victories of the king of Prussia!!

*

Andreas Bomba

O ye thoughts, why torment ye my spirit

The strange Quodlibet BWV 524

“This is nothing other than a mixture of a large number of small satires which follow each other without any order or coherence. They normally involve an unevenly long kind of verse which could be called madrigal, recitative or the poetry of the lazy. This is most comfortable for the unseemly freedom of thought that dominates the Quodlibet ...” These words about the Quodlibet were written by Johann Friedrich Gottsched, Leipzig's leading poet and well known to Bach, in his “Versuch einer Critischen Dichtkunst” (Attempt at a critical poetic art) of 1730. Two such works from Bach's pen are preserved. One is instrumental and is at the end of the “Goldberg Variations”, BWV 988, which were printed in 1741 or 1742. Here, Bach combined the 32 notes of the bass part supporting the aria with melody sections from two songs that were popular at the time: “Ich bin so lange nicht bey dir gewesen, Ruck her, Ruck her” (I have not been with you for so long, move closer, move closer) and “Kraut und Rüben haben mich vertrieben” (Confusion has driven me away) (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 112). The other Quodlibet (Latin term for “what you please”)

was only discovered in 1929 in the manuscripts held by the music collector Manfred Gorke, and was published in 1932 by the Neue Bachgesellschaft. In 1951 the manuscript became part of the Bach archive in Leipzig. It is a fragment with the cover sheet missing, which is why the beginning and end of the work, a fugue in 3/2 time, are missing.

The “double eclipse of the sun” mentioned in the text was seen in central Germany in 1707. An inspection of the paper and the watermark quickly showed that Bach wrote the work on the same type of paper that he also used to compose the council election cantata “Gott ist mein König” (God is my king), BWV 71 (Vol. 23). The cantata was performed on 4th February 1708 in Mühlhausen. These two clues and the fact that the performance of such Quodlibets was one of the customs at sophisticated wedding celebrations and that Bach himself married Maria Barbara on 17.10.1707 in Dornheim near Arnstadt – after he had inherited fifty guilders on 18th September 1723 on the death of his Erfurt uncle Tobias Lämmerhirt – support the assumption that this witty impromptu work was composed for Bach's own wedding and performed by members of his wide-ranging musical family. In that case, this manuscript can be seen as an attempt to record this improvised comedy piece for posterity: “Bach's tidy record with accurately sub-divided accolade bars can only be regarded as being post-festum, as a revision of the original improvisation”, as Werner Neumann writes in the foreword to the facsimile edition of the Quodlibet (Leipzig 1973). This manuscript certainly involved a certain amount of clearing up, structuring and formalisation which now characterise the work. The Bach researcher Neumann assumes that the libretto for this “poetic conglomerate of family reminiscences, views of contemporary history, literary quotations, Latinised

parodies, witty and frivolous jokes, words of wisdom and plays on words” was written by the Arnstadt Lyceum headmaster Johann Friedrich Treiber.

Johann Friedrich Reichardt (“Über die deutsche Comische Oper” (On German comic opera), 1774, P. 4) and, on the basis of his work, Johann Nikolaus Forkel in his 1802 Bach biography (P. 51) extensively commented on the musical activities of the Bach family at their family gatherings and, of course, their style (“... thus, when they came together, first a chorale was sung. From these pious beginnings they then passed on to jesting, which often formed a distinct contrast. They now sang folk songs together, some of a charming nature but some rather questionable, in an improvisation which was such that the various extemporised parts had a sort of harmony, but that the text was different in each part. ...”).

Satire is when nobody says but everyone knows what is really meant. But this is lacking in the Quodlibet – even though many learned people have invested a great deal of effort to find real events to match the innumerable greater and smaller gibes, references and insults in this work. In his foreword to the edition of 1932, Max Seifert attempted to unravel some elements: Bach’s sister Salome, the wife of the furrier (Kürschner) Wiegand is mentioned. The spinning wheel (Spinnrad) and high horse “hohes Pferd” could symbolise Bach’s wedding, etc. Martin Petzoldt finally pointed out the similarity of the Quodlibet text to a publication entitled “Der politische Bratenwender” (The political steak-turner) by a certain Amandus Bratimerus alias Johann Beer from Weisensefels. Here there are terms such as “Orlochschiiff (warship, from the Dutch orlog = war), Blaustrumpf (“blue sock”, maligner, boaster), Koffent (weak beer), plumpen, verplumpen (do something silly), Goldschmieds Jung

(the goldsmith’s apprentice was then symbolic of the rude, course language later associated with ‘Götz von Berlichingen’) Stockfisch (dried cod or “stick-in-the-mud”), Trauermantel (mourning robe), the readily used Latin phrases and similarly rhymed lines from poems.” (“Bachstätten aufsuchen” (Visiting sites associated with Bach), Leipzig 1992, P.42 ff.).

Johann Sebastian Bach’s comic streak is also seen in a number of other works, especially secular cantatas such as the “Peasant cantata” BWV 212, (Vol. 67) and the “Contest between Phoebus and Pan” BWV 201 (Vol. 61). And we even find glimpses of his family life, of which we know so little from other sources apart from references to their joint musical activities and their musical training, in a number of his works – from the “Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo” BWV 992 (Vol. 102) and the three “Notenbüchlein” (Books of notes, Vol. 135-137) to various flute works which may have been composed jointly by father and son (Vol. 121) and of which researchers therefore do not know whether they should be ascribed to Johann Sebastian or Carl Philipp Emanuel. And of course there is the story of the “strange maid” who is said to have broken his cantoral celibacy on the gallery of the new church in Arnstadt – and who was perhaps Maria Barbara Bach, who then became Johann Sebastian’s wife and Carl Philipp Emanuel’s mother. The strict “Rektor Magnificus”, in any case, demanded that “Dominus Johannes”, the young cantor who lived in the “Goldene Krone (corona aurea)” should report to him – and the festive assembly is full of amusement when one of the singers now, in a Psalm-like style, recalls this incident which was originally certainly not amusing.

Inabordable à l'époque actuelle ! Non seulement la musique est de plus en plus coûteuse, mais l'occasion en elle-même met à jour un écart historique d'importance: une musique de dédicace, spécialement composée pour la fête d'un sait patron, spécialement pour un chargé de cours en droit ou en philosophie à l'université (qui, autrefois, n'était même pas professeur); le tout imaginé par des étudiants de Leipzig et exécuté en pleine rue, devant la maison du professeur apparemment enchanté. En fait, le docteur August Friedrich Müller (Meunier)(1684-1761) était un homme extrêmement populaire dans les milieux estudiantins et qui, si l'on suit sa carrière, a positivement influencé la nomenclature de l'Alma Mater de Leipzig : en 1733 et 1743, Müller (Meunier), entretemps pourvu du titre de professeur, devient vénérable recteur et en 1736, doyen de la faculté de philosophie. Selon l'opinion de l'époque, Müller semble avoir enseigné «avec une rare clarté», à tel point que l'on disait que «celui qui ne le comprenait pas ne comprenait rien à rien». Ceci ne change pas grand chose au fait que, du point de vue actuel, il semble incroyable de vouloir honorer avec cors, trompettes et cymbales un sujet pareil à l'occasion d'un jubilé tombé dans l'oubli de nos jours. Et pourtant, c'est ainsi que les choses se sont déroulées en été 1725 et ce, le soir du 3 août dans la jolie rue Sainte Catherine de Leipzig.

Les membres du conseil municipal faisant preuve de pragmatisme lors des négociations en vue de l'élection du cantor de l'église Saint Thomas, ils constatèrent qu'il serait «utile de porter son choix sur un homme célèbre, capable d'égayer messieurs les étudiants». Il fut malheureusement impossible de s'attribuer les services du cé-

lèbre Monsieur Télémann, qui avait la préférence. Mais celui-ci aurait-il pu enregistrer un aussi grand succès auprès des universitaires que Jean Sébastien Bach? Pour Bach, cantor de Saint Thomas, en fonction depuis deux ans déjà et plus de prime jeunesse, s'assurer le flux des étudiants intéressés par la musique n'était pas un problème. Sur ce point, les souhaits du conseil municipal se virent intégralement réalisés et la musique exécutée en plein air en l'honneur de Müller (Meunier) représentait donc une constellation musicale particulièrement heureuse.

Le pléistocène avait doté la région de Leipzig d'un aspect plat et régulier. Si toutefois un habitant de la ville avait besoin d'un écho, il n'était pas obligé d'escalader les moraines dans le Sud saxon ou encore les sommets des monticules de grès de l'Elbe : tout près de la place du marché, la rue Sainte Catherine renvoyait à merveille les appels lancés. Ce phénomène fut plutôt utile à Bach dans la composition de la cantate qui lui avait été commandée. Grâce à cet effet, les vivats du choeur final ont, sans aucun doute, ravi au maximum le jubilaire penché à sa fenêtre. Tout compte fait, c'est à lui qu'ils étaient destinés, lui dont la personne avait été intégrée de manière plus ou moins habile dans l'une de ces paraphrases de l'antiquité tant appréciée.

L'auteur du libretto mythologisant était le jeune Christian Friedrich Henrici, dont le pseudonyme littéraire de Picander nous est encore familier aujourd'hui, car nous le mettons en rapport avec de nombreuses versions des cantates de Bach. Juste avant la représentation, il était encore étudiant en droit et, selon toute probabilité, élève de Müller, il avait donc toutes les raisons de rédiger son genre d'hommage «pour la fête de Monsieur le D.A.F.M. le 3 août à Leipzig» et de publier ultérieurement en plu-

sieurs exemplaires le texte *Poèmes sérieux, badins et satiriques*. Le drame musical (*Drama per musica*) se déroule de la manière suivante:

Eole, commandant en chef des puissants mouvements atmosphériques, promet exceptionnellement à ses tempêtes d'automne, furieuses de colère, de les libérer plus tôt du calme plat des mois d'été. Pendant qu'il s'abandonne à des rêves exquis sur la destruction imminente, Zéphyr fait entendre un léger murmure, exprimant sa plainte à son grand frère. Le souffle pitoyable du petit vent estival souffrant serait presque arrivé à lui seul à attendrir Eole. Mais la suite est bien pire: la déesse Pallas Athene, bien décidée à séduire les muses sans le moindre souffle de vent, par une fête digne de ce nom organisée sur l'Hélicon en l'honneur du docteur Müller et Pomona, soucieuse de sa récolte de fruits, réduisent à néant les efforts du compagnon tempétueux. Même s'il refuse qu'«une volonté de femme» soit précisément ce qui paralyse son autorité, Eole est définitivement adouci, lorsqu'il apprend le rang de la personne pour qui toutes ces agapes sont prévues. Se montrant conciliant, il permet à ses aides une participation pneumatiquement bien dosée à tous ces plaisirs. Pour terminer, Pallas invite tous les participants à la fête et entonne le célèbre divin chœur final avec le fameux écho terrestre dans la rue Sainte Catherine.

Georg von Dadelsen remet en question les caprices poétiques de l'époque en se servant d'une comparaison historique qui, dans la référence de l'époque, relativise la distance historique d'un quart de siècle existant de nos jours au sujet du texte de Picander: «Monteverdi s'était déjà opposé aux descriptions drastiques de la nature à la manière des chœurs éoliens en refusant un livret du comte Agnelli, pour la simple raison que ce n'étaient pas des hommes qui jouaient les rôles principaux, mais des créa-

tures éoliennes et aquatiques. Comment pourrait-il imiter le langage des vents, incapables de parler, et émuovoir ainsi les esprits des auditeurs? Et il enchaîne: «Ariane émeut, parce qu'elle est une femme, et Orphée, parce qu'il est un homme et non un vent (...) Ariane m'a inspiré une véritable plainte et Orphée une vraie supplication» «Les drames musicaux de Bach aboutissent-ils à de tels émotions humains, à de pareils conflits intérieurs, à des décisions si durement débattues...?» Dans le cas de la présente cantate (et pas seulement de celle-ci), il y a lieu de faire la différence. Dans la mesure où un refus formel sera du moins rendu plus difficile par l'art et de la manière selon laquelle la musique passionnante de Bach est à même de nous expliquer les caractères.

L'imploration d'Eole a peut-être un petit côté magique. Pour empêcher en quelque sorte qu'il n'arrive à la musique exécutée en plein air ce que, trente ans plus tard, avait subi un paysan sous l'apparence d'une rafale d'été commençant. A savoir là, à Frohnau, en l'année 1758 «le tourbillon s'engouffra dans le jardin entourant la propriété, à main gauche, renversant de nombreux grands arbres, entraînant le garçon de ferme debout dans le jardin sur plus de vingt pieds, passant devant un arbre immense, qu'il passa autour du cou du garçon entraîné, l'emportant de dix pas avec, accroché aux branches de cet arbre, le garçon fut rejeté à plusieurs pas en direction du village, où il resta couché au pied d'un mur, sans aucun autre mal que d'avoir perdu tout ce qui se trouvait dans ses poches...»

Après ce saut en l'air, un autre saut dans le temps, nous ramenent à l'année de 1734. Un autre poète, inconnu lui aussi, avait, au début de l'année, achevé le texte d'une cantate publiée sous le titre provocateur de «Répandez le vacarme, vous ennemis, augmentez la puissance!» Bach y

ajouta la musique de son drame tempétueux et transforma en un coup de vent les mouvements 1 à 7, 9 à 11, 13 et 15 pour en faire la cantate BWV 205a. Cette nouvelle oeuvre était destinée à sonner les cloches à tous les adersaires du royaume princier, saxon, royal polonais, car elle avait été composée comme un hommage de Leipzig pour la fête du couronnement d'Auguste III qui montait sur le trône de Pologne le 19 février 1734. Initialement prévue pour le 16 janvier, son exécution au *Zimmermann Kaffeehaus* fut reportée jusqu'à l'arrivée de nouvelles plus sûres de Cracovie. Ici, même la phrase laconique, précisant que le matériel d'exécution original a malheureusement disparu, ne manque pas. Donc: beaucoup de bruit pour rien.

Les exécutions ultérieures du milieu des années 50 constituèrent un contexte contrevenant apparemment tout à fait à l'intention initiale du compositeur. Après la mort de Bach, le matériel se trouva manifestement en possession de son fils Wilhelm Friedemann à Halle, qui le réutilisa dans l'église Notre-Dame le 21 novembre 1756 «lors de la prédication solennelle du révérend... Monsieur Friedrich Eberhard Rambach» (peu de mois après le début de la guerre de sept ans) et, avec une nouvelle exécution – le texte ayant été remanié une fois de plus – de la même oeuvre le 18 décembre 1757, à l'occasion des fêtes d'actions de grâce rendant hommage à la victoire de Frédéric II contre les autrichiens lors de la bataille des environs de Lissa (en Silésie). La musique d'un saxon pacifiste en l'honneur des succès militaires du roi de Prusse !!

*

Andreas Bomba

Ô pensées, pourquoi tourmentez-vous mon âme...

L'étrange quodlibet BWV 524

«Ceci n'est rien d'autre qu'un méli-mélo d'une quantité de petites satires qui se suivent sans ordre et rapport particulier. On y ajoute communément une sorte de vers de longueur disparate que l'on pourrait qualifier de madrigal, récitatif ou de poésie des paresseux. Ceci se rapproche le plus de cette liberté d'expression incommensurable qui règne dans les quodlibets ...» écrit Johann Friedrich Gottsched, grand poète de Leipzig et bien connu de Bach en 1730 dans son «Essai sur une poésie critique» au sujet du quodlibet. Deux quodlibet issus de la plume de Bach nous ont été retransmis. Le premier est de nature instrumentale et se trouve à la fin des «Variations Goldberg» BWV 988 imprimées en 1741 ou 1742. Bach y combine les 32 tons de la voix de basse sous-tendant l'air avec des parties de mélodie provenant de deux lieder qui étaient appréciés à son époque: «Je n'étais pas auprès de toi depuis si longtemps, approche-toi, approche-toi» et «Les choux et les navets m'ont chassé» (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 112). L'autre quodlibet (terme latin pour: «ce qui plaît») a été découvert en 1929 dans le stock de manuscrits du collectionneur de matériel musical Manfred Gorko et a été publié en 1932 par la Neue Bachgesellschaft. Le manuscrit entra en 1951 dans les Archives Bach à Leipzig. Il s'agit d'un fragment dont le becquet a été enlevé, c'est ainsi que le début et la fin de la pièce, une fugue en mesures à 3/2, manquent.

On a pu voir en Allemagne centrale, en l'année 1707, la «double éclipse de soleil» dont il est question dans le texte. L'examen du papier et du filigrane permit très vite de constater que Bach avait écrit ce morceau sur le même genre de papier que celui qu'il employa pour composer

la Cantate de l'Élection du Conseil «Dieu est mon roi» BWV 71 (Vol. 23). La cantate a été exécuté le 4 février 1708 à Mühlhausen. Ces deux indices ainsi que le fait que ces quodlibets étaient devenus une tradition que l'on cultivait lors de plantureuses noces et le fait que Bach lui-même épousa Maria Barbara le 17.10.1707 à Dornheim près d'Arnstadt – après avoir hérité cinquante gulden le 18 septembre, à la suite du décès de son oncle d'Erfurt, Tobias Lämmerhirt – alimentent l'hypothèse que Bach écrivit ce morceau improvisé pour son propre mariage et qu'il fut exécuté par les membres de sa grande famille qui était composée de musiciens et qui était très ramifiée. La consignation par écrit de cette pièce aurait été ainsi une tentative de conserver pour la postérité cette comédie improvisée: «La notation calligraphique faite avec soin de Bach en mesures accolades nettement divisées ne peut être considérée que comme composition de réminiscence élaborée après la fête et remaniant le produit improvisé d'origine» écrit Werner Neumann dans la préface du fac-similé du quodlibet (Leipzig 1973). Un certain arrangement, une articulation et une restructuration au niveau de la forme conférant à ce morceau sa distinction actuelle, ont certes précédé cette consignation par écrit. Le spécialiste de Bach pense que le librettiste de ce «conglomérat poétique de souvenirs de famille, de perspectives sur l'histoire contemporaine, de citations littéraires, de bons mots pleins d'esprit et grivois, de connaissances et de jeux de mots» (Neumann) était le recteur du lycée de Arnstadt, Johann Friedrich Treiber.

Johann Friedrich Reichardt (Sur l'Opéra Comique allemand, 1774, p. 4) et se fondant sur lui, Johann Nikolaus Forkel dans sa biographie de Bach de 1802 (p. 51) ont honoré les activités musicales de la famille Bach en illustrant les rencontres familiales en nombre détails et les ont représenté en les stylisant bien sûr aussi («...qu'il était

d'usage de commencer toutes les actions de la vie commune par un acte de piété, ils avaient soin, une fois réunis, de chanter tout d'abord un cantique en chœur. Cette pieuse introduction était parfois suivie de bouffonneries qui formaient avec elle un piquant contraste. Ainsi, par exemple, ils chantaient tous à la fois et sans aucune préparation des chansons populaires, dont le sujet était partie comique, partie facétieux: la chose était pourtant combinée de façon à ce que les nombreux airs ainsi improvisés formassent entre eux un ensemble harmonieux, quoique les paroles fussent différentes dans chaque partie...»).

On parle de satire lorsque tous savent de quoi il s'agit mais que personne le ne dit. Cette définition ne s'applique pas très bien au cas du quodlibet! Même si de nombreux savants ont dû suer sang et eau afin de trouver les rapports existant avec la réalité des nombreuses petites piques et pointes corsées, allusions et également méchantetés qui se cachent dans ce morceau. Max Seifert a essayé d'en déchiffrer quelques-unes dans la préface de l'édition de 1932: on y rencontre la sœur de Bach, Salome, épouse du fourreur Wiegand; le rouet et le «haut cheval» pourraient symboliser le mariage de Bach etc., finalement c'est à Martin Petzoldt que revient l'honneur d'avoir trouvé le rapport avec un texte intitulé «La pelle à viande politique» dont la teneur se rapproche fort du texte du quodlibet et qui est issu de la plume d'un certain Amandus Bratimerus alias Johann Beer de Weisßenfels. On y trouve des termes comme «Orlochschiiff (vaisseau de guerre, du néerlandais orlog = guerre), Blaustrumpf (calomniateur, fanfaron...), Koffent (bière sans alcool), plumpen, verplumpen (faire une bêtise), Goldschmieds Jung (le jeune orfèvre était à cette époque une façon de parler qui est comparable au mot allemand de ‚Götz von Berlichingen‘, qui lui est comparable au mot français de Cam-

bronne), plouc, morio allant jusqu'à des expressions latines prestement employées et des vers de poème aux rimes tout aussi prestes. ...» (Sur les pas de Bach, Leipzig 1992, p. 42 et suivantes).

Johann Sebastian Bach fait également preuve d'un certain sens du comique dans maintes autres œuvres, surtout dans les cantates profanes comme la «Cantate des paysans» BWV 212 (Vol. 67) ou la «Dispute entre Phoebus et Pan» BWV 201 (Vol. 61). Même dans son œuvre – partant du «Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo» BWV 992 (Vol. 102) passant par les trois «Notenbüchlein» (Vol. 135-137) jusqu'aux divers morceaux pour flûte que le père et le fils composèrent en commun (Vol.121), morceaux que la recherche ne sait donc pas à qui attribuer, à Johann Sebastian ou à Carl Philipp Emanuel – il existe des indications sur sa vie de famille qui est très peu connue par ailleurs, mis à part les informations concernant l'habitude de faire de la musique ensemble et surtout la formation musicale. Et sans oublier bien sûr, l'histoire célèbre de la «frembden Jungfer» (vieille fille étrangère) qui aurait rompu ses vœux de célibat cantoral sur la galerie de la Nouvelle Église de Arnstadt – il s'agissait peut-être de Maria Barbara Bach qui devint peu après l'épouse de Johann Sebastian et la mère de Carl Philipp Emanuel. Le sévère recteur Magnificus convoqua, en tout cas, le jeune cantor, «Dominus Johannes», qui habitait à l'auberge «Goldene Krone (corona aurea)» – et tous les invités de la fête se tapent les cuisses en signe de contentement lorsque l'un des chanteurs rappelle alors sur un ton psalmodiant, moralisant, cette affaire qui ne fut pas du tout si amusante.

Holger Schneider
Un homenaje a Müller
BWV 205

¡Nadie podría pagar hoy en día nada semejante con lo cara que se pone la música cada día que pasa! Pero el hecho que la motivó pertenece también al pasado: nada menos que un homenaje musical por el onomástico de un profesor universitario de Derecho y Filosofía (que entonces no era ni siquiera catedrático), ideado por estudiantes de Leipzig y ejecutado en plena calle ante la residencia del profesor que merecía por lo visto la estimación de sus discípulos. En efecto, el Dr. August Friedrich Müller (1684-1761) fue una figura muy popular entre el alumnado, y si observamos las etapas posteriores de su currículo, se granjeó también el aprecio de la plana mayor del Alma Mater Lipsiensis: el profesor Müller, dueño ya de una cátedra, es nombrado Rector magnificus en 1733 y en 1743, y en 1736 pasa a ser decano de la Facultad de Filosofía. Según los comentarios de la época, Müller impartía sus lecciones “con una claridad tan extraordinaria que quien no lograba entenderle a él era incapaz de entenderle a nadie”. Eso no es óbice para afirmar que, desde nuestra óptica actual, resulta imprescindible organizar un homenaje con bombo y platillo a un personaje como aquél en una ocasión que ya nadie celebra el día de hoy. Pero las cosas sucedieron precisamente así en el verano de 1725, la noche del 3 de agosto, en la bonita Katharinenstrasse de la ciudad de Leipzig.

El pragmatismo de los miembros del Consejo durante las consultas previas a la elección del Cantor de la Iglesia de Santo Tomás los había inducido a decir que “sería conveniente pensar en un hombre de fama capaz de estimular a los estudiantes”. Desafortunadamente no fue posible interesar al afamado señor Telemann, preferido por el Conse-

jo. Pero, ¿hubiera logrado obtener él un éxito tan rotundo entre el alumnado como Johann Sebastian Bach? Tras dos años de ocupar el citado cargo de Cantor, Bach, sin ser muy joven, parecía no tener problemas para asegurar el flujo permanente de estudiantes interesados en la música. Visto así, los deseos del Consejo se vieron completamente satisfechos y la música al aire libre en homenaje a Müller se desenvolvió bajo la constelación más feliz imaginable.

El pleistoceno de la era glacial había convertido en una llanura la tierra que rodeaba a Leipzig. Pero si algún vecino de esta ciudad quería provocar un eco no necesitaba desplazarse hasta las morrenas del sur de Sajonia o hasta las torres de las Montañas de Piedra Arenisca del río Elba: la calle Katharinenstrasse, junto a la Plaza Mayor, devolvía el eco maravillosamente. Este fenómeno le fue de cierta utilidad a Bach al concebir la cantata que le había encargado el Consejo. Es casi seguro que los vivos del coro final extasiaron al homenajeado que contemplaba la escena desde la ventana. Después de todo iban dirigidos a él, cuya persona quedó incorporada de manera más o menos ingeniosa en una de esas populares paráfrasis ambientadas en la Antigüedad.

El autor de aquel libretto de estilo mitológico fue el joven Christian Friedrich Henrici, cuyo pseudónimo literario “Picander” nos es familiar hoy en día por asociación con numerosos textos de cantatas bachianas. Hasta poco antes de estrenarse la cantata en cuestión era estudiante de derecho y quizás hasta discípulo de Müller, lo que justificaba sin reservas su original libretto de homenaje “Con motivo del onomástico del D.A.F.M., en Leipzig el 3 de agosto”, que posteriormente hizo imprimir en reiteradas ediciones bajo el título de *Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*. El *Drama per musica* se basa en el siguiente argumento:

Eolo, comandante en jefe de los vendavales, promete a sus iracundas tormentas de otoño librarlas prematuramente de la aburrida calma veraniega. Mientras sueña complacido en los destrozos que se avecinan, Céforo se le acerca y presenta sus dolidas quejas ante el hermano mayor. El lamentable soplo de la brisa estival hubiera bastado casi para conmovier a Eolo. Pero las cosas no se quedan allí: la diosa Palas Atenea, resuelta a entretener a las musas en el Helicón con una animada fiesta de homenaje al señor doctor Müller, pero sin vendavales, y Pomona, preocupada por la cosecha de frutas, obligan a Eolo a desistir de su propósito. El dios, aunque se resiste a ceder el mando para “satisfacer de una fémica la voluntad”, queda apaciguado definitivamente al enterarse de la categoría del personaje en cuyo honor se ha montado semejante parafernalia. Dando su brazo a torcer, autoriza a sus ayudantes a participar en la fiesta pero limitando su actuación a una brisa refrescante. Palas termina por invitar a los festejos a todos los asistentes, entonando el mencionado coro final divino con su eco terrenal en la Katharinenstrasse.

Georg von Dadelsen indaga los caprichos literarios de aquella época esbozando una comparación histórica cuyo contexto de entonces relativiza el cuarto de siglo de distancia histórica que nos separa de los versos de Pican-der: “Ya Monteverdi se opuso a las descripciones violentas de fenómenos naturales mediante coros de vientos al rechazar un libretto del conde Agnelli porque sus protagonistas no eran seres humanos sino criaturas acuáticas y aéreas. ¿Cómo iba a imitar el lenguaje de los vientos que no hablan y cómo iba a emocionar a los oyentes? Y Monteverdi proseguía diciendo: ‘Ariana sí nos emociona porque era una mujer y Orfeo, porque era un hombre y no un viento [...] Ariana me urgió a presentar una queja auténtica y Orfeo, a formular un ruego de verdad.’ ¿Se pro-

ducen en los *Drammi per musica* de Bach esas emociones humanas, esos conflictos interiores, esas decisiones fruto de duras controversias...?” En el caso de esta cantata (y de otras composiciones) será preciso matizar. Hecho esto, veremos que resulta difícil negar taxativamente esta pregunta si consideramos la manera como la emotiva música de Bach acierta a pintarnos los caracteres de sus protagonistas.

Es posible incluso que la invocación de Eolo tuviese algo de mágico. Para impedir, por ejemplo que el concierto al aire libre sufriese un percance similar al de un labrador sorprendido por un vendaval más de tres décadas después, a principios del verano de 1758. En la aldea de Frohnau “el torbellino bajó por la izquierda hasta la huerta de aquella hacienda, arrancó de cuajo varios árboles, arrastró al labrador cientos de pasos y al pasar junto a un gran árbol lo abatió contra el cuello de la víctima, arrastró de nuevo el árbol más de diez pasos con el labrador enredado en sus ramas, lo desenredó y lo llevó en vilo muchos pasos más hasta la aldea, dejándolo tendido al pie de un muro sin que sufriera daño alguno salvo la pérdida de todo lo que portaba en las alforjas...”

Tras este salto por los aires, demos otro más en el tiempo para retornar al año 1734. Otro autor desconocido había escrito a comienzos de ese año el libretto de una cantata que salió de imprenta bajo el desafiante título de “¡Haced ruido, enemigos!”. Bach tomó la música de su tempestuoso *Drama* y adaptó en un abrir y cerrar de ojos los movimientos 1º a 7º, 9º a 11º y 13º 15º para componer la cantata BWV 205a del mismo nombre. La intención de esta obra era poner de vuelta y media a todos los enemigos del reino del Príncipe Elector de Sajonia y Rey de Polonia, pues el acontecimiento que le dio origen fue el homenaje de la ciudad de Leipzig a la fiesta de coronación

de Augusto III como Rey de Polonia el 19 de febrero de 1734. Prevista al comienzo para el 16 de enero, la audición en el café musical Zimmermann se aplazó hasta recibir noticias fidedignas del evento. Queda por agregar una frase lacónica comunicando que la partitura original de aquella presentación desgraciadamente se ha perdido. En suma: mucho ruido y pocas nueces.

Un contexto que a primera vista contradice por completo la intención original del compositor es el relacionado con las audiciones posteriores de mediados de la década de 1750. Muerto Bach, el material musical en cuestión pasó obviamente a manos de su hijo Wilhelm Friedemann, residente en Halle, ciudad en la que éste volvió a utilizarlo en la Iglesia de Nuestra Señora el 21 de noviembre de 1756 con motivo del “solemne sermón inaugural del Ilustrísimo señor Friedrich Eberhard Rambach» (pocos meses después de estallar la Guerra de los Siete Años”). Con otra audición más – y un libreto nuevamente cambiado – el hijo de Bach rindió homenaje el 18 de diciembre de 1757 a la victoria de Federico II sobre Austria durante la fiesta de acción de gracias consagrada a la batalla de Lissa (Silesia) que selló dicha victoria. ¡La música de un sañón amante de la paz aprovechada para enaltecer los éxitos militares del Rey de Prusia!

*

Andreas Bomba

Oh pensamientos, ¿por qué atormentáis mi espíritu ...?
El extraño Quodlibet BWV 524

“Esto no es otra cosa que un maremagnum de un montón de sátiras que se suceden unas a otras sin orden ni concierto. Comúnmente se aplica a este propósito una figura poética de desigual amplitud que podrían llamarse madri-

gales, recitativos o la poesía de los perezosos. Esto es lo más cómodo para la desmesurada libertad de pensamiento que domina en los cuodlibetos...”, escribe en 1730, refiriéndose al cuodlibeto, Johann Friedrich Gottsched, príncipe de los poetas de Leipzig y buen conocido de Bach, en su “Ensayo de un arte poético crítico”. De la pluma de Bach se nos han transmitido dos piezas de este género. Una es de naturaleza instrumental y aparece al final de las “Variaciones de Goldberg” BWV 988 impresas a finales de 1741 ó en 1742. Aquí combina Bach las 32 tonalidades de la voz de bajo que sirve de apoyo al aria, con partes melódicas tomadas de dos cánticos muy populares por entonces: “Hace mucho que no estoy contigo, vuelve, vuelve” y “Me expulsaron las hierbas y hortalizas” (véase EDITION BACHAKADEMIE vol. 112). El otro cuodlibeto (del latín quodlibet = “lo que plazca”) no se descubrió hasta el año 1929 en el acervo de manuscritos propiedad del coleccionista de obras musicales Manfred Gorkke, y en 1932 fue publicado por la Nueva Sociedad Bachiana. El manuscrito llegó al archivo de Bach en Leipzig en 1951. Se trata de un fragmento cuya cubierta fue eliminada, motivo por el que falta tanto el comienzo como el final de la pieza, que es una fuga en compás de 3/2.

El “doble eclipse de sol” que se menciona en el texto pudo verse en el centro de Alemania en el año 1707. Con la prueba del papel y del sello de agua se llegó muy pronto a la conclusión de que Bach escribió esta pieza en el mismo tipo de papel que utilizó también para la composición de la cantata escrita para las elecciones municipales bajo el título “Dios es mi rey” BWV 71 (vol. 23). La cantata fue interpretada el 4 de febrero de 1708 en Mühlhausen. Con estos dos indicios, junto con la circunstancia de que la puesta en música de estos cuodlibetos formaba parte de los usos y costumbres de las despilfarradoras celebraciones nupciales, y teniendo además en cuenta que el mismo

Bach contrajo matrimonio el 7 de octubre de 1707 en Dornheim, cerca de Arnstadt, con María Barbara, después de que el 18 de septiembre heredase cincuenta florines de su difunto tío de Erfurt Tobias Lämmerhirt, se confirma la sospecha de que esta divertida pieza improvisada tuvo su origen en la misma boda de Bach y que fue interpretada por los miembros de esa familia de músicos tan frondosa. De este modo, el manuscrito sería un intento de guardar para la posteridad esta comedia improvisada: “La limpia copia caligráfica de Bach en compases de amalgama cuidadosamente distribuidos, solo puede entenderse como composición conmemorativa confeccionada después de la fiesta y como reflejo de la elaboración a que se sometió este producto originalmente improvisado”, escribe Werner Neumann en el preámbulo a la edición facsímil del cuodlibeto (Leipzig 1973). Este manuscrito ha traído también consigo una cierta catarsis, integración y formalización que en la actualidad caracteriza a la pieza. Tras el libreto de este “conglomerado poético de reminiscencias de historias familiares, perspectivas contemporáneas, citas literarias, parodias latinizantes, chistes, filosofías baratas y trabalenguas frívolos y chispeantes” (Neumann), el estudioso de Bach vislumbra la figura del Rector del Liceo de Arnstadt Johann Friedrich Treiber.

Johann Friedrich Reichardt (Sobre la ópera cómica alemana, 1774, pág. 4) y, tras él, Johann Nikolaus Forkel en su Biografía de Bach de 1802 (pág. 51) han apreciado profusamente y lógicamente también estilizado la actividad musical de la familia Bach con motivo de su encuentro familiar (“...así, cuando todos estaban reunidos, se entonó primeramente un coral. Desde tan reflexivo comienzo pasaron a las bromas que tanto desentonaban con él. Porque cantaban cánticos populares, unos de contenido burlesco y otros de contenido equívoco, y lo hacían en con-

junto, improvisando, de forma que las distintas voces extemporáneas formaban una especie de armonía si bien los textos de cada una de las voces tenían distinto contenido...”).

Sátira es lo que nadie dice pero que todos saben de qué va. Ese es el auténtico problema del cuodlibeto. Aunque se vertía en él mucha sabiduría erudita para dar con los acontecimientos realmente aludidos en esta pieza y en sus innumerables y burdas punzaditas, insinuaciones y maldades. Max Seifert ha intentado descifrar algo al respecto en el prólogo de la edición de 1932: aparece la hermana de Bach, Salomé, de casada peletera Wiegand; la rueca y el “caballo alto” podrían simbolizar las nupcias de Bach, etc. Por último Martín Petzoldt se reservó hacer referencia a la inmediata cercanía del texto del cuodlibeto a un escrito titulado “El asador político” de un cierto Amandus Bratimerus alias Johann Beer originario de Weisfels. En él aparecen conceptos como “Orlohschiff (barco de guerra; del neerlandés orlog = guerra), cotilla (difamador, soplón...), Koffent (cerveza floja), tontear, fantochear (hacer tonterías), aprendiz de orfebre (el aprendiz de orfebre tenía por entonces el significado que se atribuye hoy día en nuestro lenguaje cotidiano a la expresión ‘fetiche de Berlichingen’), bacalao, antiope, y así hasta las expresiones y giros latinos de rápida difusión y comparables versos rimados...” (Búsqueda de citas bachianas, Leipzig 1992, pág. 42 y ss.).

La vena absolutamente cómica de Johann Sebastian Bach recorre alguna que otra obra, sobre todo las cantatas profanas como la del “Labrador” BWV 212 (vol. 67) o la “Disputa entre Febo y Pan” BWV 201 (vol. 61). También sobre su vida familiar, de la que por lo demás bien poco sabemos salvo en lo que se refiere al ejercicio común de la música y sobre todo a la formación musical, existen indicios en la obra, que abarcan desde el “Capriccio sopra

la lontananza del fratello diletissimo” BWV 992 (vol. 102), pasando por los tres “Álbumes musicales” (vol. 135-137) hasta diferentes piezas para flauta compuestas en común por el padre y el hijo (vol. 121), de las que por ese motivo los estudiosos no saben a quién deba atribuirse: si a Johann Sebastian o a Carl Philipp Emanuel. Y también es naturalmente famosa la historia de la “doncella ajena”, que habría quebrado el celibato cantoral en la tribuna de la Nueva Iglesia de Arnstadt... quizás se trataba de aquella María Bárbara Bach, que entonces se convirtió en esposa de Johann Sebastian y madre de Carl Philipp Emanuel. El severo Rector Magnífico citaba en todo caso al “Dominus Johannes”, al joven cantor que moraba en la “Corona áurea”... y el conjunto de los que celebraban la fiesta se batían las rodillas de risa cuando uno de los cantores recordaba en tono de lectura salmodiada aquella ocasión no demasiado placentera.

Vol. 64

Weltliche Kantaten • Secular Cantatas

BWV 206, 207a & 207

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabaci3n:
Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ing6nieur du son/Ingeniero de sonido:
Teije van Geest

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabaci3n:
Stadhalle Leonberg

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabaci3n:
Juni 1994 / Januar 1995 / M6rz 2000 (BWV 207)

**Einf6hrungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de pr6sentation et r6daction/
Textos introductorios y redacci3n:**
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers, Roger Cl6ment, Lionel Salter
Traduction fran7aise: Sylvie Roy, Christian Hinzelin, Sylvie Gomez, Anne Paris-Glaser
Traducci3n al espa1ol: Dr. Miguel Carazo, Martha M. de Hernandez

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

**WELTLICHE KANTATEN · SECULAR CANTATAS
CANTATES PROFANES · CANTATAS PROFANAS**

Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde *BWV 206 (38:33)*
Glide, playful waves, and murmur gently • Ondulez au gré de vos jeux, ô vagues
Andad despacio, o las juguetonas, y susurrar suave

Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten *BWV 207a (33:44)*
Up, lively trumpets' blaring sounds • Sons vibrants des joyeuses trompettes
Arriba, tonos agudos de las alegres trompetas

Christine Schäfer – soprano • Ingeborg Danz – alto
Stanford Olsen – tenore • Michael Volle – basso

Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten *BWV 207 (6:10)*
United discord of changing strings • Discorde conciliée des changeantes cordes
Disputa reunida de las cuerdas alternantes
Sätze / Movements / Mouvements / Movimentos 2, 4 & 6

Marlis Petersen – soprano • Marcus Ullmann – tenore • Klaus Häger – basso

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 206 „Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde“

38:33

No. 1.	Chorus:	Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde!	1	6:23
		<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2.	Recitativo (B):	O glückliche Veränderung!	2	1:32
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3.	Aria (B):	Schleuß des Janustempels Türen	3	4:34
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4.	Recitativo (T):	So recht! beglückter Wechselstrom!	4	1:50
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5.	Aria (T):	Jede Woge meiner Wellen	5	5:44
		<i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6.	Recitativo (A):	Ich nehm zugleich an deiner Freude teil	6	1:14
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7.	Aria (A):	Reis von Habsburgs hohem Stamme	7	6:16
		<i>Oboe d'amore I+II, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 8.	Recitativo (S):	Verzeiht, bemooste Häupter starker Ströme	8	1:53
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 9.	Aria (S):	Hört doch! der sanften Flöten Chor	9	3:34
		<i>Flauto I-III, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 10.	Recitativo (S,A,T,B):	Ich muß, ich will gehorsam sein	10	1:42
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 11.	Chorus:	Die himmlische Vorsicht der ewigen Güte	11	3:51
		<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		

BWV 207a „Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten“

33:44

No. 1.	Chorus:	Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten	12	4:17
		<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Corno inglese, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2.	Recitativo (T):	Die stille Pleiße spielt	13	1:52
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3.	Aria (T):	Augustus' Namenstages Schimmer	14	3:42
		<i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		

	Marche		15	1:24
	<i>Oboe d'amore I+II, Corno inglese, Fagotto</i>			
No. 4.	Recitativo (S, B):	Augustus' Wohl ist der treuen Sachsen Wohlergehn	16	1:54
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5.	Aria (S, B):	Mich kann die süße Ruhe laben	17	4:42
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
	Ritornello		18	1:03
	<i>Tromba I+II, Oboe d'amore I+II, Corno inglese, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6.	Recitativo (A):	Augustus schützt die frohen Felder	19	0:58
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 7.	Aria (A):	Preiset, späte Folgezeiten	20	5:13
	<i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Contrabbasso, Cembalo</i>			
	Marche		21	1:38
	<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Corno inglese, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 8.	Recitativo (S,A,T,B):	Ihr Fröhlichen, herbei	22	3:13
	<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 9.	Chorus:	August lebe, lebe König	23	3:48
	<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Corno inglese, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			

BWV 207 „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ 6:10

No. 2.	Recitativo (T):	Wen treibt ein edler Trieb	24	2:05
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 4.	Recitativo (S, B):	Dem nur allein soll meine Wohnung offen sein	25	2:08
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6.	Recitativo (A):	Es ist kein leeres Wort	26	1:57
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			

Total Time: 78:27

„Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde“

1. Chorus

Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde!
 Nein, rauschet geschwinde,
 Daß Ufer und Klippe zum öftern erklingt!
 Die Freude, die unsere Fluten erregt,
 Die jegliche Welle zum Rauschen bewegt,
 Durchreißet die Dämme,
 Worein sie Verwundrung und Schüchternheit
 zwingt.

2. Recitativo

Weichsel
 O glückliche Veränderung!
 Mein Fluß, der neulich dem Cocytus gliche,

Weil er von toten Leichen
 Und ganz zerstückten Körpern langsam schliche,
 Wird nun nicht dem Alpheus weichen,
 Der das gesegnete Arkadien benetzte.
 Des Rostes mürber Zahn
 Frißt die verworfnen Waffen an,
 Die jüngst des Himmels harter Schluß
 Auf meiner Völker Nacken wetzte.
 Wer bringt mir aber dieses Glücke?
 August,
 Der Untertanen Lust,
 Der Schutzgott seiner Lande,
 Vor dessen Zepter ich mich bücke,
 Und dessen Huld für mich alleine wacht,
 Bringt dieses Werk zum Stande.
 Drum singt ein jeder, der mein Wasser trinkt:

“Glide, playful waves, and murmur gently”

1. Chorus

Glide, playful waves, and murmur gently!
 No, rush in haste,
 So that shore and cliff resound!
 The joy that stirs the flood,
 And impels every wave to sweep on,
 Bursts the dykes in which
 Are confined amazement and timidity.

2. Recitative

Vistula
 O fortunate change!
 My river, which recently resembled

The Cocytus, because it slowly oozed
 Amid dead bodies and utterly dismembered corpses,
 Will now not yield to the Alpheus
 That irrigated blessed Arcadia.
 The decayed tooth of rust
 Eats into the discarded weapons
 Which heaven's harsh decision once
 Whetted on may peoples' necks.
 But who brings me this good fortune?
 Augustus,
 His subjects' delight,
 The tutelary deity of his country,
 Before whose sceptre I bow
 And whose graciousness watches
 For me alone, he brings this about.
 Therefore, all who drink my water, sing:

«Ondulez au gré de vos yeux, ô vagues»

1. Chœur

Ondulez au gré de vos jeux, ô vagues, et clapotez doucement!
Ou bien non, au contraire: mettez-vous à mugir promptement,
Que les rives et les écueils en retentissent à plusieurs reprises!

La joie qui soulève nos flots
Et fait mugir la moindre de nos vagues
Rompt les digues
Et force la stupéfaction et la crainte.

2. Récitatif

La Vistule
O heureuse métamorphose!
Mon fleuve, qui dernièrement ressemblait
Fort au Cocyte,
Charriant avec lenteur les cadavres tout déchiquetés
De guerriers morts au combat,
Ne s'écartera point désormais de l'exemple d'Alphée
Qui arrosait la terre bénie d'Arcadie.
Voilà que les outrages du temps,
La vermoulure et la rouille de l'arrêt rigoureux du ciel
Rongent les armes de malheur
Dont mes peuples naguère durent endurer les cliquetis
Mais qui me prodigue donc un tel bonheur?
C'est Auguste,
La volupté de ses sujets,
Le dieu tutélaire des pays qu'il gouverne
Devant le sceptre duquel je m'incline
Et qui m'accorde sa clémence et sa protection,
Qui a accompli cette œuvre de paix.
Aussi que tous ceux qui s'abreuvent de mon eau
entonnent le chant que voici:

“Andad despacio, olas juguetonas, y susurrar suave”

1. Coro

Andad despacio, olas juguetonas, y susurrar suave!
No, murmulad más ligero,
Para que la orilla y el arrecife suenen con más frecuencia!
Que la alegría que excita nuestro oleaje,
Mueva las olas para que surja el murmullo,
Que rompan los diques,
Para que ellas obliguen a la admiración y al
retraimiento

2. Recitativo

El Vistula
¡Oh cambio afortunado!
Mi río que hace poco se parecía al Cocytus,

Porque fluía lentamente por tantos
Cadáveres y cuerpos destrozados que llevaba.
Él no desviará al Alpheus
Que riega el bendecido Arkadia.
Los estragos del tiempo trajeron el óxido
A las armas en él echadas.
La última y dura decisión del cielo
Sometió a mi pueblo
Pero quién me trae esa fortuna,
Agosto,
La alegría de los súbditos
El Dios protector de su pueblo
Ante cuya vara yo me inclino
Y su merced vela sólo por mí,
Hace realidad su obra.
Por eso todo aquél que bebe de mi agua canta:

3. Aria

Weichsel

Schleuß des Janustempels Türen,
Unsre Herzen öffnen wir.

Nächst den dir getanen Schwüren
Treibt allein, Herr, deine Güte
Unser reuiges Gemüte
Zum Gehorsam gegen dir.

4. Recitativo

Elbe

So recht! beglückter Weichselstrom!
Dein Schluß ist lobenswert,
Wenn deine Treue nur mit meinen Wünschen stimmt,
An meine Liebe denkt
Und nicht etwann mir gar den König nimmt.
Geborgt ist nicht geschenkt:
Du hast den gütigsten August von mir begehrt,
Des holde Mienen
Das Bild des großen Vaters weisen,
Den hab ich dir geliehn,
Verehren und bewundern sollt du ihn,
Nicht gar aus meinem Schoß und Armen reißen.
Dies schwöre ich,
O Herr! bei deines Vaters Asche,
Bei deinen Siegs- und Ehrenbühnen.
Eh sollen meine Wasser sich
Noch mit dem reichen Ganges mischen
Und ihren Ursprung nicht mehr wissen.
Eh soll der Malabar
An meinen Ufern fischen,
Eh ich will ganz und gar
Dich, teuerster Augustus, missen.

3. Aria

Vistula

Close the doors of Janus' temple,
We open up our hearts.

After the vows sworn to you,
Lord, it is only your loving-kindness
That moves our contrite hearts
To obedience to you.

4. Recitative

Elbe

Agreed, favoured Vistula!
Your conclusion is praiseworthy
If your loyalty always accords
With my desires, bears my love in mind
And does not perhaps take my king from me.
To lend is not to give:
From me you have requested
Benevolent Augustus, whose gracious bearing
Presents the likeness of his great father.
I lent him to you
For you to honour and admire,
But not to tear from my bosom and my arms!
This I swear, my Lord,
By your father's ashes,
By the scenes of his victories and honours.
Sooner shall my waters mingle
With the rich Ganges
And no longer know their source,
Sooner shall the Malabar
Fish on my banks,
Before I entirely relinquish
You, dearest Augustus!

3. Air

La Vistule

Ferme les portes du temple de Janus,
Et nous t'offrons nos cœurs!

En plus des serments que nous t'avons faits,
Sache, ô souverain, que seule ta bienveillante bonté
Conduit nos cœurs repentants
Jusques à toi pour t'obéir.

4. Récitatif

L'Elbe

Il en est bien ainsi, ô heureuse Vistule!
Louable est ta péroraison
Si toutefois elle s'accorde constamment avec mes vœux,
Qu'elle pense à mon inclination
Et n'aïlle pas me prendre mon roi,
Car prêté n'est point donné:
Tu m'as prié de te confier Auguste le très clément
Dont la noble physionomie
Evoque le portrait de son illustre père,
Et je te l'ai prêté,
Pour que tu lui témoignes les honneurs et l'admiration
qu'il mérite,
Mais pas pour que tu l'arraches de mon giron et de mes bras!
Oui, j'en fais le serment,
O maître et souverain! Par les cendres de ton père
Et les tribunes qu'on t'élève pour célébrer tes victoires.
Que mes eaux se mêlent
À celles du puissant fleuve du Gange
Et oublient même leur origine!
Que le Malabar
Vienne pêcher sur mes rives
Plutôt que je sois contraint
De me passer complètement de toi, Auguste bien-aimé!

3. Aria

El Vistula

Se cierran las puertas del templo de Janus
Y se abren nuestros corazones.

Junto a los juramentos a ti efectuados
Impele sólo, Señor, tu bondad
Acia nuestro sentimiento de Arrepentimiento
A la obediencia hacia ti.

4. Recitativo

Elbe

¡Así está bien! Dichosa corriente del Vistula.
Tu decisión es digna de alabanza,
Cuando tu fidelidad sólo se corresponde con mis
Deseos, cuando piensa en mi amor,
Y no me quita el rey.
Prestado no es regalado:
Tu me has pedido el mejor Agosto,
El rostro dulce,
Mostrar la imagen del gran padre,
La cual te he prestado.
Lo tienes que adorar y respetar,
No arrancarlo de mi regazo y de mis brazos.
Esto lo juro yo,
¡Oh Señor! en las cenizas de tu padre,
En tus tribunas de triunfo y honor,
¡Eh! mis aguas tienen todavía que mezclarse
Con las del rico Ganges,
Y olvidar su procedencia.
¡Eh! tiene que pescar el malabar
En mis orillas,
¡Eh! quiero echarte de menos total y plenamente,
A ti, el Agosto más costoso.

5. Aria

Elbe
 Jede Woge meiner Wellen
 Ruft das göldne Wort August!
 Seht, Tritonen, muntre Söhne,
 Wie von nie gespürter Lust
 Meines Reiches Fluten schwellen,
 Wenn in dem Zurückprallen
 Dieses Namens süße Töne
 Hundertfältig widerschallen.

6. Recitativo

Donau
 Ich nehm zugleich an deiner Freude teil,
 Betagter Vater vieler Flüsse!
 Denn wisse,
 Daß ich ein großes Recht auch mit
 an deinem Helden habe.
 Zwar blick ich nicht dein Heil,
 So dir dein Salomo gebiert,
 Mit scheelen Augen an,
 Weil Karlens Hand,
 Des Himmels seltnen Gabe,
 Bei uns den Reichsstab führt.
 Wem aber ist wohl unbekannt,
 Wie noch die Wurzel jener Lust,
 Die deinem gütigsten Trajan
 Von dem Genuß der holden Josephine
 Allein bewußt,
 An meinen Ufern grüne?

7. Aria

Donau
 Reis von Habsburgs hohem Stamme,
 Deiner Tugend helle Flamme
 Kennt, bewundert, rühmt mein Strand.

5. Aria

Elbe
 Every ripple of my waters
 Cries the golden name "Augustus"!
 See, Tritons, you sprightly sons,
 How the waters of my realm swell
 From unprecedented pleasure
 When, in echoing this name,
 Sweet sounds reverberate
 A hundredfold.

6. Recitative

Danube
 I too share in your joy,
 Aged father of many rivers!
 For know
 That I too have a strong right to your hero!
 I do not, indeed,
 Regard with envious eyes
 The well-being
 That your Solomon bestows on you,
 Because the hand of Karl,
 Heaven's rare gift,
 Holds the sceptre among us.
 But who is not aware
 That the root of that joy
 Which your benevolent Trajan
 Alone knew
 In the enjoyment of fair Josephine
 Flourishes on my banks?

7. Aria

Danube
 Scion of Habsburg's mighty tree,
 My shore knows, admires and praises
 The bright flame of your virtue.

5. Air

L'Elbe
Chacun des vagues de mon onde
Publie en lettres d'or la louange du nom d'Auguste!
Voyez, vous les Tritons, fils pleins de gaieté,
Comme les flots de mon empire se gonflent
Dans des transports d'allégresse inconnus jusqu'ici,
Lorsque l'écho de son nom se répercute,
En accents mélodieux
Cent fois renvoyés de loin en loin.

6. Récitatif

Le Danube
Je me joins à toi dans ta joie,
O père vénérable de tant de fleuves!
Car je veux que tu saches
Que je puis moi aussi faire valoir des prétentions
justifiées sur ton héros.
Ce n'est certes point d'un œil jaloux
Que je vois le bonheur
Que te dispense ton Salomon,
Car chez nous c'est la main de Karl,
Rarissime présent du ciel,
Qui tient le sceptre de l'empire.
Mais qui ne sait donc
Que la racine de cette joie dont tu parlais,
Et que ton Trajan le très clément
Savoure consciemment
Après de la très gracieuse Joséphine,
Continue de prospérer sur mes rives?

7. Air

Le Danube
O toi le rameau de l'illustre lignée des Habsbourg,
Mes rives connaissent, admirent et célèbrent
La lumineuse flamme de ta vertu.

5. Aria

Elbe
Cada onda de mis olas
Dice la palabra dorada, Agosto!
Ved, tritones, hijos despiertos
Como de la alegría hasta ahora nunca notada,
Crecen los ríos de mi imperio,
Cuando en el eco
De su nombre resuenan
Los tonos dulces a cientos.

6. Recitativo

Danubio
Participo al mismo tiempo de tu alegría,
¡anciano padre de muchos ríos!
Pues has de saber
Que yo también tengo un gran derecho
A tus héroes.
Si bien no veo tu salvación,
Como te parió tu Salomón
Con ojos envidiosos,
Porque la mano de Karl,
Donación bienaventurada del cielo,
lleva el bastón del imperio entre nosotros.
¿Pero a quién le es desconocido,
Como lo es la raíz de aquella alegría
Que verdea en mi orilla,
De la cual sólo sabe
Tu mejor Trajano
Por el disfrute de la dulce Josefina?

7. Aria

Danubio
Tu, rama de la alta procedencia de Habsburgo,
Mi playa conoce, admira y elogia
La llama clara de tu virtud,

Du stammst von den Lorbeerzweigen,
 Drum muß deiner Ehe Band
 Auch den fruchtbarn Lorbeern gleichen.

8. Recitativo

Pleiß
 Verzeiht,
 Bemooste Häupter starker Ströme,
 Wenn eine Nymphe euren Streit
 Und euer Reden störet.
 Der Streit ist ganz gerecht;
 Die Sache groß und kostbar, die ihn nähret.
 Mir ist ja wohl Lust
 Annoch bewußt,
 Und meiner Nymphen frohes Scherzen,
 So wir bei unsers Siegeshelden Ankunft spürten,
 Der da verdient,
 Daß alle Untertanen ihre Herzen,
 Denn Hekatomben sind zu schlecht,
 Ihm her zu einem Opfer führten.
 Doch hört, was sich mein Mund erkühnt,
 Euch vorzusagen:
 Du, dessen Flut der Inn und Lech vermehren,
 Du sollt mit uns dies Königspaar verehren,
 Doch uns dasselbe gänzlich überlassen.
 Ihr beiden andern sollt euch brüderlich vertragen

Und, müßt ihr diese doppelte Regierungssonne
 Auf eine Zeit, doch wechselsweis, entbehren,
 Euch in Geduld und Hoffnung fassen.

9. Aria

Pleiß
 Hört doch! der sanften Flöten Chor
 Erfreut die Brust, ergötzt das Ohr.
 Der unzerrenten Eintracht Stärke
 Macht diese nette Harmonie

You are descended from the laurel-branches,
 Therefore your marriage bond must also
 Resemble the fruitful laurel.

8. Recitative

Pleisse
 Your pardon,
 Aged heads of mighty streams,
 If a nymph interrupts
 Your dispute and your discourse.
 The dispute is justified: the matter
 Of which it treats is great and valuable.
 So far, I have taken
 Great pleasure,
 And my nymphs joyous play,
 In observing the arrival of our victorious hero,
 Who deserves
 That all his subjects
 Should give him their hearts as offering,
 Since animal sacrifice is too base.
 But listen to what my mouth
 Dares to say to you:
 You whose flood the Inn and Lech increase
 Should honour the royal pair with us
 Yet leave them wholly to us.
 You two others should be reconciled as brothers,

And if you must, in turn, forego
 This twofold reigning sun,
 Contain yourselves in patience and hope.

9. Aria

Pleisse
 Then hark! The choice of soft flutes
 Rejoices the heart and charms the ear.
 The power of undivided concord
 Produces this close harmony

Tu descends des branches du laurier
Et c'est pourquoi que tes liens conjugaux
Doivent être semblables aux prospères lauries.

8. Récitatif

La Pleisse
Pardonnez-moi,
O fronts séculaires, ô fleuves puissants,
Si une nymphe vient se mêler
A votre dispute et à vos discours.
La dispute à vrai dire se justifie fort bien,
L'enjeu est de taille et vaut son pesant d'or.
J'ai bien présents à la mémoire
L'accueil fait d'allégresse
Et les jeux joyeux de mes nymphes
Qui saluèrent l'arrivée de notre héros vainqueur,
Lequel mérite bien
Que tous les sujets viennent lui offrir
Leur cœur en sacrifice.
Car on serait mal avisé d'y pourvoir par des hécatombes,
Mais écoutez plutôt ce que ma bouche prend l'audace
De vous souffler à l'oreille:
Tout d'abord toi, dont l'Inn et le Lech gonflent les flots,
Tu rendras hommage de concert avec nous au couple royal
Tout en nous le cédant entièrement.
Quant à vous deux, il vous faut vous réconcilier
fraternellement
Et vous armer de patience et d'espoir
Car vous serez privés à tour de rôle pour un certain temps
De ce double soleil qu'est la couronne royale.

9. Air

La Pleisse
Écoutez donc! Les suaves accents du chœur des flûtes
Réjouissent le cœur et divertissent l'oreille.
Et c'est la force de la concorde préservée
Qui crée cette aimable harmonie

Tu procedes de las ramas de laurel,
Por eso tu vínculo conyugal
También tiene que compararse con el fértil laurel.

8. Recitativo

Pleisse
Perdonad,
Poderosas y viejas corrientes cubiertas de musgo,
Si una ninfa molesta vuestra querella
Y vuestra plática.
La querella es totalmente justa;
La cuestión que lo nutre grande y costosa .
Estoy contento
Y consciente,
Y la diversión piadosa de mis ninfas
Como lo notábamos a la llegada de nuestro héroe
victorioso,
Aquél que merece
Que todos los corazones de sus súbditos,
Porque las hecatombes son demasiado malas,
Se le ofrezcan en sacrificio.
Si bien oye aquello que mi boca
Os osa decir:
Tu, con tu caudal aumentado por el Inn y el Lech,
Tienes que venerar con nosotros a esta pareja de reyes,
Y sin embargo dejarlo todo en nuestras manos.
Tenéis que llevaros como hermanos
Y tenéis que intercambiaros por algún tiempo
El prescindir de ese doble sol de gobierno,
Y uniros en paciencia y esperanza.

9. Aria

Pleisse
Escuchad el coro de las dulces flautas,
Ellas alegran el corazón y recrean el oído.
La fuerza de la concordia inseparable
Hace posible esa agradable armonía

Und tut noch größere Wunderwerke;
Dies merkt und stimmt doch auch wie sie.

10. Recitativo

Wechsel

Ich muß, ich will gehorsam sein.

Elbe

Mir geht die Trennung bitter ein,
Doch meines Königs Wink gebietet meinen Willen.

Donau

Und ich bin fertig, euren Wunsch,
Soviel mir möglich, zu erfüllen.

Pleiß

So krönt die Eintracht euren Schluß. Doch schaut,

Wie kommt's, daß man an euren Gestaden

So viel Altäre heute baut?

Was soll das Tanzen der Najaden?

Ah! irr ich nicht,

So sieht man heut das längst gewünschte Licht

In frohem Glanze glühen,

Das unsre Lust,

Den gütigsten August,

Der Welt und uns geliehen.

Ei! nun wohlan!

Da uns Gelegenheit und Zeit

Die Hände beut,

So stimmt mit mir noch einmal an:

11. Chorus

Die himmlische Vorsicht der ewigen Güte

Beschirme dein Leben, durchlauchter August!

So viel sich nur Tropfen in heutigen Stunden

In unsern bemoosten Kanälen befunden,

Umfange beständig dein hohes Gemüte

Vergnügen und Lust!

And performs still greater wonders.
Note this, and be attuned like them.

10. Recitative

Vistula

I must, I will be obedient.

Elbe

The separation is bitter to me,
But my king's hint governs my will.

Danube

And I am ready to fulfil your wish
To the best of my ability

Pleisse

Thus concord crowns your decision. But see!

How is it that so many altars

Are being built today on your banks?

Why are the Naiads dancing?

Ah, if I am not mistaken,

I see how the long-desired light

Raises me to a splendour

Of which Augustus,

The earth's sweet delight,

Bears the dear name.

Come then!

Since opportunity and time

Offer us their hands,

Then once more sing with me:

11. Chorus

May divine foresight of everlasting goodness

Protect your life, illustrious Augustus!

May as many pleasures and delights

Always surround your lofty nature

As the drops that are found today

In our ancient waterways!

Parmi tant d'autres bienfaits plus miraculeux encore.
Aussi faites-en votre profit et montrez vous aussi ces dispositions!

10. Récitatif

La Vistule

Je dois et je veux être obéissant.

L'Elbe

La séparation me remplit d'amertume,
Mais le signe que me fait mon roi dicte ma volonté.

Le Danube

Me voilà prêt à satisfaire votre souhait
Autant qu'il se peut.

La Pleisse

Ainsi la concorde couronne-t-elle votre résolution;
Mais voyez donc,

Comment se fait-il que sur vos rivages

On élève tant d'autels aujourd'hui?

Pourquoi les naïades se mettent-elles à danser?

Mais, si je ne me trompe,

C'est bien la lumière tant attendue

Que je vois resplendir gaiement aujourd'hui,

Touché par un éclat

Dont Auguste, qui fait les délices

De la terre, porte le cher nom.

Eh bien! Allons!

Puisque le temps et l'occasion

Nous prêtent la main,

Entonnez encore une fois avec moi cet hymne:

11. Chœur

Que la providence céleste de la charité éternelle,

Protège ta vie, sérénissime Auguste!

Que le plaisir et la joie

Soient constamment présents en ton noble cœur,

Aussi réels que les myriades de gouttes

Qui combrent à présent les lits de nos fleuves
séculaires!

Y hace obras maravillosas todavía mayores.
Esto se nota y concuerda con ellas.

10. Recitativo

El Vístula

Tengo y quiero ser obediente.

Elbe

Siento amargamente la separación,
Pero la señal de mi rey ordena mi voluntad.

Danubio

Estoy dispuesto a cumplir

Vuestro deseo en cuanto me sea posible

Pleisse

Así corona la concordia de vuestra decisión. Pero mira,

¿Cómo es posible que en vuestras orillas construyáis
Tantos altares?

¿Qué significa el baile de las sirenas?

Ah, no me equivoco,

Así se ve hoy la luz largamente deseada

Brillar con piadoso resplandor.

Que nuestra alegría,

El mejor Agosto,

Que se nos ha prestado al mundo y a nosotros.

¡Pues bien!

Dado que a nosotros la oportunidad y el tiempo

Nos ata las manos,

Así canta el coro conmigo nuevamente:

11. Coro

El cuidado celestial del bien eterno

Proteja tu vida, Serenísimo Agosto

Que tantas gotas como se encuentran actualmente

En nuestros viejos canales cubiertos de musgo,

Abarque tu alma por siempre

Placer y alegría.

„Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten“

1. Chorus

Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten,
Ihr donnernden Pauken, erhebet den Knall!

Reizende Saiten, ergötzet das Ohr,
Suchet auf Flöten das Schönste zu finden,
Erfüllet mit lieblichem Schall
Unsre so süße als grünende Linden
Und unser frohes Musenchor!

2. Recitativo

Die stille Pleiße spielt
Mit ihren kleinen Wellen.
Das grüne Ufer fühlt
Itzt gleichsam neue Kräfte
Und doppelt innre rege Säfte.
Es prangt mit weichem Moos und Klee;
Dort blühet manche schöne Blume,
Hier hebt zur Flora großem Ruhme
Sich eine Pflanze in die Höh
Und will den Wachstum zeigen.
Der Pallas holder Hain
Sucht sich in Schmuck und Schimmer zu erneun.
Die Castalinnen singen Lieder,
Die Nymphen gehen hin und wieder
Und wollen hier und dort bei unsern Linden,
Und was? den angenehmen Ort
Ihres schönsten Gegenstandes finden.
Denn dieser Tag bringt allen Lust;
Doch in der Sachsen Brust
Geht diese Lust am allerstärksten fort.

“Up, lively trumpets’ blaring sounds”

1. Chorus

Up, lively trumpets’ blaring sounds!
You drums, raise your thunderclaps!

Enchanting strings, charm the ear,
Seek to find the loveliest of flutes,
Fill with winsome sound
Our sweet and blossoming lindens
And our joyous Muses’ choir!

2. Recitative

The quiet Pleisse plays
With her little waves.
The green bank now, as it were,
Feels new strengths
And doubles its inner active sap.
Soft moss and clover are resplendent,
There many lovely flowers bloom,
Here, to Flora’s great glory,
A plant raises itself on high
And tries to display its growth.
Pallas’ charming grove seeks
To renew itself in finery and radiance.
The Castalinians sing songs,
The nymphs move to and fro,
Seeking here and there to find
Among our lindens – what? –
A pleasant spot for their favourite topic.
For this day brings delight to all,
Though this delight springs strongest
From the Saxon’s breast.

«Sons vibrants des joyeuses trompettes»

1. Chœur

Sons vibrants des joyeuses trompettes
 Et vous, retentissantes timbales,
 Elevez vos vigoureux accents!
 Ravissants archets, flattez l'oreille,
 Flûtes, cherchez à faire naître les plus belles harmonies.
 Remplissez de suaves timbres
 Nos tilleuls aussi gracieux que verdoyants
 Et le joyeux chœur de nos muses!

2. Récitatif

La paisible Pleisse joue
 Avec ses petites vagues,
 Le vert rivage se sent
 A présent comme des forces nouvelles
 Qui redoublent en lui la monte e de la sève.
 Il fait fièrement montre de sa mousse tendre, de son trèfle;
 Ici s'épanouissent maintes jolies fleurs,
 Là, pour la gloire de Flora,
 Une plante s'élève,
 Désireuse de montrer sa croissance.
 Le charmant bosquet de Pallas
 Cherche à raviver sa parure et son éclat.
 Les Castellines chantent des mélodies,
 Les nymphes vont et viennent,
 Voulant trouver ici et là, auprès de nos tilleuls,
 Quoi donc? L'agréable séjour
 De leur plus bel objet,
 Car ce jour apporte à tous du plaisir,
 Mais c'est dans la poitrine des Saxons
 Que ce plaisir est le plus fort.

“Arriba, tonos agudos de las alegres trompetas”

1. Coro

Arriba, tonos agudos de las alegres trompetas.
 Vosotros, timbales sonoros ¡Aumentad el estruendo!
 Cuerdas seductoras ¡Alegrad el oído!
 Buscad en las flautas lo mejor que se pueda encontrar.
 Llenad todo con agradable sonido,
 Tan dulce como los verdes tilos
 Y nuestro alegre coro de musas.

2. Recitativo

El Pleiße tranquilo juega
 Con sus pequeñas olas.
 La verde orilla siente ahora
 Nueva fuerza en todas partes,
 Y la sabia interior doblada y en movimiento,
 Resplandece con musgo y trébol suaves.
 Allí florecen algunas flores bonitas.
 Aquí se ensalza una planta hacia la altura
 Y quiere mostrar su crecimiento,
 Para la gloria de la flora.
 El gracioso bosquecillo de Palas,
 Que intenta renovarse en decorado y brillo.
 Las castálidas cantan canciones,
 Las ninfas vienen una y otra vez
 Y se acomodan aquí y allá en nuestros tilos.
 Y qué? encontrar el lugar agradable
 De su mejor objeto,
 Pues este día trae a todos alegría;
 Sí, del pecho de los sajones
 Es de donde sale esa alegría con más fuerza.

3. Aria

Augustus' Namenstages Schimmer
Verklärt der Sachsen Angesicht.

Gott schützt die frommen Sachsen immer,
Denn unsers Landesvaters Zimmer
Prangt heut in neuen Glückes Strahlen,
Die soll itzt unsre Ehrfurcht malen
Bei dem erwünschten Namenslicht.

Marche

4. Recitativo

Sopran
Augustus' Wohl
Ist der treuen Sachsen Wohlergehn;
Baß

Augustus' Arm beschützt
Der Sachsen grüne Weiden,

Sopran
Die Elbe nützt
Dem Kaufmann mit so vielen Freuden;
Baß

Des Hofes Pracht und Flor
Stellt uns Augustus' Glücke vor;

Sopran
Die Untertanen sehn
An jedem Ort ihr Wohlergehn;

Baß
Des Mavors heller Stahl muß alle Feinde schrecken,
Um uns vor allem Unglück zu bedecken.

Sopran
Drum freut sich heute der Merkur
Mit seinen weisen Söhnen
Und findt bei diesen Freudentönen
Der ersten güldnen Zeiten Spur.
Baß
Augustus mehrt das Reich.

3. Aria

The gleam of Augustus' name day
Transfigures the Saxon's face.

God ever protects the pious Saxons,
For our sovereign's chamber shines
Today in new rays of fortune
That are now to portray our respect
For the desired light of his name.

Marche

4. Recitativo

Soprano
Augustus' welfare
Is the loyal Saxons' happiness;
Bass

Augustus' arm
Protects the Saxons' green meadows;

Soprano
The Elbe pofits the merchant
With so many joys;

Bass
The court's splendour and array
Show us Augustus' good fortune.

Soprano
His subjects see their prosperity
On all sides.

Bass
The bright steel of Mars must strike terror in all foes
To shelter us from all misfortune.

Soprano
Therefore Mercury rejoices today
With his wise sons.
And in their sounds of happiness
Finds traces of the first Golden Age.
Bass
Augustus augments the empire.

3. Air

L'éclat de la fête d'Auguste
Transfigure le visage des Saxons.

Dieu protège constamment les pieux Saxons,
Car la chambre de notre souverain
Resplendit aujourd'hui de nouveaux Rayons de bonheur
Qui doivent dépeindre notre respect
A l'agréable lumière de ce nom.

Marche

4. Récitatif

Soprano

Le bien-être d'Auguste
Est la prospérité des loyaux Saxons;
Basse

Le bras d'Auguste
Protège les verts pâturages de Saxe,

Soprano

L'Elbe vaut au commerçant
Tant de plaisants profits;

Basse

La magnificence et la prospérité de la cour
Nous représentent la fortune d'Auguste;

Soprano

En tous lieux ses sujets
Voient leur prospérité.

Basse

Le fer étincelant de Mars doit effrayer tous ses ennemis
Pour nous abriter de tout malheur.

Soprano

Aussi Mercure se réjouit-il en ce jour
Avec ses fils avisés
Et trouve-t-il dans ces accents de joie
La trace du premier âge d'or.

Basse

Auguste accroît le royaume.

3. Aria

Cuando el día del santo de Augusto brilla,
Se transforma el semblante de los sajones.

Dios protege siempre a los piadosos sajones,
Pues la habitación de nuestro soberano
Brilla hoy con nuevos rayos de felicidad.
Rayos que tienen que pintar ahora nuestra veneración
En la deseada luz de la onomástica.

Marcha

4. Recitativo

Soprano

El bienestar de Augusto
Es el bienestar de los fieles sajones .
Bajo

El brazo de Augusto protege
Los verdes prados de los sajones.

Soprano

El Elba es útil al comerciante
Al depararle tantas alegrías.

Bajo

La magnificencia y vegetación de la corte
Nos presenta la felicidad de Augusto.

Soprano

Los súbditos ven
En cada rincón su bienestar.

Bajo

El claro acero de Mavorte tiene que asustar
A todos los enemigos
Para protegernos de todo mal.

Soprano

Sobre esto se alegra hoy Mercurio
Con sus hijos sabios,
Y encuentra en estos tonos alegres
La primera señal de los tiempos dorados.

Bajo

Augusto engrandece el reino.

Sopran
Irenens Lorbeer wird nie bleich;
Beide
Die Linden wollen schöner grünen,
Um uns mit ihrem Flor
Bei diesem hohen Namenstag zu dienen.

5. Aria + Ritornello

Baß
Mich kann die süße Ruhe laben,
Sopran
Ich kann hier mein Vergnügen haben,
Beide
Wir beide stehn hier höchst beglückt.
Baß
Denn unsre fette Saaten lachen
Und können viel Vergnügen machen,
Weil sie kein Feind und Wetter drückt.

Sopran
Wo solche holde Stunden kommen,
Da hat das Glücke zugenommen,
Das uns der heitre Himmel schickt.

6. Recitativo

Augustus schützt die frohen Felder,
Augustus liebt die grünen Wälder,
Wenn sein erhabner Mut
Im Jagen niemals eher ruht,
Bis er ein schönes Tier gefället.
Der Landmann sieht mit Lust
Auf seinem Acker schöne Garben.
Ihm ist stets wohl bewußt,
Wie keiner darf in Sachen darben,
Wer sich nur in sein Glücke findt
Und seine Kräfte recht ergündt.

Soprano
Irene's laurels never grow pale;
Both
The lindens will flower more lovely
So as to serve us with their display
On this noble name day.

5. Aria + Ritornello

Bass
Sweet rest can refresh me,
Soprano
Here can I take my pleasure;
Both
We both stand here most highly blest.
Bass
For our fertile crops smile
And can bring much pleasure,
Since no foe or storm oppresses them.

Soprano
Where such favoured hours exist,
There the fortune that serene heaven
Sends us is increased.

6. Recitativo

Augustus protects the smiling fields,
Augustus loves the green woods,
Where his noble ardour in the chase
Never rests until he has brought down
A fine beast.
The countryman sees with delight
Fine sheaves on his land.
To him it is well known how on one
In Saxony need be in want
Who finds his future for himself
And rightly exercises his strength.

Soprano

Les lauriers d'Irène ne se faneront pas;
Tous les deux
Les tilleuls verdoieront de plus belle
Pour nous offrir leur floraison
En ce grand jour de fête.

5. Air + Ritornello

Basse

Le doux repos peut me délecter,
Soprano
Je puis avoir ici mon contentement,
Tous les deux
Nous sommes tous deux ici au comble de la Joie.

Basse

Nos riches et fécondes semailles
Peuvent nous procurer, bien du plaisir,
Ne pouvant être foulées ni par les ennemis ni
Menacées par les intempéries

Soprano

Là où l'on connaît des heures si propices,
Le bonheur que le ciel nous envoie
N'a fait que croître.

6. Récitatif

Auguste protège les champs où règne la joie,
Auguste aime les forêts verdoyantes
Où son noble courage
A la chasse jamais ne connaît de repos
Avant d'avoir abattu une superbe proie.
Le paysan voit avec plaisir
De belles gerbes joncher son champ.
Il sait fort bien à tout moment
Que nul ne peut tomber dans l'indigence
Pourvu qu'il sache bien reconnaître sa chance
Et bien mesurer ses forces.

Soprano

El laurel de Irene nunca palidecerá.
Ambos
Los tilos quieren tener un bonito verdor,
Para servirnos con su floración
En esta gran onomástica.

5. Aria+ Ritornello

Bajo

La dulce tranquilidad puede confortarme.

Soprano

Puedo tener aquí mi entretenimiento.

Ambos

Ambos disfrutamos aquí de la máxima felicidad.

Bajo

Pues nuestros crecidos sembrados ríen,
Y pueden traer mucha felicidad,
Porque ni enemigo ni tiempo les presiona.

Soprano

Donde llegan semejantes horas benignas
Ha aumentado la suerte
Que nos envía el cielo despejado.

6. Recitativo

Augusto protege los campos alegres,
Augusto ama los bosques verdes,
Cuando su augusta valentía,
En la caza nunca se da por vencida
Hasta obtener una buena pieza.
El campesino ve con alegría
Bonitas gavillas en sus tierras.
Él sabe siempre
Que nadie puede pasar penas en Sajonia,
Cuando está contento con su suerte,
Y emplea sus fuerzas correctamente.

7. Aria

Preiset, späte Folgezeiten,
 Nebst dem gütigen Geschick
 Des Augustus großes Glück.
 Denn in des Monarchen Taten
 Könt ihr Sachsens Wohl erraten;
 Man kann aus dem Schimmer lesen,
 Wer Augustus sei gewesen.

Marche

8. Recitativo

Tenor
 Ihr Fröhlichen, herbei!
 Erblickt, ihr Sachsen und ihr große Staaten,
 Aus Augustus' holden Taten,
 Was Weisheit und auch Stärke sei.
 Sein allzeit starker Arm stützt teils
 Sarmatien,
 Teils auch der Sachsen Wohlergehn.
 Wir sehen als getreue Untertanen
 Durch Weisheit die vor uns erlangte Friedensfahne.

Wie sehr er uns geliebt,
 Wie mächtig er die Sachsen stets geschützt,
 Zeigt dessen Säbels Stahl, der vor uns Sachsen blitzet.
 Wir können unsern Landesvater
 Als einen Held und Siegesrater
 In dem großmächtigsten August
 Mit heißer Ehrfurcht itzt verehren
 Und unsre Wünsche mehren.
 Baß
 Ja, ja, ihr starken Helden, seht
 Der Sachsen unerschöpfte Kräfte
 Und ihren hohen Schutzgott an
 Und Sachsens Rautensäfte!
 Itzt soll der Saiten Ton
 Die frohe Lust ausdrücken,

7. Aria

Praise, distant future,
 Augustus' great fortune
 Along with his benevolent destiny.
 For in the monarch's deeds
 Can you divine Saxon prosperity;
 From its splendour can be discerned
 Who Augustus was.

Marche

8. Recitative

Tenor
 Come then, happy folk!
 You Saxony and you great states,
 Behold from Augustus' gracious deeds
 What both wisdom and strength are.
 His ever-strong arm protects the well-being partly
 of Sarmatia,
 Partly also that of Saxony.
 As loyal subjects,
 Through his wisdom we see the flags of the peace he
 has secured for us.
 How greatly he has loved us,
 How mightily he has always protected the Saxons,
 Is shown by his sabre's steel which flashes before us.
 With warm respect
 We can now honour our sovereign
 As a hero and counsellor of victory
 In high and mighty Augustus,
 And multiply our good wishes.
 Bass
 Yes, you sturdy heroes,
 Behold Saxony's inexhaustible strength
 And its lofty tutelary deity
 And Saxony's sap of rue!
 Now shall the sound of strings
 Express joyful pleasure,

7. Air

Louez, générations futures,
En plus du sort propice
La grande fortune d'Auguste,
Car vous pourrez deviner
Aux actes du monarque la prospérité de la Saxe;
On pourra lire dans son éclat
Qui fut Auguste.

Marche

8. Récitatif

Ténor
Accourez, joyeux mortels!
Voyez, vous Saxons et vous grands états,
Dans les hauts faits d'Auguste
Ce que sont sagesse ainsi que force.
Son bras toujours fort soutient pareillement la
prospérité des Sarmates
Et celle des Saxons.
En loyaux sujets que nous sommes
Nous voyons le drapeau de la paix gagné pour nous par la sagesse.
Le fer de son glaive,
Qui étincelle à nos yeux, nous montre combien il nous a aimés
Et comme il nous a toujours puissamment protégés,
nous, Saxons.
Dans le très puissant Auguste,
Notre souverain,
Nous pouvons vénérer avec un fervent respect
Un héros dont les conseils nous ont valu la victoire
Et lui multiplier nos vœux.
Basse
Qui, puissants héros, considérez
Les forces inépuisables des Saxons
Et leur sublime Dieu tutélaire
Ainsi que les sèves des rutacées saxonnes!
Qu'à présent les accents des archets
Expriment la joie et le plaisir

7. Aria

Alabad, épocas posteriores,
No sólo la gran suerte de Augusto,
Sino también el destino benigno.
Pues en los actos monárquicos
Podéis adivinar el bienestar de los sajones;
Se puede leer en el resplandor
Quien ha sido Augusto.

Marcha

8. Recitativo

Tenor
¡Vosotros alegres, venid!
Mirad, vosotros sajones y vosotros grandes estados,
De los hechos gratiosos de Augusto,
Los que es sabiduría y también fuerza.
Su brazo cada vez más fuerte apoya por un lado a los
sármatas,
Pero por otro también procura el bienestar de los sajones.
Vemos como súbditos fieles
La bandera de la paz ante nosotros conseguida Por la
sabiduría.
Cuánto nos quiere,
Con qué fuerza protege siempre a los sajones,
Lo indica el acero de su sable, que ante nosotros reluce.
Podemos honrar ahora y aumentar nuestros deseos
Con ardiente veneración
A nuestro soberano,
En la figura del muy poderoso Augusto,
Como héroe y adivinador de la victoria.
Bajo
¡Si, si, vosotros héroes fuertes, mirad
Las fuerzas inagotables de los sajones,
Y su gran Dios protector,
Y sus jugos de rudas!
Ahora, el tono de las cuerdas
Tiene que expresar la alegría,

Denn des Augustus fester Thron
Muß uns allzeit beglücken.

Sopran

Augustus gibt uns steten Schatten,
Der aller Sachsen und Sarmaten Glück erhält,
Der stete Augenmerk der Welt,
Den alle Augen hatten.

Alt

O heitres, hohes Namenslicht!
O Name, der die Freude mehrt!
O allerwünschtes Angedenken,
Wie stärkst du unsre Pflicht!
Ihr frohe Wünsche und ihr starke Freuden, steigt!
Die Pleiße sucht durch ihr Bezeigen
Die Linden in so jungen Zweigen
Der schönen Stunden Lust und Wohl zu krön'
Und zu erhöh'n.

9. Chorus

August lebe,
Lebe, König!

O Augustus, unser Schutz,
Sei der starren Feinde Trutz,
Lebe lange deinem Land,
Gott schütz deinen Geist und Hand,
So muß durch Augustus' Leben
Unsers Sachsens Wohl bestehn,
So darf sich kein Feind erheben
Wider unser Wohlergehn.

For Augustus' firm throne
Must always delight us.

Soprano

Augustus, who maintains the fortune
Of all Saxony and Sarmatia,
The constant attention of the world,
On whom are all eyes,
Gives us lasting protection.

Alto

O serene, noble light of his name!
O name that increases joy!
O memory desired by all,
How you fortify our duty!
Ascend, happy wishes and great joys!
Through her display, the lindens
With young branches, the Pleisse seeks to crown
And augment the pleasure and well-being
Of these happy hours.

9. Chorus

Long live Augustus,
Long live the king!

O Augustus, our protection,
Defy the inflexible foe,
Live long for your country.
God protects your spirit and hand,
So Saxony's welfare must endure
Throughout Augustus' life,
So no enemy may rise up
Against our prosperity.

Car le trône solide d'Auguste
 Ne peut en tout temps que nous combler de bonheur.
 Soprano
 Auguste nous assure constamment une ombre
 Qui préserve le bonheur
 De tous les Sarmates et Saxons,
 Lui qui est le point de mire du monde,
 Sur lequel tous les yeux étaient fixés.

Alto
 O sereine, noble lumière de ce nom!
 O nom qui centuple la joie!
 O toi que l'on célèbre au gré de tous,
 Comme tu fortifies notre devoir!
 Que s'élèvent les souhaits et les marques de joie!
 La Pleisse par ses parures,
 Les tilleuls par leurs jeunes rameaux
 Cherchent à couronner et à rehausser
 Le plaisir et le bonheur de ces belles heures.

9. Chœur

Longue vie à Auguste,
 Longue vie à toi, notre roi!
 Auguste, notre soutien,
 Sois le défi de nos ennemis acharnés.
 Longue vie à ton pays!
 Que Dieu protège ton esprit et ta main
 A fin que demeure, Auguste vivant,
 La prospérité de notre Saxe.
 Ainsi nul ennemi ne pourra tenter
 De porter atteinte à notre félicité.

Pues el trono seguro de Augusto
 Nos tiene que hacer siempre felices.
 Soprano
 Augusto nos da sombra constante
 Que da suerte a todos los sajones y sármatas,
 La mirada constante del mundo
 Que tenían todos los ojos.

Contralto
 ¡Oh, gran y alegre onomástica!
 ¡Oh, nombre que agranda toda alegría!
 ¡Oh, recuerdo de todos los deseos!
 ¡Cómo fortaleces nuestra obligación!
 Vosotros, deseos piadosos y grandes alegrías, ¡aumentad!
 El Pleiße busca con su movimiento,
 Los tilos de ramas tan jóvenes,
 Coronar y aumentar la alegría y bienestar de las
 Mejores horas.

9. Coro

¡Viva Augusto!
 ¡Viva el Rey!
 Oh, Augusto, nuestra protección,
 Se la defensa para los enemigos rígidos,
 Vive mucho para tu país,
 Dios protege tu espíritu y tu mano,
 Así tiene que existir nuestro bienestar
 Por la vida de Augusto,
 Así ningún enemigo se sublevará
 Contra nuestro bienestar.

„Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“

2. Recitativo

Der Fleiß
 Wen treibt ein edler Trieb zu dem, was Ehre heißt,
 Und wessen lobbegieriger Geist
 Sehnt sich, mit dem zu prangen,
 Was man durch Kunst, Verstand und Tugend kann erlangen,
 Der trete meine Bahn
 Beherzt mit stets verneuten Kräften an!
 Was jetzt die junge Hand, der muntre Fuß erwirbt,
 Macht, daß das alte Haupt in keiner Schmach und
 banger Not verdirbt.
 Der Jugend angewandte Säfte
 Erhalten denn des Alters matte Kräfte,
 Und die in ihrer besten Zeit,
 Wie es den Faulen scheidt,
 In nichts als lauter Müh und steter Arbeit schweben,
 Die können nach erlangtem Ziel, an Ehren satt,
 In stolzer Ruhe leben;
 Denn sie erfahren in der Tat,
 Daß der die Ruhe recht genießet,
 Dem sie ein saurer Schweiß versüßet.

4. Recitativo

Die Ehre
 Dem nur allein
 Soll meine Wohnung offen sein,
 Der sich zu deinen Söhnen zählet
 Und statt der Rosenbahn, die ihm die Wollust zeigt,
 Sich deinen Dornenweg erwählet.
 Mein Lorbeer soll hinfort nur solche Scheitel zieren,
 In denen sich ein immerregend Blut
 Ein unerschrocknes Herz und unverdroßner Mut

“United discord of changing strings”

2. Recitative

24

Diligence
 He, whom noble instinct moves to what we call honour,
 And whose soul, eager for praise,
 Yearns to excel in achievements
 Accomplished by art, intellect and virtue,
 Should boldly follow my path
 With e'er renewed strength!
 What the youthful hand, the bouncing foot achieves now,
 Will spare the aged head from indignity and poverty.

The juices of youth applied today
 Will preserve the feeble spirits of old age,
 And those who in their glory days,
 As it may seem to idle minds,
 Engage in constant work and toil,
 Will, once their goals are met, proudly
 Live in glorious rest;
 For they shall see and perceive
 That those can rightly enjoy their rest,
 When sweetened 'tis by bitter sweat.

4. Recitative

25

Honour
 Only to him alone
 Will I open my dwelling,
 Who counts himself among your sons
 And chooses not the rose-strewn path of pleasure
 But prefers your thorny road.
 My laurel leaves shall only bedeck such brows
 That show an eager spirit,
 Dauntless heart and untiring courage

«Discorde conciliée des changeantes cordes»

2. Récitatif

Le zèle
Celui qu'un noble instinct pousse à ce qui se nomme honneur
Et dont l'esprit avide de louange
Aspire à faire parade
De ce que l'on peut obtenir par l'art, l'intelligence et la vertu,
Qu'il s'engage sur ma voie
D'un cœur résolu avec des forces toujours renouvelées!
Ce que la jeune main, le pied alerte acquièrent maintenant,
Font que la tête chenue ne s'abîmera pas dans la honte
et le besoin angeossé.

Les sèves de la jeunesse bien utilisées
Entretiennent en effet les faibles forces de la vieillesse,
Et ceux qui dans la fleur de l'âge,
Comme le croient les paresseux,
Ne connaissent qu'effort et travail continuel,
Ils peuvent, leur but atteint, rassasiés d'honneurs,
Vivre dans un repos fier ;
Car ils font l'expérience, en vérité,
Qu'il savoure bien le repos,
Celui pour qui une sueur pénible le rend plus doux.

4. Récitatif

L'honneur
Qu'à celui-là seul
Soit ouverte ma demeure
Qui se compte parmi tes fils
Et qui au chemin couvert de roses que lui montre la luxure
Préfère ta voie épineuse.
Mes lauriers désormais ne pereront que les fronts
Derrière lesquels un sang toujours en mouvement,
Un cœur intrépide et un courage infatigable

“Disputa reunida de las cuerdas alternantes”

2. Recitativo

El tesón
Quien movido por el noble afán que es el honor,
Y cuyo espíritu, de elogios sediento,
Anhele ufanarse de todo aquello
Que a través del arte, el ingenio y la virtud se alcanza,
¡Que resuelto me secunde
Con renovadas fuerzas!
Lo que hoy adquieren la mano joven y los pies andantes
Hará que el cerebro anciano no sucumba en la ignorancia.

De la juventud las energías prodigadas
Os sostendrán en la vejez con sus menguantes fuerzas,
Y quienes en sus años mejores
Esforzados vivan trabajando sin cesar,
Despreciando las burlas de los hogazanes,
Alcanzarán lo que se proponen y, colmados de honores,
Llenos de sereno orgullo vivirán.
Porque ellos se darán perfecta cuenta
De que el descanso se disfruta de verdad
Si antes con nuestro sudor lo hemos endulzado.

4. Recitativo

La honra
Mi mansión estará abierta
Tan sólo para aquel
Que entre tus criaturas se cuente
Y en vez del camino de rosas que la voluptuosidad le muestra
El camino elija de espinas sembrado.
Mis laureles sólo han de ornar las testas
Que dejen entrever una sangre caudalosa
Un corazón intrépido y un ánimo impertérrito

Zu aller Arbeit läßt verspüren.
 Das Glück
 Auch ich will mich mit meinen Schätzen
 Bei dem, den du erwählst, stets lassen finden.
 Den will ich mir zu einem angenehmen Ziel
 Von meiner Liebe setzen,
 Der stets vor sich gehen, vor andre nie zu viel

Von denen sich durch Müß und Fleiß erworbnen Gaben
 Vermeint zu haben.
 Zierte denn die unermüd'te Hand
 Nach meiner Freundin ihr Versprechen
 Ein ihrer Taten würdger Stand,
 So soll sie auch die Frucht des Überflusses brechen.
 So kann man die, die sich befließen,
 Des Lorbeers Würdige zu heißen,
 Zugleich glücklichselig preisen.

6. Recitativo

Die Dankbarkeit
 Es ist kein leeres Wort, kein ohne Grund erregtes Hoffen,

Was euch der Fleiß als euren Lohn zeigt;
 Obgleich der harte Sinn der Unvergnügten schweigt,
 Wenn sie nach ihrem Tun ein gleiches Glück betroffen.

Ja,
 Zeiget nur in der Asträa
 Durch den Fleiß geöffneten und aufgeschloßnen Tempel,
 An einem so beliebt als teuren Lehrer,
 Ihr, ihm so sehr getreu als wie verpflicht'nen Hörer,
 Der Welt zufolge ein Exempel,
 An dem der Neid
 Der Ehre, Glück und Fleiß vereinten Schluß
 Verwundern muß.
 Es müsse diese Zeit
 Nicht so vorübergehn!
 Laßt durch die Glut der angezündten Kerzen
 Die Flammen eurer ihm ergebenen Herzen
 Den Gönnern so als wie den Neidern sehn!

For every toil and labour.
 Happiness
 I, too, will always bestow my treasures
 On him whom you have elected.
 It is he whom I will make a pleasurable target
 Of my love,
 Who always seeks for himself enough, for others ne'er
 too much
 Of the gifts won by labour and effort
 By his own merit.
 And if this untiring hand is adorned
 As promised by my friend
 By a rank worthy of its deeds,
 It shall, too, gain the fruits of abundance.
 Hence those who commit themselves
 To efforts worthy of such laurels
 Should also receive our blissful praise.

6. Recitative

Gratitude
 These are no empty words, no promises made without
 reason

That diligence has shown as your reward;
 Although the bitter and ne'er content are silent,
 When such happiness rewards their work.

Yea,
 Make in Astraea's
 Temple, opened by such diligence,
 An example of a dear, beloved teacher,
 You, his loyal and committed students,
 For all the world to see,
 So that grudgers must
 Stand astounded before the united front of honour,
 Happiness and diligence.
 Ah how can these hours
 So quickly pass away!
 Let the glow of all these lit-up candles
 Show the flames of your devoted hearts
 To both his benefactors and grudgers!

Pour tout travail se devinent.
 Le bonheur
 Moi aussi je veux, avec mes richesses,
 Auprès de celui que tu élis, toujours me trouver.
 Je veux faire de lui l'objet agréable
 De mon amour,
 Qui pense avoir pour lui toujours assez, pour les autres
 jamais trop
 Des présents acquis par l'effort et l'application.
 Et si la main inlassable se pare,
 Selon la promesse de mon ami,
 D'un rang digne de ses actes,
 Qu'elle cueille aussi les fruits de l'abondance.
 C'est ainsi que ceux qui s'empresent
 De se montrer dignes des lauriers,
 Dans le même temps peuvent être dits bienheureux.

6. Récitatif

La gratitude
 Ce ne sont pas des paroles en l'air ni un espoir éveillé
 sans raison,
 Ce que le zèle vous a fait entrevoir comme récompense;
 Bien que le cœur durci des tristes reste muet,
 Lorsqu'un tel bonheur récompense leur conduite.
 Oui,
 Montrez bien dans l'Astrée,
 Temple ouvert par le zèle,
 À un maître aussi aimé qu'estimé,
 Vous, qui êtes ses auditeurs tant fidèles qu'obligés,
 Conformément au monde, un exemple
 Qui pour l'envie
 Sera un étonnement
 Devant cette union de l'honneur, du bonheur et du zèle.
 Ces jours ne doivent pas nécessairement
 Passer de cette manière !
 Que le feu des cierges allumés montre
 Les flammes de vos cœurs tout à lui,
 Aux bienveillants comme aux envieux!

Que acomete todos los trabajos y penurias.
 La felicidad
 También yo dispuesta estoy
 A prodigar todas mis riquezas
 A quien sea el elegido tuyo.
 A aquél cual agradable destino
 De mi amor tener quiero
 Quien en sí mismo se baste y demasiado no se cuide
 De los méritos y prendas de los otros.
 Orne pues la incansable mano
 Según la promesa de mi amiga
 Un estado de sus obras digno,
 Que el corno se abra de la abundancia.
 Quienes con tesón laboran
 Para los laureles merecer
 De la dicha serán también merecedores.

6. Recitativo

La gratitude
 No son palabras vanas ni esperanza sin sustento,
 Las que os anuncian el premio a vuestros esfuerzos;
 A pesar de que la dura alma de los descontentos calle,
 Cuando por sus obras la misma suerte tienen.
 Pues bien,
 En el templo por vuestra laboriosidad abierto,
 En la Astrea,
 Ante un Maestro tan popular como querido
 Vosotros, sus oyentes tan fieles y aplicados
 Dad al mundo el ejemplo
 Que a la Envidia obligará
 La santa alianza a contemplar con pismo
 Del Tesón con la Felicidad y la Honra.
 Que esta hora sublime se detenga,
 Que protectores y enemigos
 A través de la luz ardiente de las velas
 Vislumbren las llamas de vuestros corazones
 Rendidos a los pies del gran Maestro.

Andreas Bomba
Zielsicher und prachtvoll
Bachs *Dramme per musica*

Kantaten, die er im Gottesdienst aufführte, nannte Bach nicht *Kantate* (ital.: *Cantata*), sondern, wenn überhaupt, *Motetto* oder *Concerto*. Im 1754 gedruckten Nekrolog sprechen Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola von *Kirchenstücken* sowie *Dramata*, *Serenaden*, *Geburts-*, *Namenstags-* und *Trauermusiken*. Auch Johann Ernst Bach, Johann Sebastians Neffe und Schüler, schrieb noch 1758 von den *Kirchensachen*. Erst im Angebot von Bach-Abschriften, das der Verleger Johann Gottlob Immanuel Breitkopf zur Leipziger Herbstmesse 1761 herausbrachte, ist von *Geistlichen* und *Weltlichen Kantaten* nebst allerlei Untergruppierungen die Rede. Bach selbst hielt sich an die Bezeichnung *Cantata* nur bei einigen Stücken mit solistischer Besetzung und der typischen Abfolge von Rezitativ und Arie. Man sieht daraus: das Problem der Nachwelt mit der Bewertung, Gewichtung und Einordnung von „geistlichen“ und „weltlichen“ Kantaten ist wirklich nur ein Problem der Nachwelt.

Seine großbesetzte Vokalmusik, die Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens huldigte, nannte Bach dagegen gewichtig *Dramma per musica*. Mit dem Drama war es freilich nicht so ernst gemeint. Vielmehr dient der sich entspannende Dialog zwischen allegorischen Figuren in diesen Stücken nur dem einzigen Zweck, den Huldigungsempfänger zu erfreuen und die Ausführenden samt dem Urheber womöglich mit einem Gunsterweis zu beglücken.

„Schlecht, spielende Wellen“ BWV 206

Dieses *Dramma per Musica* ist eine ziemlich verklaustrierte Glückwunschkantate zum Geburtstag des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II., der unter dem Namen August III. seit 1733 in Personalunion König von Polen war. Der uns unbekannt Dichter bemüht die vier Flüsse Weichsel, Elbe, Donau und Pleiße als Sinnbild der Staaten Polen, Sachsen und Österreich sowie der Stadt Leipzig. Ihre Aufgabe ist, die Dämme der Freude zu durchbrechen. Weichsel (Polen), Elbe (Sachsen) und Donau (Österreich) beanspruchen zunächst die Anwesenheit des Königspaares für sich – die Donau nicht aus machtlüsternen Gründen, sondern weil Maria Josepha, die Gattin Friedrich Augusts, eine habsburgische Prinzessin war (zu ihrem Geburtstag im Jahre 1733 schrieb Bach das *Dramma per Musica* „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten“ BWV 214, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 68). Die Pleiße, heute unter Leipzigs Straßenspflaster begraben, spielt den Schiedsrichter, bevor sich alle zu einem Huldigungschor an den Herrscher vereinen.

Jeder der vier Flüsse bekommt ein Paar Rezitativ-Arie sowie eine Stimmlage zugeteilt. Sinnigerweise steigen diese im Verlauf des Stücks vom Baß zum Sopran auf. Den Stimmen resp. Flüssen resp. Ländern ordnet Bach außerdem verschiedene Instrumente zu: der Elbe gibt er eine virtuos aufspielende Violine zur Seite, der Donau die festlich schnarrenden Oboen d'amore, der Pleiße drei zur Eintracht mahnende Flöten. Die Arie der Weichsel mag mit den quirligen Streichern noch an den Eingangschor erinnern, der das glanzvolle Bild der herbeifließenden und rauschenden Ströme verdeutlichte. Vielleicht wollte Bach hier aber auch an die Wirren erinnern, die noch unlängst um den polnischen Thron herrschten: Friedrich August hatte sich seinen Thron mit Waffengewalt zu erkämpfen.

Am 7. Oktober 1734 sollte das *Dramma per musica* im Leipziger „Zimmermannischen Coffee-Hause“ über die Bühne gehen. An diesem Ort pflegte Bach mit dem Collegium musicum Konzerte zu spielen (s. Vol. 127-131). Da das Königspaar jedoch persönlich nach Leipzig kommen wollte, zog Bach es vor, eilig ein anderes Drama zu komponieren („Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“, BWV 215, Vol. 68). Die wasserreiche Allegorie ging erst zwei Jahre später über die Bühne und wurde vermutlich, gegen 1740, noch einmal aufgeführt.

„Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ BWV 207

Am 11. Dezember 1726 hielt Dr. Gottlieb Korte seine Antrittsvorlesung als Professor der Rechtswissenschaft an der Leipziger Universität – auswendig, da er sein Manuskript zu Hause vergessen hatte. Nicht vergessen hatten die Studenten den Brauch, bei solchen Anlässen den Betroffenen zu ehren: mit einem nächtlichen Umzug und einer Darbietung, für die Johann Sebastian Bach, der Universitätsmusikdirektor, die Musik schrieb; auch *das Dramma per Musica* „Der zufriedengestellte Äolus“ BWV 205 (Vol. 63) ist eine solche *Serenata*.

Der uns nicht mehr bekannte Textdichter begann mit den Worten „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten, der rollenden Pauken durchdringender Knall! Locket den lusternen Hörer herbei, saget mit euren frohlockenden Tönen und doppelt vermehrtem Schall denen mir emsig ergebenden Söhnen, was hier der Lohn der Tugend sei.“ Für Bach bestand diese Tugend offenbar darin, ein älteres Werk, nämlich den dritten Satz des 1. Brandenburgischen Konzertes zu nehmen und diesem einen Chorsatz auf den genannten Text zu einzupflanzen. Die

Hörner mußten Trompeten weichen, den Oboen wurden Flöten hinzugesellt, die Metrik in einen auftaktigen Satz verändert, um dem Text gerecht zu werden - kein geringes Kunststück! Die vier Solisten personifizieren weitere, studentische wie professorale Tugenden: Dankbarkeit und Ehre, Glück und Fleiß; alle vier finden sich in Dr. Korte zu höchstem Ruhme repräsentiert.

„Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten“ BWV 207a

Niemand zu Bachs Zeit schien sich darüber zu wundern, oder gar zu beschweren, daß solche anlaßgebundene Musik selbstverständlich nach ihrer Aufführung verschwand – ähnlich wie zeitgenössische Musik des späten zwanzigsten Jahrhunderts, wenn auch aus anderen Gründen. Bach nahm sich das Stück (BWV 207) jedoch wieder vor, als es galt, zum Namenstage des Kurfürsten Friedrich August II. (und Königs von Polen) am 3. August 1735, in Leipzig eine Huldigungsmusik zur Aufführung zu bringen.

Um die Gunst dieses 1696 geborenen Potentaten, dem wir schon bei der obigen Musik begegnet sind, buhlte Bach in nicht unerheblichem Maße. Ein günstiger Ansatzpunkt bot sich ihm in der Liebe des Fürsten zu den Künsten und ihrer prachtvollen Entfaltung. Auf ihn geht der glanzvolle Höhenflug der (auch von Bach gerne besuchten) Dresdner Oper zurück; unter seiner Ägide blühte der Dresdner Barock; ihm schickte Bach im Juli 1733 auch die Partitur seiner „Missa“, der Keimzelle der späteren h-Moll-Messe BWV 232 (Vol. 70), um sich um den Titel eines „Hofkompositors“ zu bewerben. Dies wiederum tat er, um sich in den Auseinandersetzungen mit dem Rat der Stadt Leipzig mehr Gewicht zu

verschaffen. Den Titel erhielt Bach allerdings erst im November 1736 – der königliche Kurfürst wollte offenbar noch viele der prachtvollen *Dramme per musica* hören, bis diese dann ihre unvermeidliche Wirkung taten. Beginnend mit der Kantate zum Geburtstag des Kronprinzen Christian Friedrich am 5. September 1733 („Herkules auf dem Scheidewege“ BWV 213, Vol. 67) über die Geburtstagsmusik für die Königin Maria Josepha am 8. Dezember des gleichen Jahres („Tönet, ihr Pauken“ BWV 214, Vol. 68), die Krönungsfeier Augustus III. am 17. Januar 1734 („Blast Lärmen, ihr Feinde!“ BWV 205a, Musik verschollen, in BWV 205 erhalten) sowie den Jahrestag der Königswahl am 5. Oktober 1734 („Preise dein Glück“ BWV 215, Vol. 68) bis hin zum vorliegenden Stück und dem *Dramma BWV 206* war Bach jeder Anlaß recht, das Königshaus und sein reichschaffenes, fruchtbares, glückbringendes Regiment zu preisen. Unbeschadet der Tatsache, daß Historiker heute das Wirken des Kurfürsten insbesondere in wirtschaftlicher Hinsicht etwas kritischer sehen...

Bach nahm also die Musik des Professorentändchens und brauchte nur noch einen neuen, auf die Bedürfnisse der Musik zugeschnittenen Text. Den Dichter beider Stücke (BWV 207 und 207a) kennen wir leider nicht mehr. Lediglich für drei der Rezitative (Nr. 2, 4 und 6) entstand neue Musik; die Form des *Dramma per musica* eignete sich jedoch auch hier vorzüglich. Zwei Chorsätze preisen rahmenartig die hervorragenden Eigenschaften des Landesherrn und das daraus resultierende Glück der Untertanen. Dann treten, in drei Paaren Rezitativ-Arie, vier allegorische Gestalten auf. Sie personifizieren jetzt freilich nicht mehr bürgerliche Fleißtugenden, sondern offenbar geographisch-politische Bezüge, staatstragende Eigenschaften und persönliche Vorlieben. So genau weiß man das nicht; Alfred Dürr vermutete zuletzt,

daß das Duett Sopran – Baß (Nr. 4) eine Konversation zwischen Frieden und Krieg darstellen könne - noch gut in Erinnerung waren die Auseinandersetzungen um die Wahl des sächsischen Fürsten auf den polnischen Thron zwei Jahre zuvor.

Der Tenor mag als Abbild der Weisheit oder als Symbol der Stadt Leipzig auftreten, die Altpartie den immer wieder lockenden Gründen der Jagd oder des Nachruhs nachempfunden sein. Schließlich verwenden Text (und Musik!) auch das Bild der Flüsse wieder, das so signifikant die fast gleichzeitig entstehende Kantate BWV 206 beherrscht. Neu hinzukomponiert scheint schließlich der rein instrumentale Marsch; er erinnert entfernt an den Brauch der Freiluftserenaden in Salzburg, für die Mozart ein halbes Jahrhundert später diverse Musiken lieferte.

Dieses *Dramma per Musica* ist der überaus seltene Fall einer Parodie, für die auch die Vorlage vollständig erhalten geblieben ist. Die Musik beider Stücke ist identisch, mit Ausnahme der drei genannten Rezitative sowie in der Hinzufügung des Marschs für den „fürstlichen“ Anlaß.

Um identische Musik auf einer CD nicht zweimal präsentieren zu müssen, wurde für die EDITION BACHAKADEMIE die um den Marsch erweiterte, spätere Version BWV 207a aufgenommen; die Rezitative aus dem Professoren-Ständchen BWV 207 erscheinen als Anhang. Der umfangliche und auch etwas umständliche Text des ganzen Stücks ist nachzulesen bei Alfred Dürr, *Die Kantaten...*, Kassel 1995, S. 933 ff.

Beide Stücke sind jedoch vollendete Zeugnisse Bachscher Kunst, mit musikalischen Affekten zu spielen und sie ziel-sicher ihrem jeweiligen Zweck zu Diensten zu machen.

Andreas Bomba
Tailor-made and glorious
Bach's dramas in music

Bach never actually called the cantatas he performed in church *Kantate* (ital.: *cantata*) but rather *motetto* or *concerto*, if he gave them a name at all. In the obituary printed in 1754 Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Friedrich Agricola speak of the *church compositions* and of *dramas, serenades, birthday, nameday and funeral music*. And Johann Ernst Bach, Johann Sebastian's nephew and pupil, still wrote about the *church pieces* in 1758. It wasn't until the Bach transcripts published by Johann Gottlob Immanuel Breitkopf at the 1761 Leipzig autumn fair that the first mention was made of *sacred* and *secular cantatas* and various subcategories. Bach himself only used the term *cantata* for a few compositions with a soloist cast and typical recitative-aria sequence. This goes to show that posterity's problems with judging, weighing and categorising the "sacred" and "secular" cantatas are in fact merely the problems of posterity.

In contrast, Bach imposingly called his vocal music with a large cast that paid homage to public personalities *dramma per musica* (dramas in music). Of course, the dramatic side wasn't to be taken too seriously. Rather, the dialogue between the allegorical characters served only one purpose: to please the recipient and possibly favour the orchestra and author with due rewards.

"Glide playful waves" BWV 206

This drama in music is a rather cryptic "happy birthday to you" for Frederick August II, elector of Saxony, who became August III, king of Poland, in 1733. The un-

known poet uses the four rivers Vistula, Elbe, Danube and Pleisse representing the states of Poland, Saxony and Austria and the city of Leipzig. Their task is to break through the embankments of joy. Vistula (Poland), Elbe (Saxony) and Danube (Austria) all initially raise claims to the royal couple – the Danube driven not by power mania but by the fact that Maria Josepha, Frederick August's wife, was a Habsburg princess (Bach wrote the drama in music "Sound ye drums now!" (BWV 214), EDITION BACHAKADEMIE vol. 68, for her birthday in 1733). The Pleisse, now hidden under Leipzig's paving stones, plays the judge until all rivers unite in a joint song of praise for the ruler.

Each of the four rivers has a recitative-aria pair and a register of its own. Logically, the register rises in the course of the piece from bass to soprano. Bach also assigns different instruments to the voices or rivers or countries: The Elbe gets a virtuoso violin for accompaniment, the Danube festively droning oboes d'amore, the Pleisse three unity-commanding flutes. The Vistula's aria with its quirky strings reminds us of the opening chorus with its glorious image of flowing and rushing streams. But perhaps Bach wanted to evoke the troubles that had beset the Polish throne not so long ago: Frederick August had to fight for his throne by force of arms.

On 7 October 1734 the drama in music was to be performed in Zimmermann's Coffee House in Leipzig. This is where Bach usually gave concerts with his collegium musicum (s. vol. 127-131). But as the royal couple wanted to pay a visit to Leipzig, Bach quickly composed a different drama (Congratulation Cantata, BWV 215, vol. 68). The aqueous allegory was only staged two years later and was probably performed again around 1740.

“United dicord of changing strings” BWV 207

On 11 December 1726 Dr. Gottlieb Kortte gave his inaugural lecture as professor of law at Leipzig University – off the cuff, as he had forgotten his manuscript at home. But his students had not forgotten how to honour the professor in question on such an occasion with a nocturnal procession and a performance for which Johann Sebastian Bach, the university’s musical director, wrote the music; the drama in music “Aeolus Appeased” BWV 205 (vol. 63) is also such a *serenata*.

The now unknown poet started his libretto with the words “United discord of changing strings, of drums ever rolling with thrilling boom-bang! Entice the lusty listeners this way, let your exultant music and redoubled volume tell my eager and loyal sons what the reward of virtue is.” For Bach this virtue obviously consisted of taking an older composition, i.e. the third movement of the first Brandenburg concerto and adding a chorus on this text. The horns were replaced by trumpets, the oboes were supported by flutes, the metre modified into an upbeat arrangement to do the text justice – no small feat! The four soloists personify further virtues of students and professors: gratitude and honour, happiness and diligence; all four are represented in Dr. Kortte to the greatest glory.

“Up lively trumpets blaring sounds” BWV 207a

In Bach’s day nobody was surprised or even complained about the fact that such occasion music simply vanished after its performance – like contemporary music of the late twentieth century, albeit for other reasons. However, Bach recycled composition BWV 207 when he had to

perform a tribute to Frederick August II, elector of Saxony (and king of Poland) in Leipzig on his name day, 3 August 1735.

Bach made great efforts to court the favour of the potentate, born in 1696, whose acquaintance we already made in the piece above. The prince’s love of the arts and their splendour were very favourable for Bach. The prince took credit for the magnificent heyday of Dresden’s opera house (of which Bach was a frequent visitor); under his aegis Dresden’s baroque style blossomed; in July 1733 Bach sent him the score of his “Missa”, the nucleus of his later B-Minor Mass BWV 232 (vol. 70), to “apply for the title of court composer”, thus hoping to gain a better standing in his conflicts with Leipzig’s city council. However, Bach only received the title in November 1736 – the royal elector obviously wanted to hear a lot more of these magnificent dramas in music until they had their unavoidable effect. Starting with the birthday cantata for crown prince Christian Frederick on 5 September 1733 (Hercules at the cross-roads BWV 213, vol. 67) through the birthday music for queen Maria Josepha on 8 December of the same year (Sound ye drums now BWV 214, vol. 68), the coronation of August III on 17 January 1734 (*Blast Lärmen, ihr Feinde!* BWV 205a, music lost, preserved in BWV 205) and the anniversary of the king’s election on 5 October 1734 (Congratulation Cantata BWV 215, vol. 68) up to this piece and drama BWV 206, Bach took every opportunity to praise the royal family and its honourable, fruitful, fortuitous rule, despite the fact that today’s historians are a bit more critical of the elector’s achievements, especially from an economic point of view.

So Bach recycled the music of the professor’s serenade and only needed a new text tailored to the music. Unfortunately, the name of the librettist of both pieces (BWV

207 and 207a) is now lost. Bach only wrote new music for three of the recitatives (nos. 2, 4 and 6); but the form of the drama in music was likewise an excellent choice for this composition. Two chorus movements serve as a framework of praise for the excellent characteristics of the sovereign and the resulting happiness of his subjects. Then, in three recitative-aria pairs, four allegorical characters appear. But now they no longer personify diligent civic virtues, but obviously geo-political relations, statesman characteristics and personal preferences. We cannot tell for sure; Alfred Dürr last suggested that the soprano-bass duo (no. 4) could represent a conversation between war and peace – the conflict surrounding the election of the Saxon prince as king of Poland two years beforehand was still well-remembered.

The tenor may depict an image of wisdom or be a symbol of the city of Leipzig here, while the alto could be modelled on the ever-attractive grounds of hunting or posthumous fame. After all, the text (and music!) also evokes the image of the rivers, which dominates contemporary cantata BWV 206. The only new composition here seems to be the purely instrumental march; it reminds us remotely of the custom of open-air serenades in Salzburg, for which Mozart provided various compositions half a century later.

This drama in music is the extremely rare case of a parody, of which the original is preserved in its entirety. The music of both compositions is identical, with the exception of the three mentioned recitatives and the newly added march for the “royal” occasion.

In order to avoid featuring identical music twice on the same CD, the later version BWV 207a with the added march was recorded for EDITION BACHAKADEMIE; the

recitatives from the professor’s serenade BWV 207 appears in the annex. The voluminous and somewhat long-winded text of the entire piece can be read in Alfred Dürr, *Die Kantaten...*, Kassel 1995, p. 933 ff.

However, the two pieces are perfect examples of Bach’s art of playing with musical *affekt* and of tailoring it to serve each individual purpose.

Andreas Bomba

Précis et somptueux

Les Dramme per musica de Bach

Pour les cantates qu'il exécutait durant le service religieux, Bach n'employait pas le terme de «cantate» (de l'italien *cantata*) et si jamais il en employait un, c'était *motetto* ou *concerto*. Dans la nécrologie imprimée en 1754, Carl Philipp Emanuel Bach et Johann Friedrich Agricola parlent de *Kirchenstücken* (pièces d'église) ainsi que de »dramas, sérénades, musique d'anniversaire, de fête et de deuil«. Johann Ernst Bach également, neveu et élève de Jean-Sébastien, utilise encore le mot *Kirchensachen* dans un texte écrit en 1758. L'expression *Geistliche und Weltliche Kantaten* (cantates sacrées et profanes) apparaît pour la première fois, enrichie de toutes sortes de catégories subalternes, dans l'offre que fait l'éditeur Johann Gottlob Immanuel Breitkopf de copies de Bach à la foire de Leipzig en automne 1761. Bach lui-même réservait le mot »cantate« à quelques morceaux chantés par des solistes et construits selon l'alternance typique de récitatifs et d'airs. On le voit: évaluer les cantates, juger de leur importance et les classer en cantates »sacrées« et »profanes« n'a jamais été un problème que pour la postérité.

En revanche, Bach donnait le nom important de *Dramma per musica* à sa musique vocale confiée à une grande formation et écrite en hommage à des personnalités de la vie publique. En fait de drame, ce n'est pas à prendre très au sérieux, bien entendu. Le dialogue qui s'engage entre des figures allégoriques dans ces pièces n'a plutôt qu'un seul but, celui de réjouir le destinataire de l'hommage et peut-être de procurer aux exécutants ainsi qu'à l'auteur un témoignage de sa faveur.

»Ondulez au gré de vos jeux, ô vagues« BWV 206

Ce *Dramma per Musica* est une cantate de félicitations pour l'anniversaire du Prince électeur de Saxe, Friedrich August II, qui était aussi roi de Pologne depuis 1733 sous le nom d'August III. Le poète, qui nous est inconnu, fait appel aux quatre fleuves Vistule, Elbe, Danube et Pleisse comme symboles des états de Pologne, de Saxe et d'Autriche et de la ville de Leipzig. Leur tâche est de rompre les barrages de la joie. La Vistule (Pologne), l'Elbe (Saxe) et le Danube (Autriche) revendiquent d'abord pour eux la présence du couple royal – non pas par convoitise du pouvoir dans le cas du Danube, mais parce que Maria Josepha, épouse de Friedrich August, était une princesse de la famille des Habsbourg (c'est pour son anniversaire en l'an 1733 que Bach écrit le *Dramma per Musica* : *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten* [Résonnez, timbales! Retenez, trompettes!], BWV 214, vol. 68 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE). La Pleisse, disparue aujourd'hui sous le pavé de Leipzig, joue le rôle d'arbitre, avant que tous s'unissent en un chœur de louanges au souverain.

Chacun des quatre fleuves se voit attribuer un doublet composé d'un récitatif et d'un air et le registre d'une voix. Très judicieusement, ces voix s'élèvent de la basse au soprano au cours du morceau. Bach affecte en outre aux voix, c'est-à-dire aux fleuves ou encore aux pays, des instruments différents : il donne à l'Elbe un violon au jeu virtuose, au Danube les hautbois d'amour criissant solennellement, à la Pleisse trois flûtes exhortant à la bonne intelligence. L'air de la Vistule, avec ses cordes turbulentes, peut rappeler encore le chœur d'entrée qui illustrait l'image splendide des fleuves aux flots murmurants. Mais peut-être Bach voulait-il évoquer aussi les remous qui régnaient encore peu de temps auparavant autour du trône de Pologne: Friedrich August avait dû recourir aux armes pour obtenir sa couronne.

Le *Dramma per musica* devait être représenté le 7 octobre 1734 au Café Zimmermann de Leipzig. C'est là que Bach avait coutume de donner des concerts avec le Collegium musicum (voir vol. 127 à 131). Mais comme le couple royal avait l'intention de venir en personne à Leipzig, Bach préféra composer en hâte un autre *Dramma* (*Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen* [Apprécie ton bonheur, Saxe bénie], BWV 215, vol. 68). L'allégorie si riche en eaux ne fut représentée que deux ans plus tard et reprise probablement encore une fois vers 1740.

»Discorde conciliée des changeantes cordes« BWV 207

Le 11 décembre 1726, le Dr. Gottlieb Korte fit son cours inaugural en tant que professeur de droit à l'université de Leipzig – de mémoire, car il avait oublié son manuscrit à la maison. Les étudiants, pour leur part, n'avaient pas oublié la coutume qui consiste à rendre honneur à l'intéressé en de telles circonstances : avec un cortège nocturne et un spectacle pour lequel Jean-Sébastien Bach, directeur de musique de l'université, avait écrit la partition; le *Dramma per Musica* intitulé *Der zufriedengestellte Äolus* (Éole satisfait) BWV 205 (vol. 63) est une sérénade du même genre.

L'auteur du texte, qui nous est inconnu, commençait par les mots »Discorde conciliée des changeantes cordes, éclatement discord du roulement des timbales! Attirez l'auditeur curieux, que vos sons jubilants et votre bruit doublement accru disent à mes fils très dévoués ce qu'est ici la récompense de la vertu«. Pour Bach, la vertu consistait manifestement à prendre une œuvre ancienne, à savoir le troisième mouvement du Premier concerto brandebourgeois, et à lui greffer un mouvement de chœur sur le texte cité. Les cors durent céder la place à des trompettes, aux hautbois furent ajoutées des flûtes, la mesure

fut changée en une phrase à anacrouse pour convenir au texte – un tour de force ! Les quatre solistes personnifient d'autres vertus propres aux étudiants comme aux professeurs: zèle et honneur, bonheur et gratitude; toutes quatre sont portées à la plus haute gloire par le Dr. Korte.

»Sons vibrants de joyeuses trompettes« BWV 207a

À l'époque de Bach, personne ne semblait s'étonner ni encore moins se plaindre que de telles pièces de circonstance disparaissent une fois exécutées, comme la musique contemporaine de la fin du vingtième siècle bien que pour d'autres raisons. Bach eut pourtant recours une nouvelle fois à ce morceau (BWV 207) lorsqu'il eut besoin d'une musique d'hommage pour la fête du prince électeur Friedrich August II (qui était aussi roi de Pologne) le 3 août 1735 à Leipzig.

Bach recherchait avec ardeur les bonnes grâces de ce potentat né en 1696 et dont nous avons déjà parlé à propos de la cantate BWV 206. L'amour qu'il portait aux arts et à leur développement fastueux le rendait sensible à un tel hommage. C'est à lui qu'il faut attribuer l'élévation brillante de l'opéra de Dresde (où Bach aussi se rendait volontiers); l'art baroque de Dresde fut florissant sous son égide; c'est à lui que Bach envoya en juillet 1733 la partition de sa »Missa«, source de ce qui devint la Messe en si mineur BWV 232 (vol. 70), pour solliciter le titre de compositeur de la cour. Il espérait que ce titre lui donnerait plus de poids dans les querelles qui l'opposaient au Conseil de la ville de Leipzig. Il ne l'obtint cependant qu'en novembre 1736 ; le prince électeur royal voulut apparemment entendre encore un grand nombre des magnifiques *Dramme per musica* avant que ces derniers produisent enfin l'effet inéluctable. À commencer par la cantate exécutée pour l'anniversaire du prince héritier

Christian Friedrich le 5 septembre 1733 (*Herkules auf dem Scheidewege* [Hercule à la croisée des chemins], BWV 213, vol. 67) en passant par la musique d'anniversaire pour la reine Maria Josepha le 8 décembre de la même année (*Tönet, ihr Pauken* [Résonnez, timbales!], BWV 214, vol. 68), celle pour la fête du couronnement d'August III le 17 janvier 1734 (*Blast Lärmen, ihr Feinde!* BWV 205a, musique disparue, conservée dans BWV 205) ainsi que celle célébrant l'anniversaire de l'élection du roi le 5 octobre 1734 (*Preise dein Glücke* [Apprécie ton bonheur], BWV 215, vol. 68) pour aboutir au morceau qui nous occupe et au *Dramma* BWV 206, toutes ces œuvres montrent que Bach ne manquait pas une occasion de glorifier la famille royale et son autorité probe, féconde et source de bonheur. Sans préjudice du fait que les historiens d'aujourd'hui ont un regard un peu plus critique pour les activités du prince électeur, surtout du point de vue économique...

Bach reprit donc la musique de la sérénade donnée au professeur ; il ne lui manquait plus qu'un nouveau texte conçu pour les besoins de cette musique. L'auteur des deux pièces (BWV 207 et 207a) nous est malheureusement inconnu. Une nouvelle partition ne fut écrite que pour trois des récitatifs (n° 2, 4 et 6) ; quant à la forme du *Dramma per musica*, elle convenait aussi à merveille. Deux mouvements de chœur encadrant l'œuvre célébrant les qualités remarquables du seigneur et le bonheur en résultant pour ses sujets. Quatre personnages allégoriques font ensuite leur apparition en trois doublets comportant chacun un récitatif et un air. Ils ne personnifient plus, bien sûr, des vertus bourgeoises d'application, mais apparemment des rapports géographiques et politiques, des qualités nécessaires à la conduite de l'Etat et des préférences personnelles. Ceci n'est pas très clair ; Alfred Dürr supposait en fin de compte que le duo entre le so-

prano et la basse (n° 4) pourrait représenter une conversation entre la paix et la guerre ; en effet, les querelles suscitées deux ans plus tôt par l'élection du prince de Saxe au trône de Pologne étaient encore dans les mémoires.

Il est possible que le ténor joue le rôle de la sagesse ou celui de la ville de Leipzig et que la partie d'alto soit inspirée des territoires de chasse toujours attirants ou de ceux de la gloire posthume. Enfin, texte et musique utilisent de nouveau l'image des fleuves qui domine de manière si caractéristique la cantate BWV 206 créée presque en même temps. La marche purement instrumentale semble être une nouvelle composition ajoutée à l'ensemble ; elle rappelle vaguement la coutume des sérénades en plein air de Salzbourg, à laquelle Mozart a donné plusieurs morceaux un demi-siècle plus tard.

Ce *Dramma per Musica* représente le cas extrêmement rare d'une parodie dont le modèle est entièrement conservé. La musique des deux pièces est identique, à l'exception des trois récitatifs cités et de la marche ajoutée pour l'occasion princière.

Afin de ne pas présenter deux fois la même musique sur un même CD, nous avons enregistré pour l'ÉDITION BACHAKADEMIE la version plus tardive BWV 207a qui comporte la marche ; les récitatifs de la sérénade BWV 207 donnée au professeur sont en appendice. Le texte du morceau entier est volumineux et quelque peu compliqué ; on pourra le consulter dans l'ouvrage d'Alfred Dürr intitulé *Die Kantaten...*, Kassel 1995, p. 933 et suivantes.

Ces deux pièces témoignent à la perfection de l'art de Bach à jouer avec les émotions musicales et à les mettre avec précision au service de leur cause respective.

Andreas Bomba

Certeros y brillantes

Los Dramme per musica de Bach

Bach no solía llamar *Kantate* a las cantatas que presentaba en los servicios religiosos sino a lo sumo *Motetto o Concerto*. En la necrología publicada en 1754, Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Friedrich Agricola se refieren a ellas como piezas de iglesia o de *Dramas, serenatas o músicas de cumpleaños, onomásticos y funerales*. También Johann Ernst Bach, sobrino y discípulo de Johann Sebastian mencionaba incluso en 1758 las *músicas de iglesia*. No es sino al presentarse la edición de copias de las obras de Bach por el editor Johann Gottlob Immanuel Breitkopf en la Feria de Leipzig del otoño de 1761 cuando se empieza a hablar de cantatas *religiosas y profanas*, aparte de una gran variedad de subclasificaciones. Bach, por su parte, no otorgaba el título de *Cantata* más que a algunas composiciones para orquesta, coro y solistas con la secuencia característica de recitativo y aria. Como se ve, el problema que encara la posteridad a la hora de clasificar esas obras como “religiosas” o “profanas” es realmente un problema exclusivo de la posteridad.

Bach, en cambio, optaba por denominar *Dramma per musica* a su música vocal para un gran número de ejecutantes con la que rendía homenaje a destacadas personalidades. Lo de drama, por cierto, no debía tomarse al pie de la letra. El sereno diálogo que mantenían en ellas las figuras alegóricas tenían más bien por única finalidad regocijar al homenajeado y hacer en lo posible un favor a los intérpretes y al autor del homenaje.

“Andad, despacio, olas juguetonas” BWV 206

Este *Dramma per Musica* es una cantata de homenaje de versos bastante rebuscados por el cumpleaños del Príncipe Elector sajón Friedrich August II, que a través de una alianza pasó a ocupar también el trono polaco en 1733 con el título de Augusto III. El poeta, desconocido para la posteridad, recurre a los ríos Vístula, Elba, Danubio y Pleisse para simbolizar Polonia, Sajonia, Austria y la ciudad de Leipzig. La misión de esos ríos es romper los diques de la alegría desbordante. Vístula (Polonia), Elba (Sajonia) y Danubio (Austria) empiezan por reclamar la presencia de la pareja real, no por ambiciones de poder, sino porque Maria Josepha, la consorte de Friedrich August, era una princesa de la dinastía de los habsburgo (con motivo de su cumpleaños, Bach compuso en 1733 el *Dramma per Musica* “¡Sonad timbales, resonad trompetas!” BWV 214, EDITION BACHAKADEMIE vol. 68). El riachuelo Pleisse, sepultado hoy día bajo las calzadas de Leipzig, hace las veces de árbitro antes entonar todos al unísono un coro de alabanza a su monarca.

A cada uno de los cuatro ríos le corresponde una pareja de aria y recitativo en un registro diferente. Las voces van ascendiendo simbólicamente de bajo a soprano a lo largo de la composición. Bach, además, asigna distintos instrumentos a cada una de las voces que representan ríos que encarnan a su vez países: el Elba se presenta con un violín de virtuosa ejecución; el Danubio, con el solemne murmullo de un oboe d’amore, y el Pleisse, con tres flautas que llaman a la concordia. El aria del Vístula, con sus vivaces cuerdas acompañantes, recuerda quizás el coro inaugural que reproduce la imagen espectacular de los sonoros torrentes. Es posible también que Bach hubiese intentado evocar los desórdenes que se habían

producido poco antes en relación con el trono polaco: Friedrich August tuvo que conquistarlo entonces por la fuerza de las armas.

El *Dramma per musica* estaba programado para estrenarse el 7 de octubre de 1734 en el Café Zimmermann de Leipzig, local en el que Bach solía ofrecer conciertos con la orquesta estudiantil denominada Collegium musicum (v. vol 127-131). Pero como la pareja real se proponía acudir Leipzig personalmente, Bach prefirió componer otro Drama a toda prisa (“Alaba tu suerte, bendita Sajonia”, BWV 215, vol. 68). La alegoría acuática fue estrenada sólo dos años después, seguida probablemente por una segunda audición allá por 1740.

“Disputa reunida de cuerdas alternantes” BWV 207

El 11 de diciembre de 1726, el Dr. Gottlieb Korte dictó su conferencia inaugural como catedrático de Derecho en la Universidad de Leipzig. Lo hizo de memoria porque había olvidado sus apuntes en casa. Los estudiantes no olvidaron en cambio la costumbre tradicional de rendir homenaje con una procesión nocturna y una velada artística cuya música se encargó de componer Johann Sebastian Bach, el director musical de la Universidad; el *Dramma per Musica* “Romped, reventad, destrozad la caverna” BWV 205 (vol. 63) es otra de esas *Serenatas*.

El autor de la letra, cuya identidad no ha trascendido a nuestros días, empezó escribiendo “¡Disputa reunida de cuerdas alternantes, penetrante estrépito de timbales redoblates! Haced acudir a los oyentes complacidos y explicad con vuestros redoblatos sonidos jubilosos a mis hijos obedientes cuál es el premio a la virtud”. Esa

virtud, a juicio de Bach, consistió por lo visto en elegir una composición suya anterior, a saber, el tercer movimiento del Primer Concierto de Brandemburgo e insertar en él un movimiento para coro basado en el citado texto. Los cornos tuvieron que ceder paso a las trompetas, los oboes se sumaron a las flautas, la métrica se modificó en un movimiento de compas inicial para adaptarse al libreto, lo cual no es poco decir. Los cuatro solistas encarnan otras tantas virtudes que adornan tanto a profesores como estudiantes: la gratitud, la honra, la felicidad y el tesón; las cuatro se dan cita en la persona del Dr. Korte para ensalzarlo con las palabras más excelsas.

“Arriba, tonos agudos de las alegres trompetas” BWV 207a

Nadie en los tiempos de Bach parecía intrigarse ni menos quejarse de que esa música dedicada a un acontecimiento concreto desapareciese tras su presentación con la mayor naturalidad del mundo, de modo análogo a como ocurría con la música contemporánea de las post-tercerías del siglo XX, si bien por razones diferentes. Bach, no obstante, rescató esta pieza (BWV 207) a la hora de presentar en Leipzig una obra de homenaje al Príncipe elector Friedrich August II (y Rey de Polonia) el 3 de agosto de 1735 con motivo de su onomástico.

Bach venía haciendo no pocos esfuerzos para granjearse las simpatías del monarca nacido en 1696 que ya llegamos a conocer en la composición arriba comentada. Una oportunidad propicia para ello era la afición del Príncipe Elector a las artes y a cuyo florecimiento deseaba contribuir. A él se debe el esplendor que experimentó la Ópera de Dresde (que Bach solía visitar); bajo

su égida prosperó el Barroco dresdense; a él hizo llegar Bach en julio de 1733 la partitura de su “Misa”, el germen de la que más tarde sería la Misa en si menor BWV 232 (vol. 70) para obtener el título de “Compositor de la Corte”. Esto último lo hizo a su vez para tener argumentos más contundentes en su querrela con el Ayuntamiento de Leipzig. Por cierto que el título no le fue adjudicado hasta noviembre de 1736, pues el Príncipe Elector deseaba por lo visto escuchar muchos *Dramme per musica* de Bach antes de concedérselo. Empezando por la cantata de homenaje por el cumpleaños del príncipe heredero Christian Friedrich el 5 de septiembre de 1733 (“Hércules en la encrucijada” BWV 213, Vol. 67) hasta la pieza incluida en esta grabación y el *Dramma BWV 206*, pasando por la serenata de cumpleaños de la reina María Josefa el 8 de diciembre ese mismo año (“Sonad timbales, resonad trompetas” BWV 214, vol. 68), la fiesta de coronación de Augusto III el 17 de enero de 1734 (“Haced ruido, enemigos!” BWV 205a, cuya partitura se perdió, pero llegó a conservarse en el BWV 205) así como el aniversario de la elección del Rey el 5 de octubre de 1734 (“Alaba tu suerte, bendita Sajonia” BWV 215, vol. 68), Bach no dejaba pasar ninguna ocasión de alabar a la casa real y su desempeño tan honesto y fecundo que hacía felices a sus vasallos. Por cierto que los historiadores contemporáneos ven con ojos un poco más críticos la regencia del Príncipe Elector, especialmente su gestión económica...

Bach recurrió, pues, a la música de la serenata dedicada al citado profesor y lo único que le faltaba era un libreto nuevo adaptado a las necesidades de la música. Desconocemos por desgracia el nombre del autor de las dos piezas (BWV 207 y 207a). Bach compuso nueva música solamente para tres de los recitativos (Nº 2, 4 y 6); el molde formal del *Dramma per musica* era sin

embargo muy apropiado para la ocasión. Dos movimientos corales a modo de marco alaban las excelsas virtudes del monarca y la felicidad que depara a sus súbditos. Aparecen seguidamente tres figuras alegóricas en otras tantas parejas recitativo-aria. Ahora bien, éstas ya no personifican virtudes propias de un laborioso burgués, sino más bien ciertas realidades político-geográficas, cualidades de un hombre de Estado y predilecciones personales. Pero estas son sólo especulaciones; Alfred Dürr suponía que el dueto soprano – bajo (Nº 4) podría representar una conversación entre la Guerra y la Paz, pues en ese entonces estaban frescas aún las disputas en torno a la elección del príncipe sajón para Rey de Polonia.

El tenor podría encarnar la sabiduría o simbolizar la ciudad de Leipzig; la parte de contralto podría reproducir la seducción de la caza o de la gloria venidera. El libreto (y la música) recurre finalmente a la imagen de los ríos que es tan preponderante en la Cantata BWV 206 que Bach compuso casi al mismo tiempo. Otra música nueva que compuso éste al parecer es la marcha de textura puramente instrumental y que recuerda lejanamente la tradición de ofrecer serenatas en Salzburgo para las que Mozart habría de aportar diversas composiciones medio siglo más tarde.

Este *Dramma per Musica* constituye el caso muy poco frecuente de una parodia cuya versión original se ha conservado por completo. La música de las dos piezas es idéntica, salvo los tres recitativos ya mencionados y la marcha añadida para la ocasión relacionada con el Príncipe.

Para no tener que presentar una misma música dos veces en este CD, se ha optado por grabar para la EDITION

BACHAKADEMIE la versión ampliada y más tardía clasificada como BWV 207a; los recitativos de la serenata al catedrático BWV 207 figuran como anexo. El libreto, extenso y un poco rebuscado de la pieza entera se puede consultar en Alfred Dürr, *Die Kantaten...*, Kassel 1995, p. 933 ss.

Ambas composiciones son no obstante testimonios acabados de la habilidad de Bach para jugar con las emociones ligadas a la música y ponerlas sistemáticamente al servicio de la finalidad correspondiente.

Bach-Collegium Stuttgart

Tromba

Joachim Pliquet
Eberhard Kübler
Bernhard Läubin

Timpani

Norbert Schmitt-Lauxmann

Flauto

Thomas Beyer
Sibylle Keller-Sanwald
Luis Soto Amil (BWV 206)

Oboe, Oboe d'amore (BWV 207a)

Nigel Shore
Hedda Rothweiler

Corno inglese

Regula Wieser

Fagotto

Günther Pfitzenmaier

Violino I

Wolf-Dieter Streicher
Christina Eychmüller
Thomas Gehring
Reimar Orlovsky
Michael Horn
Constanze Lerbs (BWV 207a)

Violino II

Roland Heuer
Ikuko Nishida
Gunhild Bertheau
Gotelind Himmler
Andreas Fendrich

Viola

Wolfgang Berg
Carolin Kriegbaum
Isolde Zeh
Elisabeth Jetter

Violoncello

Francis Gouton
Thomas Bruder
Matthias Wagner

Contrabbasso

Harro Bertz
Albert Michael Locher

Cembalo

Michael Behringer
Boris Kleiner (BWV 207)

Vol. 65

Weltliche Kantaten • Secular Cantatas

BWV 208, 209

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Producer and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:

Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Teije van Geest

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

BWV 208: Stadthalle Leonberg

BWV 209: Stadthalle Sindelfingen, Germany

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

BWV 208: September/Septembre/Septiembre 1996

BWV 209: Januar/January/Janvier/Enero 1998

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, J & M Berridge, Lindsay Craig

Traduction française: Anne Paris-Glaser, Christian Hinzelin, Jacques Fournier

Traducción español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

Johann Sebastian **BACH** *Bach.*

(1685 – 1750)

**WELTLICHE KANTATEN · SECULAR CANTATAS
CANTATES PROFANES · CANTATAS PROFANAS**

Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd *BWV 208 (36'59)*

My Only Pleasure Is The Merry Hunt • Ce qui me plaît, c'est la chasse effrénée • Sólo me agrada la animada caza

Sibylla Rubens - soprano I (Diana) • Eva Kirchner - soprano II (Pales) • James Taylor - tenore (Endymion) •

Matthias Goerne - basso (Pan)

Christian Dallmann, Katja Thierbach - Corno • Ulrike vom Hagen-Achtzehnter, Ursula Oberle - Flauto dolce •

Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe • Kirsty Wilson - Oboe, Corno inglese • Günter Pfitzenmaier - Fagotto •

Georg Egger - Violino • Ekkehard Weber - Viola da gamba • Michael Groß - Violoncello • Harro Bertz - Contrab-

basso • Boris Kleiner - Cembalo

Non sa che sia dolore *BWV 209 (19'56)*

Was Schmerz sei und was Leiden • He Knows Not What Suffering Is • Il ne sait pas ce qu'est le chagrin •

No sabe qué es dolor

Sibylla Rubens - soprano

Jean-Claude Gérard - Flauto • Zoltan Paulich - Violoncello • Michael Behringer - Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart (BWV 208) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 208 „Was mir behagt ist nur die muntre Jagd“

Sinfonia	(BWV 1046a) <i>Corno I+II, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	1	4:03
No. 1	Recitativo (S I): Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd! <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	2	0:39
No. 2	Aria (S I): Jagen ist die Lust der Götter <i>Corno I+II, Fagotto, Cembalo</i>	3	1:55
No. 3	Recitativo (T): Wie? Schönste Göttin! Wie? <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	4	1:05
No. 4	Aria (T): Willst du dich nicht mehr ergötzen <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	5	4:50
No. 5	Recitativo (S I, T): Ich liebe dich zwar noch! <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	6	2:12
No. 6	Recitativo (B): Ich, der ich sonst ein Gott in diesen Feldern bin <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	7	0:38
No. 7	Aria (B): Ein Fürst ist seines Landes Pan! <i>Oboe I+II, Corno inglese, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	8	3:31
No. 8	Recitativo (S II): Soll denn der Pales Opfer hier das letzte sein? <i>Viola da gamba, Cembalo</i>	9	0:37
No. 9	Aria (S II): Schafe können sicher weiden <i>Flauto dolce I+II, Viola da gamba, Contrabbasso, Cembalo</i>	10	3:58
No. 10	Recitativo (S I): So stimmt mit ein <i>Violoncello, Cembalo</i>	11	0:13
No. 11	Chorus (Aria a 4): Lebe, Sonne dieser Erden <i>Corno I+II, Oboe I-II, Corno inglese, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	12	2:47
No. 12	Duetto (S I, T): Entzückt uns beide <i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	13	1:43
No. 13	Aria (S II): Weil die wollenreichen Herden <i>Viola da gamba, Cembalo</i>	14	2:15
No. 14	Aria (B): Ihr Felder und Auen, laßt grünend euch schauen <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	15	2:57
No. 15	Chorus: Ihr lieblichste Blicke! ihr freudige Stunden <i>Corno I+II, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	16	3:36

BWV 209 „Non sa che sia dolore“

No. 1	Sinfonia <i>Flauto, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	17	5:43
No. 2	Recitativo (S): Non sa che sia dolore <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	18	0:55
No. 3	Aria (S): Parti pur e con dolore <i>Flauto, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	19	7:45
No. 4	Recitativo (S): Tuo saver al tempo <i>Violoncello, Cembalo</i>	20	0:27
No. 5	Aria (S): Ricetti gramezza e pavento <i>Flauto, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	21	5:06
Total Time BWV 209			19:56
Total Time BWV 208, 209			56:55

Sinfonia BWV 1046a

1. Recitativo

Diana
 Was mir behagt,
 Ist nur die muntre Jagd!
 Eh noch Aurora pranget,
 Eh sie sich an den Himmel wagt,
 Hat dieser Pfeil schon angenehme Beut erlanget!

2. Aria

Diana
 Jagen ist die Lust der Götter,
 Jagen steht den Helden an!
 Weichet, meiner Nymphen Spötter,
 Weichet von Dianen Bahn!

3. Recitativo

Endymion
 Wie? schönste Göttin! wie?
 Kennst du nicht mehr
 Dein vormals halbes Leben?
 Hast du nicht dem Endymion
 In seiner sanften Ruh
 So manchen Zuckerkuß gegeben?
 Bist du denn, Schönste, nu
 Von Liebesbanden frei?
 Und folgest nur der Jägerei?

Sinfonia BWV 1046a

1. Recitative

Diana
 My only pleasure
 Is the merry hunt!
 Ere Aurora in her splendour
 Doth ascend to heaven's height
 This arrow has already found its welcome prey!

2. Aria

Diana
 Hunting is the sport of gods,
 Hunting is the joy of heroes!
 You, who scorn my nymphs,
 Away with you from Diana's path!

3. Recitative

Endymion
 What, loveliest goddess?
 Do you no longer know him
 who once shared your life?
 Have you not given Endymion
 In his quiet sleep
 Many a sweet kiss?
 Have you, my beauty,
 Cast off the ties of love
 Only to devote yourself to the hunt?

1

2

3

4

Sinfonie BWV 1046a

1. Récitatif

Diane
 Ce qui me plaît,
 C'est la chasse effrénée:
 Avant même que l'Aurore ne pointe
 Et ne resplendisse dans le ciel,
 Cette flèche a déjà atteint une proie appréciable.

2. Air

Diane
 La chasse est le plaisir des Dieux,
 La chasse sied aux Héros.
 Ecartez-vous, contempteurs de mes nymphes,
 Ecartez-vous des sentiers des Diane!

3. Récitatif

Endymion
 Comment cela, belle déesse, comment cela?
 As-tu oublié celui
 qui fut autrefois pour toi la moitié de ta vie?
 N'as-tu pas donné à Endymion
 Paisiblement assoupi
 Maint tendre baiser?
 Te voilà donc, belle entre les belles,
 Libérée des liens de l'amour
 Pour t'adonner uniquement à la chasse?

Sinfonía BWV 1046a

1. Recitativo

Diana
 ¡Sólo me agrada
 la animada caza!
 Antes que Aurora reluzca,
 Antes que al cielo se asome
 Habrá obtenido esta flecha buena presa.

2. Aria

Diana
 ¡La caza el placer de los dioses,
 La caza propia de los héroes es!
 ¡Apartaos, burladores de mis ninfas,
 Apartaos de los senderos de Diana!

3. Recitativo

Endimio
 ¿Cómo, la más hermosa de entre las diosas, cómo?
 ¿Acaso has olvidado
 La mitad de tu pasada vida?
 ¿Acaso a Endimio a veces
 En su apacible reposo
 No besaste dulcemente?
 ¿Te hallas pues, bellísima,
 Libre de los lazos del amor?
 ¿A la caza solamente te entregas?

4. Aria

Endymion
 Willst du dich nicht mehr ergötzen
 An den Netzen,
 Die der Amor legt?
 Wo man auch, wenn man gefangen,
 Nach Verlangen
 Lust und Lieb in Banden pflegt.

5. Recitativo

Diana
 Ich liebe dich zwar noch!
 Jedoch
 Ist heut ein hohes Licht erschienen,
 Das ich vor allem muß
 Mit meinem Liebeskuß
 Empfangen und bedienen!
 Der teure Christian,
 Der Wälder Pan,
 Kann in erwünschtem Wohlergehen
 Sein hohes Ursprungsfest itzt sehen!

Endymion
 So gönne mir,
 Diana, daß ich mich mit dir
 Itzund verbinde
 Und an »ein Freuden-Opfer« zünde.

Beide
 Ja! ja! wir tragen unsre Flammen
 Mit Wunsch und Freuden itzt zusammen!

4. Aria

Endymion
 Will you no longer delight
 In the snares
 That Love has set?
 Where, when caught,
 Love and joy may still be enjoyed,
 Even in captivity.

5. Recitative

Diana
 Indeed I love you still;
 However
 Today a great light shines
 That I must first
 With my loving kiss
 Welcome and serve.
 Beloved Christian,
 Pan of our forests,
 Can in the happiness that all desire
 Enjoy his natal festival.

Endymion
 Permit me then,
 Diana, with you
 To join together
 And set afire a celebration.

Both
 Yes, yes, let us unite our torches
 With hope and joy.

4. Air

Endymion

Ne veux-tu plus te délecter

Aux rets

Que tend l'Amour?

A ces filets au sein desquels, une fois pris,

On peut s'abandonner à cœur joie

A la jouissance de la volupté amoureuse?

5. Récitatif

Diane

Bien sûr que je t'aime encore!

Cependant

Il est apparu aujourd'hui une brillante lumière

Que je dois, avant tout autre devoir,

Accueillir et servir

De mes tendres baisers.

Le vénéré Christian,

Pan de nos forêts,

Peut célébrer aujourd'hui, dans la santé et la prospérité,

L'heureux retour du grand jour de sa naissance.

Endymion

Accorde-moi donc,

Diane, de me joindre à toi

Sur l'heure

Pour allumer «une offrande de joie».

Ensemble

Mais oui, mais oui! Portons ensemble

Nos flambeaux accompagnés de nos vœux les plus fervents.

4. Aria

Endimio

¿Acaso gozarte no quieres

En la redes

Que Amor tiende?

Allí donde una vez cautivo,

Al anhelo siguiendo,

En la voluptuosidad y el amor se goza.

5. Recitativo

Diana

¡Pues sí que te amo!

Mas

Una alta luz ha esclarecido

A la que yo ante todo

Con mi amoroso beso

Recibir y servir quiero.

El venerado Christian,

El Pan de los bosques

En la deseada prosperidad

Su gran fiesta de cumpleaños celebrar puede.

Endimio

Entonces, pues, concédeme,

Diana, que a ti ahora me una

Y "un fuego de la amistad" encienda.

Ambos

¡Sí, sí! Pongamos ahora juntas

De felicitaciones y alegrías nuestras llamas.

6. Recitativo

Pan
 Ich, der ich sonst ein Gott
 In diesen Feldern bin,
 Ich lege meinen Schäferstab
 Vor Christians Regierungszeppter hin!
 Weil der durchlauchte Pan
 Das Land so glücklich machet,
 Daß Wald und Feld und alles lebt und lachtet!

7. Aria

Pan
 Ein Fürst ist seines Landes Pan!
 Gleichwie der Körper ohne Seele
 Nicht leben, noch sich regen kann,
 So ist das Land die Totenhöhle,
 Das sonder Haupt und Fürsten ist
 Und so das beste Teil vermißt.

8. Recitativo

Pales
 Soll denn der Pales Opfer hier das letzte sein?
 Nein! nein!
 Ich will die Pflicht auch niederlegen,
 Und da das ganze Land von Vivat schallt,
 Auch dieses schöne Feld
 Zu Ehren unserem Sachsenheld
 Zur Freud und Lust bewegen.

6. Recitative

Pan
 I who am wont to be a god
 In these domains,
 Lay down my shepherd's staff
 Before the sceptre of Christian's rule!
 Because this august Pan
 has made the country so happy
 That woods and meadows and all else thrive and laugh!

7. Aria

Pan
 A Prince is the Pan of his country;
 Just as the body without the soul
 Cannot live or bestir itself,
 Likewise a country is a vale of death
 Which is without its sovereign and prince
 And thus lacks its finest part.

8. Recitative

Pales
 Shall Pales be the last to homage pay?
 No! no!
 I too would do my duty
 And since the whole country with Vivat rings
 Rouse this fair land
 In honour of our Saxon hero
 To join in joy and pleasure!

6. Récitatif

Pan
 Moi qui suis autrement le Dieu
 Régnant sur ces champs,
 Je viens déposer ma houlette de berger
 Devant le sceptre, emblème du règne de Christian!
 Car son Altesse Pan rend la contrée si heureuse
 Que forêts et champs et tous ceux qui y vivent se
 réjouissent!

7. Air

Pan
 Un prince est le Pan de son état;
 De même que le corps ne peut sans âme
 Ni vivre ni se régir,
 Le pays est un sépulcre
 Lorsqu'il est privé de son chef et souverain,
 Manquant ainsi du meilleur de lui-même.

8. Récitatif

Pales
 L'offrande de Pales serait-elle ici la dernière?
 Non, non!
 Moi aussi je veux me démettre de mon office
 Et, puisque le pays entier retentit de vivats,
 Je veux également animer ces belles prairies
 A manifester leur joie et leur plaisir
 En l'honneur de notre héros Saxon!

6. Recitativo

Pan
 Yo, quien antes bien
 En estas tierras un dios soy,
 Mi cayado de pastor
 Ante el cetro de Christian declino,
 Pues que al ilustre Pan le complace
 Que las tierras de alegría rebosen,
 Los bosques y campos, todo viva y goce.

7. Aria

Pan
 ¡Un príncipe es Pan de su estado!
 Y como el cuerpo sin el alma
 Ni vivir ni sentirse puede,
 El estado sin príncipe ni principal
 No es sino sepulto de muerte
 Ya que lo mejor de sí mismo le falta.

8. Recitativo

Pales
 ¿Ha de ser aquí el ofertorio de Pales el último?
 ¡No, por nada!
 También yo a la obligación inclinarme quiero,
 Y puesto que el país todo sus vivas exclama,
 Anímese también este campo hermoso
 Con gozos y alegría en homenaje
 A nuestro héroe sajón.

9. Aria

Pales

Schafe können sicher weiden,
 Wo ein guter Hirte wacht!
 Wo Regenten wohl regieren,
 Kann man Ruh und Friede spüren
 Und was Länder glücklich macht!

10. Recitativo

Diana

So stimmt mit ein
 Und laßt des Tages Lust vollkommen sein!

11. Chorus

Tutti à 4

Lebe, Sonne dieser Erden,
 Weil Diana bei der Nacht
 An der Burg des Himmels wacht,
 Weil die Wälder grünen werden!
 Lebe, Sonne dieser Erden.

12. Duetto

Diana, Endymion

Entzückt uns beide,
 Ihr Strahlen der Freude,
 Und zieret den Himmel
 Mit Demantgeschmeide!
 Fürst Christian weide
 Auf lieblichsten Rosen, befreiet vom Leide!

9. Aria

Pales

Sheep my safely graze
 Watched over by a good shepherd!
 Where rulers rule well
 Calm and peace may be felt
 And all that makes nations happy!

10. Recitative

Diana

So let all join in
 And complete the pleasure of this day!

11. Chorus

Tutti à 4

All hail, Sun of the Earth
 Because Diana keeps watch by night
 Over the citadel of heaven,
 Because the woods wax green!
 Hail, Sun of the Earth!

12. Duet

Diana and Endymion

Ye rays of joy
 Bring delight to us both,
 And adorn the heavens
 with diamonds,
 Let Prince Christian sport,
 Midst roses and free of care!

9. Air

Pales

Les brebis peuvent paître en sécurité

Là où veille un bon berger!

Là où les souverains gouvernent avec sagesse

On peut goûter la tranquillité et la paix,

Ces biens qui font le bonheur d'un pays!

10. Récitatif

Diane

Alors joignez vos louanges aux nôtres

Afin que la joie soit portée à son comble!

11. Chœur

Tutti à 4

Longue vie à toi, astre de cette terre!

Aussi longtemps que Diane veillera de nuit

Sur la forteresse du ciel,

Aussi longtemps que les forêts verdiront!

Longue vie à toi, astre de cette terre!

12. Duo

Diane et Endymion

Rayons de joie,

Délectez-vous.

Et parez le ciel

de chaînes de diamants,

Faites que le prince Christian, dénué de soucis,

Foule un lit de roses les plus suaves!

9. Aria

Pales

Los corderos seguros pastar pueden

Donde un buen pastor vigila.

Donde los regentes rigen bien,

La paz y el sosiego reinan

Y aquello que a un país venturoso hace.

10. Recitativo

Diana

¡Entonces, unidos a nosotros

Y que sea el día de gozo y alegría!

11. Coro

Tutti a 4

Vive por largo tiempo, sol de esta tierra,

Pues Diana de noche

En la fortaleza del cielo vigila

Pues los bosques reverdean

Vive por largo tiempo, sol de esta tierra.

12. Duetto

Diana, Endimio

¡Delectadnos

Rayos de la alegría

Y adornad el cielo

Con diamantinos destellos!

El príncipe Christian repose

Sobre rosas, de cuitas liberado.

13. Aria

Pales
 Weil die wollenreichen Herden
 Durch dies weitgepriesne Feld
 Lustig angetrieben werden,
 Lebe dieser Sachsenheld!

14. Aria

Pan
 Ihr Felder und Auen,
 Laßt grünend euch schauen,
 Ruft Vivat itzt zu!
 Es lebe der Herzog in Segen und Ruh!

15. Chorus

Tutti
 Ihr lieblichste Blicke, ihr freudige Stunden,
 Euch bleibe das Glücke auf ewig verbunden!
 Euch kröne der Himmel mit süßester Lust!
 Fürst Christian lebe! Ihm bleibe bewußt,
 Was Herzen vergnügt,
 Was Trauren besieget!

Diana: römische Göttin der Jagd, sie wurde auch als Mondgöttin verehrt

Endymion: griechischer Hirtenknabe; nachts, wenn er schlief, hielt die Mondgöttin auf ihrem Weg inne, um ihn zu küssen.

Pales: römische Hirtengottheit; sie schützte das Vieh vor Raubtieren und Krankheiten

Pan: griechischer Gott der Jäger und Hirten, wurde zeitweise auch als „Allgott“ angesehen (gr. pan = alles)

13. Aria

Pales
 Because the flocks with ample fleece
 Are gaily driven to graze
 Throughout the splendid pastures,
 Long live our Saxon hero!

14. Aria

Pan
 Ye fields and meadows,
 Show your verdant green,
 Let your Vivats ring out!
 Long live the Duke amid blessings and peace!

15. Chorus

Tutti
 Ye delightful prospects Ye joyful hours
 May good luck always attend you.
 May heaven crown you with sweetest pleasure!
 Long live Prince Christian! May he ever know
 What rejoices the heart,
 What conquers all woe!

Diana: The Roman Goddess of the Hunt, also venerated as the Moon Goddess

Endymion: A young Greek shepherd; while he was asleep, the Moon Goddess paused in her journey through the sky to kiss him.

Pales: A Roman Goddess venerated by shepherds; she protected their flocks against wild beasts and disease

Pan: The Greek God of the Hunt and of shepherds; sometimes considered the Universal God (pan = all in Greek)

13. Air

Pales
 Aussi longtemps que les troupeaux à l'abondante toison
 Pourront paître joyeusement
 Dans ces champs vantés à la ronde,
 Longue vie à ce héros Saxon!

14. Air

Pan
 Vous, champs et prairies,
 Verdoyez dans toute votre splendeur
 Et faites retentir votre vivat!
 Longue vie au duc, dans les bénédictions et la sérénité!

15. Chœur

Tutti
 Délicieux spectacles, Heures radieuses,
 Puisse la fortune vous rester à jamais propice!
 Puisse le ciel vous couronner des plus douces délices!
 Longue vie au prince Christian! Qu'il connaisse
 toujours
 Ce qui réjouit le cœurs
 Et vainc la tristesse!

Diane: déesse romaine de la chasse, qui fut également vénérée comme déesse de la lune

Endymion: jeune berger grec; la nuit, quand il dormait, la déesse de la lune arrêtait sa course pour l'embrasser.

Pales: divinité pastorale romaine, qui protégeait le bétail des bêtes féroces et des maladies

Pan: dieu grec des chasseurs et des bergers, il fut aussi considéré quelquefois comme le «dieu universel, le Grand Tout» (du grec pan = tout)

13. Aria

Pales
 Pues los lanudos rebaños
 Por estos abundantes pastos
 Alegrementemente deambulan,
 ¡Viva nuestro héroe sajón!

14. Aria

Pan
 ¡Vosotros campos y praderas,
 Que siempre os veamos verdeando!
 ¡Exclamad "viva", pues!
 ¡Viva el duque entre bendiciones y en paz!

15. Coro

Tutti
 ¡Amorosas vistas, alegres horas,
 Dichosas seas por siempre!
 ¡El cielo os corone con dulcísima felicidad!
 ¡Viva el príncipe Christian! ¡Qué en todo momento conozca
 Lo que a los corazones contenta,
 Lo que a la tristeza doblega!

Diana: adiosa romana de la caza, adorada también en tanto diosa lunar

Endimio: joven pastor griego; de noche, cuando dormía, detenía la diosa de la luna su curso para besarla.

Pales: diosa pastora de los romanos, protegía al ganado de los animales depredadores y de las enfermedades

Pan: dios griego de la caza y los pastores, en ciertos tiempos fue considerado dios en tanto "todo universal" (del griego "pan": "todo").

2. Recitativo 18

Non sa che sia dolore
 Chi dall'amico suo parte e non more.
 Il fanciullin' che plora e geme
 Ed allor che più ei teme
 Vien la madre a consolar.
 Va dunque a cenni del cielo,
 Adempi or di Minerva il zelo.

1. Sinfonia**2. Recitativo**

Nicht weiß, was Schmerz sei,
 wer von seinem Freunde scheidet und nicht stirbt.
 Das Knäblein, das weint und stöhnt,
 und gerade da es sich am meisten fürchtet,
 kommt die Mutter es zu trösten.
 Geh also, auf die Zeichen des Himmels,
 genüge nun Minervas Eifer.

3. Aria

Scheide nur und mit Schmerzen;
 laß uns zurück mit schmerzndem Herzen!
 Der Heimat wirst du dich erfreuen,
 nach Gebühr ihr dienen.

3. Aria 19

Parti pur e con dolore
 Lasci a noi dolente il core.
 La patria goderai,
 A dover la servirai
 Varchi or di sponda in sponda
 Propizi vedi il vento e l'onda.

1. Sinfonia**2. Recitativo**

He knows not what suffering is, who has parted from
 his friend and yet lives.
 The small boy may whine and cry,
 And just at the moment that he is most fearful,
 His mother comes to console him.
 So now depart, signs are in the heavens,
 To comply with Minerva's zeal.

3. Aria

Only leave, then, and with pain;
 Leave us behind with sorrowful hearts!
 You will enjoy your native land,
 Serve it as is fitting.

17**18****19**

4. Recitativo 20

Tuo saver al tempo e l'età contrasta,
 Virtù e valor solo a vincer basta;
 Ma chi gran ti farà più che non fusti
 Ansbaca, piena di tanti Augusti.

1. Sinfonie**2. Récitatif**

Il ne sait pas ce qu'est le chagrin,
 Celui qui quitte son ami et ne meurt.
 Le petit garçon qui pleure et gémit,
 Et juste comme il a le plus peur,
 Arrive sa mère et le console.
 Va-t'en donc aux signes du ciel,
 Va satisfaire au zèle de Minerve.

3. Air

Pars sans hésiter avec ton chagrin,
 Laisse-nous les cœurs douloureux!
 Tu te réjouiras de revoir ta patrie,
 De la servir comme il se doit.

5. Aria 21

Ricetti gramezza e pavento,
 Qual nocchier, placato il vento,
 Più non teme o si scolora,
 Ma contento in su la prora
 Va cantando in faccia al mar.

1. Sinfonía**2. Recitativo**

No sabe qué es dolor,
 Quien se aleje de su amigo y no muera.
 Al niño que llora y gime,
 Cuando más temor siente,
 Viénelo la madre a consolar.
 Ve, pues, con la señal del cielo,
 Baste de Minerva el celo.

3. Aria

¡Vete pues, con dolor,
 Con el corazón doliente déjanos!
 Te alegrará servir a la patria,
 Según de ella es digno.

Du fährst nun von Ufer zu Ufer,
günstig siehst du Wind und Welle.

4. Recitativo

Dein Wissen steht im Gegensatz zu dem der Zeit und
deinem Alter,
Tugend und Wert allein genügen zu obsiegen.
Doch wer wird größer dich machen als du je gewesen
bist?
Ansbach, voll so vieler Erhabener.

5. Aria

Du weist zurück Kummer und Furcht,
wie der Steuermann, wenn der Wind sich gelegt hat,
nicht mehr sich fürchtet noch erblaßt,
sondern zufrieden auf dem Bug
singt im Angesicht des Meeres.

(Übersetzung von Klaus Hofmann in Zusammenarbeit mit
Franco De Faveri, Bach-Jahrbuch 1990, S. 44)

As you travel from shore to shore,
May wind and waves give you safe passage.

4. Recitativo

Your erudition mocks the course of time and your
young years,
Virtue and worth alone are sufficient for victory.
But who can make you greater than you already
are?
Ansbach, so replete with august souls.

5. Aria

You refuse to accept worry and fear,
Like the helmsman when the wind has died,
no longer fearful nor pale,
but satisfied in the bow
singing in full view of the sea.

Tu vogues maintenant de rive en rive,
Tu vois les vents et les flots propices.

4. Récitatif

Ton savoir contraste avec celui de l'époque et avec ton âge,
La vertu et la valeur seules suffisent à triompher.
Mais qui te fera plus grand que tu ne le fus jamais?
Ansbach, qui compte tant de personnages augustes.

5. Air

Tu repousses la peine et la peur,
Comme le timonier quand le vent est tombé,
Ne craint plus ni ne blêmit,
Mais, content à la proue,
Chante en face de la mer.

Vas de orilla a orilla,
Propicios los vientos y olas te sean.

4. Recitativo

Tu saber con el tiempo y la edad contrastan,
La virtud y el valor basten para vencer.
¿Mas qué te hará más grande de lo que ya fuiste?
Ansbach, plena de tantos augustos.

5. Aria

Temor y angustia apartas,
Cual piloto, una vez aplacado el viento,
Que nada teme ni por nada palidece,
Sino que contento en su proa
Cantando va abriendo el mar.

Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!

BWV 208

Johann Sebastian Bach schrieb diese Kantate für eine Aufführung zum Geburtstag des Herzogs Christian zu Sachsen Weissenfels am 23. Februar 1713. Der Herzog war ein passionierter Jäger – also lagen das Sujet samt seiner allegorischen Einführungshandlung sowie der Auführungszeitpunkt „nach gehaltenem Kampff-Jagen im Fürstl. Jäger-Hofe“ nahe. Bach nahm die Noten mit nach Weimar, seinem eigentlichen Dienstort, und führte, nun zum Geburtstag (oder Hochzeitstag?) seines Dienstherrn Ernst-August zu Sachsen-Weimar im Jahre 1716, die Kantate erneut auf.

Ein Vierteljahrhundert später holte Bach die Noten noch einmal aus der Schublade. Mit leicht modifiziertem Text diente die Kantate (BWV 208a) nun der Verschönerung des Namenstages von Kurfürst Friedrich August II. am 3. August 1740 (lt. BWV; Christoph Wolff datiert 1742). Diesem Herrscher hatte Bach im Sommer 1733 Kyrie und Gloria der späteren h-Moll-Messe zugesandt mit dem Ziel, sich selbst, dem Leipziger Director Musices, mit Hilfe des Titels „Hofcompositeur“ den Rücken gegenüber dem Rat der Stadt zu stärken. Diesen Wunsch erfüllte der Kurfürst, als August III. zugleich König von Polen, jedoch erst im November 1736.

Drei weitere Male griff Bach auf die Musik der Jagdkantate in parodierender Absicht zurück. Zunächst zum Pfingstfest 1725, als er die Choralkantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ BWV 68 komponierte und hier die Arien Nr. 7 und Nr. 13 der weltlichen Kantate mit neuem Text einfügte. Dann 1728 oder 1729, indem er für die Michaeliskantate „Man singet mit Freuden vom Sieg“

(BWV 149) den Schlußchor der Jagdkantate zum Eingangschor des geistlichen Stücks umfunktionierte. Schließlich wenige Tage nach dem kurfürstlichen Namenstag des Jahres 1740, als der Schlußsatz auch die Ratswechsellkantate „Herrscher des Himmels, König der Ehren“ (BWV Anh. I 193) beschloß.

Den Bräuchen der Jagd entsprechend bietet Bach in der Jagdkantate zwei Hörner auf, dazu Flöten, Oboen, Streicher und, wie die Quellen bezeugen, ein verstärktes Instrumentarium für den Basso continuo. Es ist das erste Mal, daß Bach für Hörner komponiert; ebenso ist die Jagdkantate die erste „weltliche“ und zugleich die bis dahin umfangreichste Kantate Bachs. Die Weimarer Produktion geistlicher Kantaten beginnt erst am 2. März 1714, mit der Beförderung Bachs vom Hoforganisten zum Hofkapellmeister. Aus der Zeit davor, seit 1707, kennen wir die alten, kleinteiligen Vorbildern nachempfundenen Kantaten BWV 131, 106, 71, 196, 4 und 150. Warum Bach den Auftrag zur Komposition dieser Kantate für einen „fremden“ Hof erhielt, wissen wir nicht. In diesem Genre hatte er noch nicht von sich reden machen können. Gab es herzoglich-kollegiale Empfehlungen von Weimar nach Weissenfels? Oder Beziehungen durch das über Thüringen und Westsachsen feingespante familiäre Netz?

Wie dem auch sei: Bach, der in Weimar eifrig die moderne italienische Instrumentalmusik studierte, sah sich durch das weltliche Sujet ermutigt, auch die modernen Formen der italienischen Oper, vor allem also der Wechsel von Rezitativen und Arien, in dieser Kantate erstmals auszuprobieren. Mit der ersten Weimarer Kirchenkantate, der zum Fest Mariae Verkündigung des Jahres 1714 entstandenen Kantate „Himmelskönig, sei willkommen“ (BWV 182), erscheinen diese Formen dann auch in

den geistlichen Werken Bachs. Ob Bach bei der Komposition der Jagdkantate bereits in der rhetorischen Eleganz zeitgenössischer Opernkomponisten geübt ist, mögen die Stilkritiker beurteilen. Die Kleinteiligkeit bisheriger Bachscher Vokalmusik zeigt hier jedenfalls noch deutliche Spuren, und zwar in der relativen Kürze der einzelnen Stücke, im ungezwungenen Übergang der Rezitative in Ariosi, in der instrumentalen Vielfalt der Arienbegleitung und in den homo- und polyphone Abschnitte aneinanderreihenden Chören.

Vielleicht hat sich deshalb ein der Partitur angefügtes Orchesterritornell „verselbständigt“, um schließlich isoliert unter der Nummer 1040 ins Bach-Werkeverzeichnis Eingang zu finden. Dieses Ritornell wiederholt das musikalische Material der Arie Nr. 13 „Weil die wollenreichen Herden“ und ist deshalb in dieser Aufnahme diesem Stück angehängt – ebenso wie auch in der parodierten Form dieser Arie in der Pfingstkantate BWV 68 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 22). Da eine festliche Huldigungskantate nicht mit einem Rezitativ beginnt, sondern ein repräsentatives Entree verlangt, wurde vermutlich der erste Satz des die gleiche Besetzung verlangenden Brandenburgischen Konzertes F-Dur BWV 1046 oder einer Frühform gespielt; dieser an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit folgt auch die vorliegende Einspielung.

Den Text dieser Kantate (wie auch vieler weltlicher Kantaten ab 1714) verdankt Bach dem Weimarer Oberkonsistorialsekretär Salomon Franck. Einziger Zweck der Worte ist es, den Fürsten zu rühmen, wobei die Kunst offenbar darin besteht, diesen Umstand so originell wie möglich aus der Leidenschaft des Fürsten herzuleiten. So also tritt Diana, Jagdgöttin und Christians Muse auf, um sich sogleich von Endymion fragen zu lassen, ob sie ih-

rer Jagdlust wegen ihn nicht mehr liebe. Diana weicht aus und nennt das Gebot der Stunde: zuerst an den Geburtstag des Herzogs gelte es zu denken. Dem schließt sich Endymion an. Beide entzünden ein Freudenfeuer, während Pan und Pales, die dazutreten, ihrer Freude über das Glück Ausdruck verleihen, von einem Fürsten wie Christian regiert zu werden. Ausgerechnet der den Nymphen nachstellende Pan, der Erfinder „panischen“ Schreckens...! Anschließend ziehen die vier Götter gemeinsam und die sonstigen, in Chor und Orchester vertretenen Gratulanten, dazu der Komponist mit herrlichen musikalischen Einfällen, alle Register dankbaren Jubels. Man wird sich vorzustellen haben, daß die tüchtigen Weissenfelder Hornisten – die 1716 zur Wiederaufführung der Kantate auch nach Weimar gerufen wurden – der Jagdlust des Fürsten bereits zuvor, jedoch auf andere Weise zu dienen hatten.

Non sa che sia dolore BWV 209

Zwei Kantaten auf italienische Texte hat Johann Sebastian komponiert; „Amore Traditore“ BWV 203 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 62) und dieses Stück. Der außermusikalische Erkenntniswert für die Nachwelt ist bei beiden Kantaten dürftig. Weder kennt man den Textautor noch Datum und Anlaß der Komposition. Originalquellen fehlen ebenfalls; die Überlieferung von „Non sa che sia dolore“ setzt mit einer, im Besitz des Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel befindlichen Partiturabschrift erst um etwa 1800 ein. Dies führte schon früh zu Echtheitszweifeln, begünstigt natürlich auch durch den Umstand, daß die Bach-Forschung ebenso wie die Liebhaber Bachscher Musik den „weltlichen“ Bach lange nicht zur Kenntnis nehmen wollten und ihn als den

„anderen Bach“ eher abqualifizierten als den über Gegensätze, wie etwa den geistlich-weltlichen, erhabenen Komponisten zu würdigen. Schließlich wird, besonders bei der Kantate BWV 209, die Qualität der Sprache bemängelt; sie sei „in einem bis zur Unverständlichkeit schlechten Italienisch abgefaßt“ (Alfred Dürr), so daß man einen deutschen Autor vermuten müsse.

Damit aber war nun doch eine Fährte zum Anlaß der Komposition gelegt. Während nämlich „Amore traditore“ von dem Allerweltssujet italienischer Kantaten, dem an der Liebe leidenden Liebhaber handelt, bezieht sich „Non sa che sia dolore“ auf eine bestimmte Person. Die Kantate vertont eine Abschiedsszene. Die Sopran-Solistin benennt den Zweck der Abreise des Scheidenden: er solle sich freuen, dem Vaterland zu dienen, und sie wünscht ihm dazu schnelle Fahrt, günstige Winde und Wellen – so also, als breche hier einer zum Dienst in der Marine auf oder aber, ohne militärischen Kontext, allegorisch über weite Strecken zurück in die Heimat. Das Wissen des Scheidenden, heißt es ferner im Rezitativ Nr. 4, eile dem Alter weit voraus – es handelt sich also um einen relativ jungen, aber sehr gelehrten Mann. Und er hat in Ansbach, der Residenzstadt im Mittelfränkischen, ihm gewogene Gönnern.

Diese Hinweise aus dem Text hat die Forschung zu zwei Hypothesen veranlaßt. Nach der ersten (Luigi Ansbacher, Bach-Gedenkschrift Zürich 1950) handele es sich bei dem Abreisenden um Johann Matthias Gesner, den später mit Bach befreundeten Rektor der Leipziger Thomasschule. Bach hatte den aus dem Ansbachischen Stammenden bereits in Weimar kennengelernt, von wo Gesner 1729, allerdings nur für ein Jahr, in seine Heimatstadt zurückkehrte, um das dortige Gymnasium zu leiten (vgl. hierzu Almanach der Bachwoche Ansbach 1991,

p. 123 ff.). Das Argument gegen diese These, die eine Komposition der Kantate für das Jahr 1729 zur Folge hätte: Gesner war 1729 bereits 38 Jahre alt – sagt man dann, sein Wissen eile seinem Alter voraus?

Im Bach-Jahrbuch 1990 plädiert Klaus Hofmann für den Leipziger Gelehrten, späteren Arzt und Historiographen des Königreiches Polen Lorenz Christoph Mizler als Empfänger bzw. Widmungsträger der Kantate. Dieser war in Ansbach zur Schule gegangen und zu Beginn der 1730er Jahre in Leipzig Klavier- und Kompositionsschüler Bachs. Mizler verließ, nach seiner Magisterdisputation, im Sommer 1734 Leipzig, um seine Eltern zu besuchen. Womöglich machte er sich Hoffnungen auf eine Anstellung in dem im Umbruch befindlichen Schulwesen der Markgrafschaft Ansbach. Mizler und Bach schätzten sich sehr. Auch wenn Bach von dem „trockenen, mathematischen Zeug“, das Mizler zu diskutieren wünschte, nichts hielt, trat er bekanntlich 1747 der von Mizler gegründeten „Correspondirenden Societät der musicalischen Wissenschaften“ bei; diesem Umstand verdanken wir die Canonischen Veränderungen BWV 769 sowie den sechsstimmigen Kanon BWV 1076, mit dem in der Hand Elias Gottlob Haußmann den Thomaskantor 1748 malte. Mizler schaltete sich schließlich auch mehrfach zugunsten Bachs in die von Johann Adolph Scheibe 1737 entfachte Kritik am Bachschen Kompositionsstil ein.

Wie dem auch sei: Zweifel an der Zuschreibung der Musik als Werk Johann Sebastian Bachs zu zerstreuen ist bereits die Sinfonia der Kantate angetan. Sie bewegt sich auf der Höhe anderer Bachscher Konzertsätze, vor allem denen in der Orchestersuite h-Moll BWV 1067.

Sibylla Rubens

Studium in Trossingen und Frankfurt am Main. Meisterkurse u.a. bei Edith Mathis und Irvin Gage. Konzertauftritte in Berlin, Frankfurt, Würzburg, Zürich, in Italien, Frankreich, England, Polen, Skandinavien, beim Schleswig-Holstein-Musikfestival und beim Europäischen Musikfest Stuttgart. Zusammenarbeit mit Philippe Herreweghe, René Jacobs und Vladimir Ashkenazy. Konzerte und CD-Aufnahmen mit Helmuth Rilling bei häussler Classic (Bach: Weltliche Kantaten, Schubert/Denissov: „Lazarus“). Opernpartien: Pamina an der Staatsoper Stuttgart, Marzelline.

Eva Kirchner (BWV 208)

Geboren in Münster/Westfalen. Nach privatem Gesangsunterricht Studium in Köln bei Margit Kobek und Liedgesang bei Hartmut Höll. 1992 künstlerische Reifeprüfung mit Auszeichnung und Abschluß des Studiums als Gesangspädagogin. Erstes Engagement an der Sächsischen Staatsoper Dresden, bis heute dort festes Ensemblemitglied. Neben zahlreichen anderen Rollen 1995 als Susanna in „Le nozze di Figaro“, Liederabende im In- und Ausland, Opernauftritte u.a. in Montpellier und Dublin. Rundfunk- und Fernsehaufnahmen, CD-Produktionen. Stipendiatin des Richard-Wagner-Verbandes, Meisterkurse u.a. bei Brigitte Fassbaender und Kurt Moll. Neben anderen Auszeichnungen 1995 Christel-Goltz-Preis.

James Taylor (BWV 208)

Im Jahre 1966 in Dallas, Texas geboren. Gesangsausbildung bei Arden Hopkin an der Texas Christian University, Abschluß 1991 als Bachelor of Music Education. Durch Fulbright-Stipendium 1991 an die Hochschule für Musik München zu Adalbert Kraus und Daphne Evangelatos, Abschluß mit Meisterklassendiplom. 1992–1994 Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper. Zahlreiche Konzerte u.a. mit Bachs Passionen, „Weihnachts-Oratorium“, „Magnificat“ und Kantaten, Mendelssohns „Elias“, Kodálys „Psalmus Hungaricus“ und Bialas’ „Oraculum“. Zahlreiche Verpflichtungen mit der Gächinger Kantorei unter Helmuth Rilling. Seit Frühjahr 1995 Zusammenarbeit mit der Oper in Stuttgart. CD-Produktionen u.a. unter Philippe Herreweghe und Helmuth Rilling.

Matthias Goerne (BWV 208)

Gesangsausbildung bei Hans-J. Beyer in Leipzig, später bei Dietrich Fischer-Dieskau und Elisabeth Schwarzkopf. Seither Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Ashkenazy, Masur, Blomstedt, Stein und Honeck. 1996/97 Einladungen zum Philadelphia und San Francisco Symphony Orchestra, Danish National Radio Symphony Orchestra. Seit einigen Jahren enge Zusammenarbeit mit der Internationalen Bachakademie Stuttgart und Helmuth Rilling, mehrere Schallplattenprojekte. Erfolgreiche Opernauftritte in Köln, Zürich, Dresdner Semperoper, Komische Oper Berlin. Sensationelles Lied-Debüt und regelmäßige Auftritte in der Londoner Wigmore Hall. April 1996 Debüt als Liedinterpret in New York. August 1996 CD mit Schuberts „Winterreise“.

Die Gächinger Kantorei Stuttgart

wurde 1953 von Helmuth Rilling gegründet. Sie erarbeitete sich zunächst die gesamte damals verfügbare a-cappella-Literatur, dann zunehmend auch oratorische Werke aller Epochen. Sie hatte maßgeblichen Anteil an der Wiederentdeckung und Durchsetzung des Chorrepertoires der Romantik, namentlich von Brahms und Mendelssohn. Herausragend war ihre Rolle bei der ersten und bis heute einzigen Gesamtspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs sowie bei der Uraufführung des „Requiem der Versöhnung“ 1995 in Stuttgart. Zahlreiche Schallplattenpreise und begeisterte Kritiken begleiten die Produktionen dieses Chores für CD, Rundfunk und Fernsehen sowie seine Konzerttätigkeit in vielen Ländern Europas, Asiens, Nord- und Südamerikas. Der Name des Chores – er nennt den Gründungsort, ein Dorf auf der Schwäbischen Alb – ist weltweit ein Begriff für erstklassige Chorkunst. Heute betätigt sich die Gächinger Kantorei als Auswahlchor stimmlich ausgebildeter Sängerinnen und Sänger, der nach den Anforderungen der jeweils auf dem Programm stehenden Werke zusammengestellt und besetzt wird.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke „Klangrede“ ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhun-

derts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des »Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisow, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemand hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemand aber macht er auch ein Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau

vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgeben zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerks, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang ein-

zigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde so gleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Bis zum 28. Juli 2000, Bach's 250. Todestag, wird auf der Basis dieser epochemachenden Einspielung unter Helmuth Rillings künstlerischer Gesamtleitung von hänssler Classic erstmals das Gesamtwerk Johann Sebastian Bachs aufgenommen und veröffentlicht. Die EDITION BACH-AKADEMIE wird über 160 CDs umfassen und ist sowohl als Subskription (bereits ab 1998), wie auch als Gesamtsatz (ab 28. Juli 2000) erhältlich.

My only pleasure is the merry hunt

BWV 208

Johann Sebastian Bach wrote this cantata to be performed on the birthday of Duke Christian of Saxony-Weissenfels on February 23, 1713. The duke was an impassioned hunter – hence the subject, including all the allegorical activity described in the introduction, was an obvious choice, as was the time of the performance “after having held hunting contests at the Duke’s hunting seat”. Bach took the score with him to Weimar, his actual place of work, and presented the cantata again for the birthday (or wedding?) of the nobleman who was his actual employer, Ernst-August of Saxony-Weimar, in the year 1716.

A quarter of a century later, Bach once again dug this music out of his drawer. With a slightly modified text, the cantata (BWV 208a) now celebrated the name day of Elector Friedrich August II on August 3, 1740 (according to BWV; Christoph Wolff dates the piece at 1742). Bach had already sent the *kyrie* and *gloria* of what would later become his B-minor Mass to this sovereign in 1733 in hopes of strengthening his position *vis-à-vis* the city council by being allowed to add “Court Composer” to the titles following his name, thus obtaining support for himself, the Director Musices of Leipzig. The Elector fulfilled this wish, in his additional capacity of August III, King of Poland, but not until November 1736.

Bach fell back upon the music to this Hunting Cantata three more times for the purpose of parody. First for the feast of Pentecost 1725, when he composed the chorale cantata “Also hat Gott die Welt geliebt” (“And God so loved the world”) BWV 68, in which he inserted the ari-

as nos. 7 and 13 of the secular cantata with a new text. Then, in 1728 or 1729, when he reworked the final chorus of the Hunting Cantata into the introductory chorus of his Michaelmas day cantata “Man singet mit Freuden vom Sieg” (“Let’s sing with joy of victory”) (BWV 149). Finally, a few days after the Elector’s name day in 1740, he used the final movement to conclude his “Ratswechsel” (“Changing of the Councilors”) Cantata, “Herrscher des Himmels, König der Ehren” (“Lord of the Heavens, King of all honors”) (BWV Appendix I 193).

In his Hunting Cantata, in keeping with the traditions of the hunt, Bach enlists the help of two horns, as well as flutes, oboes, strings and, as the sources show, an enhanced instrumental group for the basso continuo. This is the first time that Bach composed for horns; by the same token, the Hunting Cantata is Bach’s first “secular” cantata and at the same time the most voluminous cantata he had composed up to that time. The Weimar production of sacred cantatas began on March 2, 1714, with Bach’s promotion from Court Organist to Court Conductor (Capellmeister). From the preceding period, beginning in 1707, we have only the old style of cantata following modestly proportioned models: BWV nos. 131, 106, 71, 196, 4 and 150. Why Bach was awarded the commission to compose this cantata for an “outside” court, we will never know. He had not yet exactly caused a stir with his compositions in this genre. Did the Duke of Weimar recommend Bach to his fellow nobleman? Or was it the result of connections through the tight network of hereditary lineage covering Thuringia and western Saxony?

However that may be: Bach, who in Weimar had applied himself with gusto to the study of Italian instrumental music, felt himself encouraged by the secular subject matter to try using for the first time in a cantata the then

modern forms of Italian opera, especially alternating recitatives and arias. These forms appear in Bach's sacred works for the first time in the first sacred cantata he composed in Weimar, "Himmelskönig, sei willkommen" ("King of Heaven, welcome be") (BWV 182) for the feast of Annunciation. Whether the Hunting Cantata furnishes evidence that Bach was already well practiced in the rhetorical elegance of contemporary opera composers is a question best left to stylistic critics. The modest proportions of Bach's vocal music prior to this time have left clear traces here, at any rate, most evident in the relative brevity of the individual pieces, in the unconstrained transitions of recitatives to arioso, in the instrumental variety of the aria settings and in the alternating homophonic and polyphonic sections in the choruses.

This may be the reason that an orchestra ritornello annexed to the score was able to "gain its independence" and be included as Number 1040 in the catalogue of Bach's works. This ritornello repeats the musical material of Aria no. 13, "Weil die wollenreichen Herden" ("Inasmuch as the wool-rich herds") and is therefore appended to this piece in this recording—as is the parody of this aria in the Pentecost cantata BWV 68 (EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 22). Since a festive homage cantata does not begin with a recitative, but demands to be allowed to make a representative entrance, we can suppose that the first movement of the Brandenburg Concerto in F BWV 1046, which requires the same instruments, or an early form of it, was played here; this nearly certain assumption is also followed in this recording.

Bach owes the text of this cantata (as many of Bach's secular cantatas after 1714) to the Head Consistorial Secretary in Weimar, Salomon Franck. The sole intent and purpose of the words is to praise the prince, and this art

form is often marked by using the prince's main passion to do so in as original a way as possible. Hence Diana, goddess of the hunt and Christian's muse, appears only to be questioned immediately by Endymion whether she has lost her passion for hunting owing to her love for him. Instead of giving a direct answer, Diana mentions the most important matter at the present time: first to give thought to the Duke's birthday. Endymion agrees, and together they light a bonfire for joy, while Pan and Pales, who join them, express how happy they are to be ruled by a prince such as Christian. And this from the mouth of Pan, known for chasing nymphs and creating "panic" fear ...! Then the four gods, joined by the other well-wishers in orchestra and choir, including the composer with his wonderful musical ideas, give free rein to their joyful gratitude. We must remember that the skilled horn players of Weissenfels – who were also called to Weimar for the repeat performance of the cantata in 1716 – had only just been required to serve the prince's hunting passion, albeit in another manner.

He knows not what suffering is BWV 209

Johann Sebastian Bach composed two cantatas to Italian texts: "Amore Traditore" ("Love the Deceiver") (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 62) and this piece. Apart from the music itself, very little information has come down to us regarding these works. We know neither the author of the text, nor the date or occasion for the composition. Original sources are also lacking; the history of "Non se che sia dolore" is unknown until around 1800, when we hear of a copy of the score in the possession of Bach's biographer, Nikolaus Forkel. This soon gave rise to doubt as to whether it could in truth be attributed to

Bach, a doubt which was, of course, also strengthened by the fact that Bach research, as well as lovers of Bach's music in general, long disdained to acknowledge the "secular side" of Bach and tended to completely write off this "other Bach" rather than to appreciate him as a composer who stood above antagonisms, such as that between "secular" and "sacred" music. Finally, the quality of the language has drawn criticism, especially in BWV 209; it has been said to be written in an Italian that is "so poor as to be unrecognizable" (Alfred Duerr), so that people were inclined to suspect the author of being German.

However, this offers a clue to the occasion for the composition. While "Amore traditore" treats the hackneyed topic of a lover suffering from the pangs of love, "Non sa che sia dolore" refers to a specific person. The cantata is basically a farewell scene set to music. The solo soprano states the purpose of the departure: he who is leaving should be happy to be able to serve his fatherland, and she wishes him a speedy journey, favorable winds and waves – precisely as if this someone were leaving to serve in the navy or, in a non-military context, allegorically to cover long distances before returning to his homeland. He is erudite well beyond his years, as the recitative no. 4 adds – hence this must have been a relatively young but highly educated man. And in Ansbach, this seat of royal power in central Franconia, he obviously had benefactors who were very favorably inclined toward him.

These hints found in the text itself have led researchers to formulate two hypotheses. According to the first (Luigi Ansbacher, *Bach-Gedenkschrift Zürich 1950*) the person here taking his leave is Johann Matthias Gesner, who later was headmaster of the School of St. Thomas in Leipzig and one of Bach's friends. Bach had already made the acquaintance of Gesner, who had grown up in Ansbach,

in Weimar, from which Gesner returned to his native city in 1729, although for only one year, to take charge of the local secondary school (cf. *Almanach der Bachwoche Ansbach* (Almanac of the Bach Week in Ansbach) 1991, p. 123ff.). One argument that speaks against a date in 1729, however, is the fact that Gesner was already 38 years old at that time – would it then be fitting to say that he was erudite well beyond his years?

In the *Bach-Jahrbuch* (Bach Yearbook) 1990, Klaus Hofmann suggests the cantata to be meant for, or even dedicated to, Lorenz Christoph Mizler, later a physician and historiographer of the Kingdom of Poland. Mizler had gone to school in Ansbach and in the early 1730's took lessons from Bach in piano and composition. After his Master's Disputation, he left Leipzig in the summer of 1734 to visit his parents. He may have hoped for a position in the educational system of the Margrave of Ansbach, which was in a state of upheaval at the time. Mizler and Bach thought quite highly of each other. Even though Bach thought little of the "dry, mathematical stuff" Mizler was wont to discuss, in 1747 he nonetheless, as is well known, joined the "Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften" ("Correspondence Society of the Musical Sciences") Mizler had founded; to this circumstance we also owe the "Canonische Veränderungen" (Canonical Variations) BWV 769 and the Canon BWV 1076, which Bach holds in his hand in the famous portrait by the painter Elias Gottlob Hausmann of 1748. Moreover, Mizler had entered the lists in Bach's defense against Johann Adolf Scheibe, who had provoked criticism of Bach's compositional style in 1737.

However that may be: the cantata's *sinfonia* is already calculated to dispel any doubts which might preclude assigning the work to Johann Sebastian Bach. It reaches the

same high quality as do other of Bach's concertante movements, especially those in the B-minor Orchestra Suite BWV 1067.

Sibylla Rubens

Sybillia Rubens studied in Trossingen and Frankfurt am Main. She has taken part in master classes with Edith Mathis, Irvin Gage and others, and has given concerts in Berlin, Frankfurt, Würzburg and Zurich and toured Italy, France, England, Poland and Scandinavia. She has also appeared in the Schleswig-Holstein music festival and the European music festival in Stuttgart. She has worked with Philippe Herreweghe, René Jacobs and Vladimir Ashkenazy and has given concerts and recorded CDs with Helmuth Rilling for häussler Classic (Bach's secular cantatas and the Schubert/Denisov Lazarus). In opera, she has sung the roles of Pamina (Magic Flute) at the Stuttgart State Opera and Marcellina (Figaro).

Eva Kirchner (BWV 208)

Born in Münster, Westphalia, she was privately trained and then studied with Margit Kobek in Cologne and in Hartmut Höll's lieder class. She qualified with honours in 1992 and completed her training as a singing teacher. Her first engagement was at the Sächsische Staatsoper in Dresden, of which she remains a permanent member. Among her numerous roles is that of Susanna in "The Marriage of Figaro" in 1995. She has given lieder recitals at home and abroad, as well as opera performances in, for example, Montpellier and Dublin. Radio, television and CD recordings also attest to her abilities. She is a recipient of a

Richard-Wagner-Verband scholarship, and has taken master classes with Brigitte Fassbaender and Kurt Moll, etc. Eva Kirchner has received several awards, including the Christel Goltz Prize for 1995.

James Taylor (BWV 208)

Born in Dallas in 1966, he studied singing with Arden Hopkin at the Texas Christian University and graduated as Bachelor of Music Education in 1991. A Fulbright Scholarship enabled his attendance at the Hochschule für Musik in Munich with Adalbert Kraus and Daphne Evangelatos culminating in his graduation with a master class diploma. From 1992 to 1994 he was a member of the opera studio at the Bayerische Staatsoper. He has taken part in numerous concerts including Bach's Passions, "Christmas Oratorio", "Magnificat" and cantatas, Mendelssohn's "Elijah", Kodály's "Psalmus Hungaricus", and Günter Bialas's "Oraculum". He has also made numerous appearances with the Gächinger Kantorei under Helmuth Rilling. Since the spring of 1995 he has been associated with the Stuttgart Opera. James Taylor has recorded CDs with Philippe Herreweghe and Helmuth Rilling among others.

Matthias Goerne (BWV 208)

Following vocal studies with Professor Hans-J. Beyer in Leipzig, and later with Dietrich Fischer-Dieskau and Elisabeth Schwarzkopf, he has lately worked with conductors such as Ashkenazy, Masur, Blomstedt, Stein and Honeck. He has received invitations for 1996/97 to perform with the Philadelphia and San Francisco Symphony Orchestras and the Danish National Radio Symphony

Orchestra. Closely associated in recent years with the Internationale Bachakademie Stuttgart and Helmuth Rilling, he has also been involved in several recording projects.

He has made successful opera appearances in Cologne, Zurich, the Dresden Semperoper and the Komische Oper Berlin. London's Wigmore Hall was the location for his sensational lieder debut and he has appeared there regularly. His American lieder debut was in New York in April 1996. Matthias Goerne recorded Schubert's "Winterreise" on CD in August 1996.

The Gächinger Kantorei Stuttgart

The Gächinger Kantorei was founded by Helmuth Rilling in 1953. After mastering the entire a cappella repertoire available at the time, the choir turned towards oratorios of every period. It has played a considerable part in the rediscovery and representation of the Romantic choral repertoire, especially works by Brahms and Mendelssohn. It is notable for its role in performing the first and hitherto only complete cycle of all J. S. Bach's church cantatas and in giving the first performance of the Requiem of Reconciliation in 1995 in Stuttgart. The choir has won many recording prizes and has received critical acclaim for its CD, radio and television recordings as well as for its concerts throughout Europe, Asia and the Americas. Named after the village in the Swabian mountains where it was founded, the Gächinger Kantorei is a synonym for excellence in choral singing throughout the world. Today the choir is a flexible body of trained singers, who are brought together as required to suit the demands and scoring of the season's programme.

The Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose composition varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the Baroque "sound world" as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the then normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14

composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them«: this is his creed. That is why the International Bach Academy Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds. Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmut Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra,

Stuttgart, the New York Philharmonic, the radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998.

On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: A complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.

By 28th July 2000, the 250th anniversary of Bach's death, an epoch-making recording of the complete works of Johann Sebastian Bach will for the first time be produced and published under Helmuth Rilling's artistic directorship by »hänssler Classic«. The EDITION BACH-AKADEMIE will comprise over 160 CDs and is available both on subscription (from 1998) and also as a complete set (from 28th July 1998).

Ce qui me plaît, c'est la chasse effrénée

BWV 208

Jean-Sébastien Bach écrivit cette cantate pour l'anniversaire du duc Christian de Saxe-Weissenfels, le 23 février 1713. Le duc étant un chasseur passionné, le sujet se concevait aisément, ainsi que l'action allégorique qui l'introduit et le moment choisi pour son exécution, «après un combat de chasse, dans le pavillon de chasse princier». Bach emporta les notes à Weimar, où il exerçait en fait ses fonctions, et fit rejouer la cantate en 1716, cette fois pour l'anniversaire de la naissance (ou du mariage?) de son maître Ernst August de Saxe-Weimar.

Un quart de siècle plus tard, Bach ressortit les notes encore une fois de son tiroir. Avec un texte légèrement modifié, la cantate (BWV 208a) servit alors à embellir la fête du prince électeur Frédéric August II, le 3 août 1740 (selon BWV; Christoph Wolff la date de 1742). Au cours de l'été 1733, Bach avait envoyé à ce souverain le Kyrie et le Gloria de ce qui serait plus tard la messe en si mineur, dans le but de se procurer, lui qui était *Director Musices* de la ville de Leipzig, un appui face au Conseil municipal à l'aide du titre de *Hofcompositeur* (compositeur de la Cour). Mais le prince électeur n'exauça ce vœu qu'en novembre 1736, devenu également roi de Pologne sous le nom d'August III.

Bach reprit encore trois fois la musique de la Cantate de la chasse pour la parodier. D'abord pour la fête de la Pentecôte 1725, lorsqu'il composa la cantate de choral *Also hat Gott die Welt geliebt*, BWV 68 (Ainsi Dieu a aimé le monde) et y inséra les airs n° 7 et n° 13 de la cantate profane en en changeant le texte. Puis en 1728 ou 1729, pour la cantate de saint Michel *Man singet mit Freuden vom*

Sieg, BWV 149 (Des chants de joie célèbrent la victoire), faisant du chœur final de la cantate de la chasse le chœur d'entrée du morceau sacré. Enfin, quelques jours après la fête du prince électeur en 1740, lorsque le mouvement final servit à clorre également la cantate destinée à l'élection du Conseil de Leipzig *Herrscher des Himmels, König der Ehren*, BWV Ann. I 193 (Maître du ciel, roi de gloire).

Conformément aux coutumes en usage pour la chasse, Bach fait appel dans cette cantate à deux cors, des flûtes à bec, des hautbois, des cordes et, comme le prouvent les sources, une instrumentation renforcée pour la basse continue. C'est la première fois que Bach compose pour des cors ; de plus, la cantate de la chasse est sa première cantate profane ainsi que sa cantate la plus longue à ce jour. La production des cantates sacrées de Weimar ne devait commencer que le 2 mars 1714, avec l'avancement de Bach d'organiste de la Cour à maître de chapelle de la Cour. La période précédente, à partir de 1707, nous a laissé les cantates BWV 131, 106, 71, 196, 4 et 150 qui s'inspirent de modèles anciens à petites parties. Nous ne savons pas pourquoi Bach reçut l'ordre de composer cette cantate pour une cour «étrangère». Il ne pouvait pas encore s'être forgé un nom dans ce genre. Était-ce le résultat de recommandations collégiales entre les ducs de Weimar et de Weissenfels? Ou de relations dues au réseau familial étendant ses mailles serrées sur la Thuringe et la Saxe occidentale?

Quoi qu'il en soit Bach, qui mettait tout son zèle à étudier à Weimar la musique instrumentale moderne venue d'Italie, se vit encouragé par ce sujet profane à essayer pour la première fois, dans cette cantate, les formes modernes de l'opéra italien et donc surtout l'alternance de récitatifs et d'airs. Avec la première cantate sacrée de Weimar, celle destinée à la fête de l'Annonciation de Marie de

l'année 1714 *Himmelskönig, sei willkommen*, BWV 182 (Roi du ciel, sois le bienvenu), ces formes firent également leur apparition dans ses œuvres spirituelles. Laissons aux experts du style le soin de juger si Bach maîtrisa déjà l'élégance rhétorique des compositeurs d'opéra contemporains lorsqu'il compose la cantate de la chasse. En tout cas, le découpage en petites parties utilisé jusque-là dans sa musique vocale y est encore nettement reconnaissable, à savoir dans la relative brièveté de chaque pièce, dans le changement naturel des récitatifs en ariosos, dans la diversité instrumentale de l'accompagnement des airs et dans les chœurs enfilant l'un à la suite de l'autre des passages homophones et polyphones.

C'est peut-être la raison pour laquelle une ritournelle de l'orchestre ajoutée à la partition est devenue autonome, pour finir par trouver une place isolée sous le numéro 1040 dans le catalogue des œuvres de Bach (BWV). Cette ritournelle répète le matériau musical de l'air n° 13 *Weil die wollenreichen Herden* (Car les troupeaux laineux), elle a donc été ajoutée au morceau dans notre enregistrement – tout comme dans la forme parodiée de l'air en question dans la cantate de la Pentecôte BWV 68 (Vol. 22 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE). Une cantate d'hommage solennelle ne débutant pas par un récitatif, mais exigeant une ouverture représentative, on jouait vraisemblablement le premier mouvement du Concerto brandebourgeois en fa majeur BWV 1046 qui demande la même distribution, ou celui d'une forme primitive; l'enregistrement proposé ici s'en tient lui aussi à cette probabilité pratiquement assurée.

Bach doit le texte de cette cantate (comme celui de nombreuses cantates profanes à partir de 1714) au secrétaire du consistoire de Weimar, Salomon Franck. Le seul but des paroles est de vanter les mérites du prince, tout l'art

consistant manifestement à faire découler cela de la passion de ce dernier, en y mettant le plus d'originalité possible. C'est ainsi que Diane, déesse de la chasse et muse de Christian, entre en scène pour affronter aussitôt les plaintes d'Endymion qui croit qu'elle lui préfère les plaisirs de la chasse. Diane se dérobe et nomme la nécessité de l'heure: il faut penser d'abord à l'anniversaire du duc. Endymion se range à cet avis. Ils allument tous deux un feu de joie, tandis que Pan et Palès, qui les ont rejoints, expriment leur joie d'avoir la chance d'être gouvernés par un prince comme Christian. Justement Pan, celui qui poursuit les nymphes de ses assiduités, l'inventeur de la terreur «panique»...! Après cela, les quatre divinités et tous les hôtes venus pour féliciter le prince, représentés par le chœur et l'orchestre, emploient tous les moyens pour exprimer une allégresse reconnaissante et le compositeur se joint à eux avec de magnifiques inventions musicales. Il faut bien imaginer que les cors de Weissenfels – qui furent aussi appelés à Weimar en 1716 pour la reprise de la cantate – étaient passés maîtres dans leur art et qu'ils avaient déjà dû auparavant, mais d'une autre manière, servir le prince dans son goût pour la chasse.

Il ne sait pas ce qu'est le chagrin BWV 209

Jean-Sébastien Bach a composé deux cantates sur des textes italiens: *Amore Traditore*, BWV 203 (Ô amour traître, Vol. 62 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE) et le morceau qui nous occupe. Pour les deux cantates, les renseignements ne concernant pas la musique et qui ont été transmis à la postérité sont bien maigres. On ne connaît ni l'auteur de leur texte, ni la date ou l'occasion de leur composition. Les sources originales manquent également; la transmission de *Non sa che sia dolore* (Il ne sait

pas ce qu'est le chagrin) ne commence que vers 1800 avec une copie de partition se trouvant en la possession du biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel. Cela a très vite fait naître des doutes quant à son authenticité, doutes favorisés bien entendu par le fait que les chercheurs travaillant sur Bach et les amateurs de sa musique ont longtemps refusé de prendre en compte le Bach profane, en sous-estimant les qualités comme celles de l'«autre Bach» plutôt que de reconnaître à sa juste valeur ce compositeur qui s'élève au-dessus des oppositions, comme par exemple celle qui existe entre la sphère sacrée et la sphère profane. Pour finir, on critique la qualité de la langue, particulièrement pour la cantate BWV 209; elle est «écrite dans un italien si mauvais qu'il en est presque incompréhensible» (Alfred Dürr), ce qui fait supposer un auteur allemand.

Ce dernier trait donnait tout de même une piste pour découvrir le motif de la composition. En effet, tandis que *Amore traditore* (Ô amour traître) traite du sujet classique des cantates italiennes, le soupirant souffrant de l'amour, *Non sa che sia dolore* (Il ne sait pas ce qu'est le chagrin) se réfère à une personne précise. La cantate met en musique une scène d'adieux. La soliste soprano indique le but du départ de celui qui s'en va: qu'il se réjouisse de servir sa patrie et que le voyage soit rapide, aidé par des vents et des flots propices – tout comme pour quelqu'un qui s'en irait prendre du service dans la Marine ou bien, hors de tout contexte militaire, s'en retournerait au pays par de longs chemins allégoriques. Le savoir de celui qui part, dit encore le récitatif n° 4, a une grande avance sur son âge – il s'agit donc d'un homme relativement jeune mais très érudit. Et il a des protecteurs qui lui veulent du bien à Ansbach, la capitale princière de la moyenne Franconie.

Ces indications données par le texte ont incité la recherche à émettre deux hypothèses. La première (Luigi Ansbacher, *Bach-Gedenkschrift* Zürich 1950) énonce que le voyageur est Johann Matthias Gesner, le recteur de l'école Saint-Thomas de Leipzig, qui fut plus tard l'ami de Bach. Celui-ci avait fait connaissance du natif d'Ansbach à Weimar déjà, d'où Gesner retourna en 1729 dans sa ville natale, mais pour un an seulement, pour y diriger le lycée (voir à ce propos l'*Almanach der Bachwoche*, Ansbach 1991, p. 123 et suivantes). Cette thèse, qui concluerait à une composition de la cantate au cours de l'année 1729, est contredite par l'argument suivant: Gesner avait déjà 38 ans en 1729 – dirait-on dans ce cas que son savoir a une avance sur son âge?

Dans le *Bach-Jahrbuch* de 1990, Klaus Hofmann plaide pour considérer Lorenz Christoph Mizler, érudit de Leipzig devenu plus tard médecin et historiographe du royaume de Pologne, comme celui à qui la cantate était destinée ou dédicacée. Il avait été écolier à Ansbach et élève de clavier et de composition de Bach à Leipzig au début des années 1730. Après avoir soutenu sa thèse, Mizler quitta Leipzig au cours de l'été 1734 pour rendre visite à ses parents. Il espérait peut-être trouver un emploi dans le système scolaire du margraviat d'Ansbach, qui se trouvait en plein bouleversement. Mizler et Bach avaient une grande estime l'un pour l'autre. Même si Bach faisait peu de cas des «choses mathématiques arides» dont Mizler souhaitait discuter, on sait qu'il adhéra en 1747 à la *Correspondirenden Societät der musicalischen Wissenschaften* fondée par Mizler; c'est à ces circonstances que nous devons les Variations canoniques BWV 769 ainsi que le canon à 6 voix BWV 1076 que le Cantor de Saint-Thomas tient dans sa main sur le portrait qu'Élias Gottlob Haußmann peignit de lui en 1748. Mizler intervint aussi plusieurs fois en faveur de Bach dans la polémique

esthétique engagée en 1737 par Johann Adolf Scheibe contre le style des compositions de Bach.

Quoi qu'il en soit, la sinfonie de la cantate suffit déjà à dissiper les doutes quant à l'identification de la musique comme œuvre de Jean-Sébastien Bach. Elle est à la hauteur d'autres mouvements de concerto écrits par lui, surtout de ceux de la Suite pour orchestre en si mineur BWV 1067.

Sibylla Rubens

Études à Trossingen et à Francfort-sur-le-Main, entre autres chez Edith Mathis et Irvin Gage. Des concerts à Berlin, Francfort, Zurich, Würzburg, en Italie, en France, en Angleterre, en Pologne, en Scandinavie, au festival du Schleswig-Holstein et au festival européen de musique de Stuttgart. Collaboration avec Philippe Herreweghe, René Jacobs et Vladimir Ashkenazy. Des concerts et des enregistrements de CD avec Helmuth Rilling chez Hänssler CLASSIC (Bach: „Cantates profanes“, Schubert / Denisov: „Lazare“). Rôles d'opéras: Pamina au Staatsoper de Stuttgart, Marcelline.

Eva Kirchner (BWV 208)

Est née à Münster/Westphalie. Après des leçons privées de chant, elle étudia auprès de Margit Kobek à Cologne et l'interprétation de lieder auprès de Hartmut Höll. En 1992, elle obtint son diplôme avec mention et termina ses études de professeur de chant. Elle eut son premier engagement à l'Opéra de Dresde et fait jusqu'à aujourd'hui partie de la troupe. Outre de nombreux autres rôles, elle

fut, en 1995, Susanna dans „Les Noces de Figaro“. Eva Kirchner donne des concerts en Allemagne et à l'étranger et s'est produite sur de nombreuses scènes lyriques dont celles de Montpellier et de Dublin. Elle enregistra pour la radio, la télévision et le disque et fut boursière de l'Association Richard Wagner, suivit des cours d'interprétation auprès de Brigitte Fassbaender et de Kurt Moll. Elle a obtenu, entre autres distinctions, le Prix Christel Goltz en 1995.

James Taylor (BWV 208)

Est né en 1966 à Dallas (Texas); il fit ses études de chant auprès d'Arden Hopkin, à la Texas Christian University et obtint en 1991 le diplôme de Bachelor of Music Education. Grâce à une bourse Fulbright, il poursuivit sa formation auprès d'Adalbert Kraus et de Daphne Evangelatos à la Musikhochschule de Munich où il obtint son diplôme. De 1992 à 1994, James Taylor fut membre de l'atelier lyrique de l'Opéra de Munich. Il participa à de nombreux concerts: Passions, „Oratorio de Noël“, „Magnificat“ et cantates de Bach, „Elias“ de Mendelssohn, le „Psalmus Hungaricus“ de Kodály et l'Orculum de Bialas. Il chanta beaucoup avec la Gächinger Kantorei dirigée par Helmuth Rilling. Depuis le printemps 1995, James Taylor chante à l'Opéra de Stuttgart. Il a enregistré, entre autres chefs, avec Philipp Herreweghe et Helmuth Rilling.

Matthias Goerne (BWV 208)

Étudia le chant auprès de Hans J. Beyer à Leipzig et les poursuivit auprès d'Elisabeth Schwarzkopf et de Dietrich Fischer-Dieskau. Il travailla avec des chefs d'orchestre

de renom comme Askbenazy, Masur, Blomstedt, Stein et Honeck. En 1996/97, Matthias Goerne donna des concerts avec l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre symphonique de San Francisco et l'Orchestre symphonique de la Radio Danoise. Depuis quelques années, Matthias Goerne entretient une étroite collaboration avec l'Internationale Bachakademie de Stuttgart et Helmuth Rilling, matérialisée par plusieurs productions discographiques. Le chanteur connu de grands succès à l'opéra, notamment à Cologne, Zurich, Dresde et Berlin. Depuis des débuts dans le récital de lieder qui firent sensation, il se produit régulièrement au Wigmore Hall de Londres. En avril 1996, il fit ses débuts dans le lied à New York et enregistra, en août 1996, „Voyage d'hiver“ de Schubert.

La Gächinger Kantorei Stuttgart

a été fondée par Helmuth Rilling en 1953. Tout d'abord, ce chœur a travaillé toutes les œuvres a cappella disponibles en ce moment et aussi des œuvres oratoires de toutes les époques. Il a largement contribué à la redécouverte et la diffusion du répertoire pour chœurs de la période romantique, en particulier Brahms et Mendelssohn. Particulièrement remarquable est le rôle que ce chœur a joué lors du premier et jusqu'à ce jour seul enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach ainsi qu'à l'occasion de la première du „Requiem de la Réconciliation“ à Stuttgart en 1995. De nombreux prix du disque et des critiques enthousiastes accompagnent les productions de ce chœur pour la radio et la télévision, ses enregistrements sur disques compacts et ses concerts dans de nombreux pays d'Europe, d'Asie, d'Amérique du Nord et du Sud. Le nom de ce chœur – ainsi nommé d'après le lieu où il fut créé, un village dans la „Schwäbische Alb“ – est synonyme partout dans le monde de l'art

choral de tout premier ordre. Aujourd'hui, la Gächinger Kantorei est un chœur composé d'une sélection de chanteuses et chanteurs vocalement formés qui sont choisis et réunis en fonction des exigences des œuvres au programme.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le „discours sonore“ baroque leur est donc aussi familier que le son philharmonique du 19^{ième} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la »Schwäbische Alb«, afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa »Gächinger Kantorei«; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de pre-

nières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des «Vêpres de Marie» de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: «Litany» de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du «Lazare» de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le «Requiem de la Réconciliation», une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et «Credo» de compositeur polonais Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. «Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres,» est son credo. Pour cette raison, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le «Goethe-Institut de la musique». Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre.

C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande

du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestres symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutsche Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'Orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'Orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la «Passion selon St. Matthieu» de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300^{ième} anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le «Grand Prix du Disque».

D'ici au 28 juillet 2000, 250^{ième} anniversaire de la mort de Bach, l'œuvre complète de Johann Sebastian Bach sera pour la première fois enregistrée et publiée par haenssler Classic sur la base de cet enregistrement mémorable et sous la direction artistique générale de Helmuth Rilling. L'EDITION BACHAKADEMIE comprendra plus de 160 CDs et sera disponible par souscription (à compter de 1998) et en intégrale (à compter du 28 juillet 2000).

Sólo me agrada la animada caza

BWV 208

Johann Sebastian Bach compuso esta cantata para ser estrenada con motivo del cumpleaños del duque Christian zu Sachsen Weißenfels el día 23 de febrero de 1713. El duque era un apasionado cazador, con lo cual se relacionan tanto el sujeto con todas sus acciones iniciáticas alegóricas así como el momento de la representación: “tras una lucha de caza en la montería ducal”. Bach se llevó a la partitura a Weimar, su destino de trabajo propiamente dicho, y volvió a ejecutar la cantata en año 1716 con motivo de un cumpleaños (¿o aniversario de bodas?) de su señor, Ernst-August zu Sachsen-Weimar.

Un cuarto de siglo después sacó Bach nuevamente la partitura del baúl de los recuerdos. Con texto ligeramente modificado sirvió esta vez la cantata (BWV 208a) para embellecer la onomástica del príncipe elector Friedrich August II. el día 3 de agosto de 1740 (según BWV; Christoph Wolff fecha: 1742). A este señor había enviado Bach el verano de 1733 el kirie y el gloria de la Misa en si menor posterior y ello, a saber, con la intención de reforzar su posición de Director musices de Leipzig frente al consejo de la ciudad por medio del título de “compositor de corte”. Este deseo – si bien en noviembre de 1736 – le fue satisfecho por el príncipe elector ya con el nombre de August III, simultáneamente rey de Polonia.

Tres veces más retomó Bach la música de la cantata de caza con la intención de aplicarle el principio conocido como “parodia”. Primero fue para la festividad de Pentecostés del año 1725 al componer la cantata coral “Entonces Dios ha amado al mundo”, BWV 68, incluyendo las aris número 7 y 13 de la cantata profana con nueva letra.

Después retomó la música de la presente cantata el año de 1728 o de 1729 trasponiendo el coro final de nuestra cantata de caza al coro inicial de la Cantata de San Miguel “Se canta con alegría por la victoria” (BWV 149). Finalmente, pocos días después de la onomástica del príncipe del año de 1740, se concluía también con el movimiento final la llamada cantata del cambio [el cambio de ciertos miembros del consejo de la ciudad1] “Señor del cielo, Rey del honor” (BWV anexo I 193).

De acuerdo a la tradición de la caza, emplea Bach en la cantata dos cornos y, además, flautas, oboes, instrumentos de cuerda y, según informan las fuentes, un instrumental reforzado para el bajo continuo. Se trata de la primera ocasión en que compone Bach para cornos; igualmente trátase esta cantata de caza de la primera cantata “profana” y, simultáneamente, de la más amplia de cuantas hasta entonces compusiera. La producción de cantatas espirituales de Weimar comienza en día 2 de marzo de 1714 con el ascenso de Bach de organista de corte a maestro de capilla de corte. De la época anterior, partiendo del año 1707, conocemos los antiguos modelos en breves partes en los que se inspiran las cantatas BWV 131, 106, 71, 196, 4 y 150. El porqué recibiera Bach el encargo de componer esta cantata para una corte “ajena” es cosa que ignoramos. En relación a este género aún era Bach desconocido. ¿Cabe considerar alguna recomendación ducal o de colega de Weimar a Weißenfels? ¿Acaso las estrechas relaciones de familias que se extienden entre Turingia y la Sajonia occidental?

Sea como sea, el caso es que Bach, que en Weimar estudió afanosamente la moderna música instrumental italiana y, alentado por el trasfondo profano, en esta cantata se decidió a probar suerte por primera vez con las modernas formas de la ópera italiana, ante todo, pues, con la alter-

nancia de recitativos y arias. Con la primera cantata sacra de Weimar, surgida con motivo de la festividad de la Anunciación de María del año de 1714, “Bienvenido seas, Rey del cielo” (BWV 182), nos encontramos con estas formas también en las obras espirituales de Bach. El que en la composición de la cantata de caza ya se encontrara nuestro autor más o menos experimentado en la retórica elegancia propia de los compositores de óperas contemporáneas es asunto que cabría poner en manos de los críticos del estilo. En todo caso, el que la música vocal de Bach hasta estos momentos se compusiera de pequeñas partes deja aquí sus huellas, a saber, en la brevedad relativa de las piezas, en el poco apremio de las transiciones de recitativos a ariosos, en la variedad instrumental del acompañamiento de las arias y en los pasajes homófonos y polifonos de las secuencias de coros.

Acaso por este motivo se haya hecho autónomo un *ritornello* de orquesta añadido a la partitura que finalmente, como cosa aislada, se ha incluido con el número 1040 en el índice de las obras de Bach. Este *ritornello* repite el material musical del aria número 13, “Porque los lanudos rebaños”, y por ello se ha anexionado en la presente grabación a esta obra – así como también en la forma paródica de la misma aria en la cantata de Pentecostés BWV 68 (EDITION BACHAKADEMIE, CD Vol. 22). Puesto que una festiva cantata de homenaje no comienza con un recitativo, sino que antes bien requiere un representativa entree, presumiblemente se ejecutó a estos respectos el primer movimiento del concierto de Brandemburgo en Fa mayor BWV 1046 – que requiere el mismo reparto – o bien una forma anterior; la presente interpretación parte, pues, de esta suposición rayana en la certeza.

El texto de la cantata (como también es el caso de otras muchas cantatas profanas a partir de año 1714) lo debe

Bach al Secretario consistorial superior Salomon Franck. El único cometido de la letra no es otro que ensalzar al príncipe; el arte aquí manifiesto consistió evidentemente en cumplir este cometido tan originalmente como fuera posible y partiendo de la pasión del príncipe mismo. Interviene, pues, Diana, diosa de la caza y musa de Christian, a fin de que Endimio le pregunte si acaso por causa de él le ha dejado de agradar la caza. Elude Diana la cuestión mencionando algo muy a propósito de la hora presente: que primero ha de pensarse en el cumpleaños del duque. Se suma a ello el mismo Endimio. Ambos encienden un fuego de la amistad, mientras que Pan y Pales, que intervienen entonces, manifiestan su alegría acerca de la ventura de poder ser regidos por un príncipe como Christian (... precisamente es éste Pan el que aparece, el acchante de las Ninfas, el mismo que al aparecer repentinamente solía causar susto, esto es, el llamado “pánico”). Seguidamente se dan a las profusas y alegres muestras de gratitud los cuatro dioses junto con los demás felicitantes representados con el coro y la orquesta así como el compositor con sus soberbias ocurrencias musicales. Cabe imaginar que los afanosos ejecutantes de corno de Weißenfels – que en el año de 1716 fueron solicitados a Weimar para una nueva representación de la cantata – antes de este suceso habrían debido satisfacer la pasión ginecética del duque de un modo muy distinto.

No sabe qué es dolor BWV 209

Johann Sebastian compuso dos cantatas de texto italiano: “Amore traditore” (“Amor traidor”) BWV 203 (ÈDITION BACHAKADEMIE, Vol. 62) y la presente obra. Lo que la posteridad conoce más allá de la música de ambas obras es poca cosa. No se conoce ni al autor de la letra ni la fecha ni el motivo de la génesis de la composición. Falta en todo caso las fuentes originales; las noticias de la cantata “Non sa che sia dolore” comienzan hacia 1800 con una partitura en posesión de biógrafo de Bach, Johann Nikolaus Forkel. Esto mismo fue ya en tiempos bastantes tempranos motivo para dudar de la autenticidad de la obra. Tales dudas, naturalmente, fueron favorecidas por la circunstancia de que tanto la investigación en torno a Bach como los amantes de su música se niegan a reconocer al Bach “profano”. Es así que, por una parte, nos encontramos ante este “otro Bach” mundano, esto es, un Bach un tanto inferior enfrentado, por otra parte, al Bach sublimado por encima de toda antítesis, el Bach que se halla más allá de la dicotomía entre lo sagrado y lo profano. Por lo demás, especialmente respecto de la cantata BWV 209, el texto se suele tachar de bastante malo, hasta se ha juzgado que se ha compuesto “en un italiano tan degradado que llega hasta la incompreensión” (Alfred Dürr), de modo que se supone su autor fuera alemán.

Con este texto, como quiera que sea, contamos con ciertos detalles respecto del motivo que diera pie a la composición. Mientras que la cantata “Amore traditore” se centra en un tópico tan común en las cantatas italianas como el del amante doliente por motivos – claro – de amor, la presente, “Non sa che sia dolore”, se centra en una persona concreta. La cantata pone música a una escena de adiós. La soprano solista menciona el motivo de la partida de aquél a quien se despidе – la alegría de servir a la pa-

tria – deseándole un rápido viaje, favorables vientos y olas. Nos hallamos, pues, ante la escena de quien acaso parta para servir en la marina o acaso, ya al margen del contexto militar objetivo, regrese alegóricamente a la patria lejana. El saber de quien parte, según se dice en el recitativo (número 4), va bastante más allá de lo que cabría esperar de su edad. Viene esto a decir, por tanto, que se trata de un hombre relativamente joven y, sin embargo, muy docto. Llegamos igualmente a conocer que el padrino o valedor de nuestro personaje es de Ansbach, la ciudad residencial de la Franconia central.

Partiendo de estas indicaciones del texto, los investigadores ha formulado dos hipótesis. Según la primera de ellas (Luigi Ansbacher, *Bach-Gedenkschrift*, Zurich 1950) aquél que parte no es otro que Johann Matthias Gesner, futuro amigo de Bach y rector de la Escuela de Santo Tomás (Thomasschule) de Leipzig. Bach conoció a éste, procedente de Ansbach, ya en Weimar, de donde Gesner regresaría en 1729 a su ciudad natal sólo para un año y a fin de poder dirigir su instituto de enseñanza (comp. *Almanach der Bachwoche Ansbach* 1991, págs. 123 y siguientes). El argumento contra esta tesis, según la cual la cantata, consecuentemente, habría de fecharse en 1729, consiste en el hecho de que Gesner era ya en 1729 de 38 años de edad... Y, he aquí, ¿acaso la edad de semejante persona es tal que pueda contrastar con su mismo “saber”?

En el Anuario de Bach (Bach-Jahrbuch) de 1990 proponía Klaus Hofmann al erudito de Leipzig, porterior médico e historiógrafo del reino de Polonia, Lorenz Christoph Mizler, como destinatario o persona a la que iba dedicada la cantata. Había visitado éste la escuela en Ansbach y al principio de la década de 1730 lo encontramos en Leipzig como alumno de piano y composición de

Bach. Tras la defensa del grado académico de *magister* abandonó Mizler Leipzig durante el verano de 1734 para visitar a sus padres. Acaso abrigara esperanzas de recibir un puesto en el ente de educación en fase de reorganización del condado de Ansbach. Mizler y Bach se tenían gran estima. A pesar de que Bach no tuviera en mucho “los áridos asuntos matemáticos” de que gustaba discutir Mizler, en 1747, como es conocido, ingresó en la “Sociedad corresponsal de las ciencias musicales” (“Correspondierenden Societät der musicalischen Wissenschaften”) fundada por Mizler. Precisamente a estas circunstancias debemos las llamadas Modificaciones canónicas (“Canonischen Veränderungen”) BWV 769 así como el canon a seis voces BWV 1076 (con esta misma obra en la mano retrató Elias Gottlob Haußmann a nuestro “Thomaskantor” en 1748). Mizler tomó repetidas veces partido por Bach en la crítica desatada en 1737 por Johann Adolf Scheibe acerca del estilo de composición bachiano.

Sea como sea, para disipar las dudas acerca de la autoría de Johann Sebastian Bach ha de considerarse la sinfonía de la cantata, que se encuentra a la altura de otros movimientos concertísticos de Bach, sobre todo los de la *suit orquestal* en si menor BWV 1067.

Sibylla Rubens

Estudios en Trossingen y Francfort del Meno. Cursos magistrales con Edith Mathis e Irvin Gage, entre otros. Presentaciones en conciertos en Berlín, Francfort, Würzburg, Zürich, en Italia, Francia, Inglaterra, Polonia, Escandinavia, en el Festival de la Música de Schleswig-Holstein y en el Festival Europeo de la Música de Stuttgart. Presentaciones conjuntas con Philippe Herreweghe, René Jacobs y Vladimir Ashkenazy. Conciertos y grabaciones de CD con Helmuth Rilling en Hänssler

CLASSIC (Cantatas seculares de Bach, “Lázaro” de Schubert/Denissow). Papeles operísticos: Pamina en el Teatro de la Ópera de Stuttgart, Marzelline.

Eva Kirchner (BWV 208)

Eva Kirchner nació en Münster, Westfalia. Tras haber recibido clases de canto en privado estudió en Colonia con Margit Kobek y se instruyó en el canto del Lied con Hartmut Höll en 1992. Examen de madurez con condecoración y conclusión de los estudios de pedagogía del canto. Primera colaboración con la Ópera de Dresde del Estado de Sajonia (Sächsische Staatsoper Dresden), de la que es miembro fijo hasta el presente. Además de otros muchos personajes interpretó en 1995 el de Susanna en “Las bodas de Figaro” (“Le nozze di Figaro”), celebró veladas de Lied en el territorio nacional y en el extranjero, cooperó en representaciones de ópera en Montpelier y Dublín entre otros lugares. Ha realizado grabaciones de radio y televisión así como producciones de discos compactos. Fue becada de la Agrupación de Richard Wagner y absolvió los cursos de maestra con Brigitte Fassbaender y Kurt Moll entre otros. Obtuvo, además de otros premios, el Christel-Goltz en 1995.

James Taylor (BWV 208)

Nacido el año 1966 en Dallas, Tejas. Formación de canto con Arden Hopkin en la Texas Christian University; conclusión de los estudios de Bachelor of Music Education en 1991. Gracias a la beca Fulbright, concedida en 1991, visitó la Hochschule für Musik München (Escuela Superior de Música de Múnich) con Adalbert Kraus y Daphne Evangelatos; concluye estos estudios con el diploma de la clase de maestros. De 1992 a 1994 es miembro del “Openstudio” de la Ópera del estado de Baviera (Bayerische Staatsoper). Ha actuado en numerosos conciertos con las “Pasiones”, el “Oratorio de Navidad”, el “Magnificat” y las cantaras de Bach, el “Elias” de Mendelssohn, el “Psalmus hungaricus”

de Kodály y el "Oraculum" de Bialas entre otras obras. Ha intervenido en numerosas publicaciones con la Gächinger Kantorei bajo la dirección de Helmuth Rilling. Desde la primavera de 1995 ha cooperado con la Opera de Stuttgart. Ha producido discos compactos bajo la dirección de Philippe Herreweghe y Helmuth Rilling.

Matthias Goerne (BWV 208)

Estudios de canto con Hans-J. Beyer en la ciudad de Leipzig, posteriormente con Dietrich Fischer-Dieskau y Elisabeth Schwarzkopf. Desde entonces coopera con directores como Ashkenazy, Masur, Blomstedt, Stein y Honeck. Entre 1996 y 1997 fue invitado por la Philadelphia Symphony Orchestra y la San Francisco Symphony Orchestra así como la Danish National Radio Symphony Orchestra. Coopera estrechamente desde hace algunos años con la International Bachakademie de Stuttgart y Helmuth Rilling; ha intervenido de varios proyectos de grabación de discos compactos.

Ha participado con éxito en representaciones operísticas en Colonia, Zurich, la Dresdner Semperoper y la Opera Cómica de Berlín (Komische Oper Berlin). Sensacional debut en una velada de Lied así como veladas regulares en la Wigmore Hall de Londres. En abril de 1996 debutó como intérprete de Lied en Nueva York. En agosto de 1996 grabó un disco compacto con los "Viajes invernales" de Schubert.

Gächinger Kantorei Stuttgart

Agrupación formada en 1953 por Helmuth Rilling, que inicialmente se dedicó a interpretar toda la literatura acappella disponible en ese entonces y, luego, crecientemente, también obras oratorias de todas las épocas. Es decisiva su aportación al redescubrimiento y establecimiento del repertorio para coro del período romántico, concretamente de Brahms y Mendelssohn. Desempeñó un papel sobre-

saliente en la primera, y hasta hoy única, interpretación completa de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, y también en el estreno del "Réquiem de la reconciliación" en 1995, en Stuttgart. Las producciones de este coro para CD, la radio y la televisión, así como los conciertos presentados en muchos países de Europa, Asia, Norteamérica y Sudamérica le han merecido diversos premios y magníficos comentarios de los críticos. El nombre del coro que describe el lugar de su fundación: un pueblo situado en la "Schwäbische Alb" se ha convertido entre tanto en sinónimo de sobresaliente arte coral. En la actualidad integran la Gächinger Kantorei, como coro selectivo, cantantes profesionales. La composición varía según los requisitos impuestos por las obras incluidas en el programa.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentalistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la "sonoridad" del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la »Schwäbische Alb«, para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con

ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su »Gächinger Kantorei«. Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las »Marienvesper« de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: »Litany« de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de »Lázaro« de Franz Schubert encomendada a Edison Denissow así como en 1995, el »Réquiem de la reconciliación«, una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 »Credo« de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesíastica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente: »Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible«. Por eso, a menudo, la »Internationale Bachakademie Stuttgart« fundada por Rilling en 1981 es denominada como el »Instituto Goethe de la Música«. Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen. No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania diri-

gió la Orquesta Filarmonica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la »Bundesverdienstkreuz«. En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magnificas interpretaciones de la »Pasión según San Mateo« de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmonica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmonica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300º aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del »Grand Prix du Disque«.

Siguiendo este esquema, hasta el 28 de julio del año 2000, cuando se celebra el 250º aniversario de la muerte de Bach, hänsler Classic se ha propuesto continuar y publicar las grabaciones de la obra completa de Juan Sebastián Bach, bajo la dirección artística de Helmuth Rilling. La EDITION BACHAKADEMIE comprenderá más de 160 discos compactos CD. Puede solicitarse tanto como abono (ya a partir de 1998) o bien como conjunto completo (a partir del 28 de julio del año 2000).

Vol. 66

Weltliche Kantaten • Secular Cantatas

BWV 210 & 211

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Producer and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:

Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Teije van Geest

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

BWV 210: Stadthalle Sindelfingen

BWV 211: Stiftskirche Herrenberg

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

BWV 210: Januar/January/Janvier/Enero 1998

BWV 211: Mai/May/Mayo 1996

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:

Michael Märker

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers, Mari Pračkanskas (Libretto BWV 211)

Traduction française: Sylvie Roy, Brigitte Pinand (Libretto BWV 211)

Traducción español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

Johann Sebastian **BACH** *Bach.*

(1685 – 1750)

**WELTLICHE KANTATEN · SECULAR CANTATAS
CANTATES PROFANES · CANTATAS PROFANAS**

O holder Tag, erwünschte Zeit *BWV 210 (31:42)*

Oh lovely day, oh hoped-for time • Ô jour propice, temps favorables • Oh día maravilloso, tiempo deseado

Sybilla Rubens - soprano

Jean-Claude Gérard - Flauto • Diethelm Jonas - Oboe d'amore • Günter Pfitzenmaier - Fagotto • Wolf-Dieter Streicher - Violino • Zoltan Paulich - Violoncello • Albert Michael Locher - Contrabbasso • Michael Behringer - Cembalo

Schweigt stille, plaudert nicht (Kaffee-Kantate) *BWV 211 (25:58)*

Be quiet, stop chattering (Coffee Cantata) • Faites silence, cessez de babiller (Cantate du café) • Silencio, no charlés (Cantata del café)

Christine Schäfer - soprano (Liesgen) • James Taylor - tenore (Erzähler/Narrator/Narrateur/Narrador) • Thomas Quasthoff - basso (Schlendrian)

Jean-Claude Gérard - Flauto • Francis Gouton - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Boris Kleiner - Cembalo

Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 210 „O holder Tag, erwünschte Zeit“

No. 1	Recitativo (S): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	O holder Tag, erwünschte Zeit	1	1:01
No. 2	Aria (S): <i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Spieler, ihr beselten Lieder	2	6:22
No. 3	Recitativo (S): <i>Violoncello, Cembalo</i>	Doch, haltet ein, ihr muntern Saiten	3	1:07
No. 4	Aria (S): <i>Oboe d'amore, Violino I solo, Violoncello, Cembalo</i>	Ruhet hie, matte Töne	4	5:32
No. 5	Recitativo (S): <i>Violoncello, Cembalo</i>	So glaubt man denn, daß die Musik verführe	5	2:07
No. 6	Aria (S): <i>Flauto, Fagotto, Cembalo</i>	Schweigt, ihr Flöten, schweigt, ihr Töne	6	3:53
No. 7	Recitativo (S): <i>Violoncello, Cembalo</i>	Was Luft? was Grab?	7	1:37
No. 8	Aria (S): <i>Oboe d'amore, Violino I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Großer Gönner, dein Vergnügen	8	2:48
No. 9	Recitativo (S): <i>Flauto, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Hochteurer Mann, so fahre ferner fort	9	1:21
No. 10	Aria (S): <i>Flauto, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Seid beglückt, edle beide	10	5:54
Total Time BWV 210				31:42

BWV 211 „Schweigt stille, plaudert nicht“

No. 1	Recitativo (T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Schweigt stille, plaudert nicht	11	0:39
No. 2	Aria (B): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Hat man nicht mit seinen Kindern	12	2:46
No. 3	Recitativo (B, S): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Du böses Kind, du loses Mädchen	13	0:40
No. 4	Aria (S): <i>Flauto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ei, wie schmeckt der Coffee süße	14	4:32
No. 5	Recitativo (B, S): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Wenn du mir nicht den Coffee läßt	15	1:28
No. 6	Aria (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Mädchen, die von harten Sinnen	16	2:42
No. 7	Recitativo (B, S): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Nun folge, was dein Vater spricht	17	1:04
No. 8	Aria (S): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Heute noch, lieber Vater, tut es doch	18	6:47
No. 9	Recitativo (T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Nun geht und sucht der alte Schlendrian	19	0:44
No. 10	Chorus (S, T, B): <i>Flauto, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Die Katze läßt das Mäusen nicht	20	4:36
Total Time BWV 211				25:58
Total Time BWV 210, 211				57:40

1. Recitativo

O holder Tag, erwünschte Zeit,
 Willkommen, frohe Stunden!
 Ihr bringt ein Fest, das uns erfreut.
 Weg, Schwermut, weg, weg, Traurigkeit!
 Der Himmel, welcher vor uns wachet,
 Hat euch zu unsrer Lust gemacht:
 Drum laßt uns fröhlich sein!
 Wir sind von Gott darzu verbunden,
 Uns mit den Frohen zu erfreun.

2. Aria

Spietet, ihr beseelten Lieder,
 Werfet die entzückte Brust
 In die Ohnmacht sanfte nieder!
 Aber durch der Saiten Lust
 Stärket und erhol't sie wieder!

3. Recitativo

Doch, haltet ein,
 Ihr muntern Saiten;
 Denn bei verliebten Eheleuten
 Soll's stille sein!
 Ihr harmoniert nicht mit der Liebe;
 Denn eure angeborenen Triebe
 Verleiten uns zur Eitelkeit,
 Und dieses schickt sich nicht zur Zeit.
 Ein frommes Ehepaar

1. Recitative

O lovely day, oh hoped-for time,
 Welcome, ye happy hours!
 Ye bring a feast of our delight.
 Begone, sorrow, begone, despair!
 Heaven which watches over us,
 Made thee for our pleasure:
 So let us be merry!
 God doth command us
 To rejoice with the joyful.

2. Aria

Play on, songs, full of soul,
 Let the enrapt heart
 sink into a tender swoon!
 But let the strings' delight
 Refresh and revive it again!

3. Recitative

But desist now,
 Ye merry strings;
 Let silence reign
 For the amorous betrothed
 Music is not love's companion;
 For thy innate desires
 Misleadeth us to vanity,
 And this does not befit the times.
 The pious spouses

1. Récitatif

Ô jour propice, temps favorables,
 Bienvenue, heures de joie!
 Vous nous apportez une fête qui nous met en joie.
 Éloigne-toi, mélancolie, éloigne-toi, tristesse!
 Le ciel qui veille sur nous,
 Vous a créées pour notre plaisir:
 Soyons donc joyeux!
 Nous sommes redevables à Dieu
 De nous réjouir avec les joyeux.

2. Air

Jouez, chants animés,
 Jetez doucement le cœur ravi
 Dans l'évanouissement!
 Mais le plaisir des cordes vibrantes
 Le fortifie et le reconforte!

3. Récitatif

Néanmoins, arrêtez-vous,
 Cordes alertes;
 Car autour d'époux amoureux
 Il faut que règne le silence!
 Vous n'harmonisez pas avec l'amour;
 Car vos impulsions naturelles
 Vous incitent à la vanité,
 Et ceci ne convient pas en cette heure.
 Un couple pieux

1. Recitativo

¡Oh día maravilloso, tiempo deseado,
 Bienvenidas alegres horas!
 Traéis una fiesta que nuestra alegría es.
 ¡Retroceded melancolía, marchad tristeza!
 El cielo que ante vosotras vigila,
 Para nuestro gozo os ha hecho:
 ¡Alegradnos pues!
 Por Dios obligados estamos
 A alegrarnos con quienes se alegran.

2. Aria

¡Sonad animadas canciones,
 Echad el corazón enternecido
 A los dulces desmayos
 Mas con la alegría de las cuerdas
 Reforzadlo y animadlo nuevamente!

3. Recitativo

Mas deteneos,
 Animadas cuerdas,
 ¡Que entre esposa y esposo enamorados
 Silencio debe haber!
 No armonizáis con el amor;
 Pues vuestra natural propensión
 A lo vano nos lleva
 Y eso nada bien está de momento.
 Un piadoso matrimonio

Will lieber zu dem Dankaltar
 Mit dem Gemüte treten
 Und ein beseeltes Abba beten;
 Es ist vielmehr im Geist bemüht
 Und dichtet in der Brust ein angenehmes Lied.

4. Aria

Ruhet hie, matte Töne,
 Matte Töne, ruhet hie!
 Eure zarte Harmonie
 Ist vor die beglückte Eh'
 Nicht die wahre Panazee.

5. Recitativo

So glaubt man denn, daß die Musik verführe
 Und gar nicht mit der Liebe harmoniere?
 O nein! Wer wollte denn nicht ihren Wert betrachten,
 Auf den so hohe Gönner achten?
 Gewiß, die gütige Natur
 Zieht uns von ihr auf eine höhere Spur.
 Sie ist der Liebe gleich, ein großes Himmelskind,
 Nur, daß sie nicht, als wie die Liebe, blind.
 Sie schleicht in alle Herzen ein
 Und kann bei Hoh' und Niedern sein.
 Sie lockt den Sinn
 Zum Himmel hin
 Und kann verliebten Seelen
 Des Höchsten Ruhm erzählen.
 Ja, heißt die Liebe sonst weit stärker als der Tod,
 Wer leugnet? die Musik stärkt uns in Todes Not.
 O wundervolles Spiel!
 Dich, dich verehrt man viel.

Would rather at the altar
 Give thanks and praise
 And pray a heartfelt Abba;
 They seek rather to refine their souls
 With a pleasant song in their hearts.

4. Aria

Rest here, weary notes,
 Weary notes, rest here!
 Thy tender harmonies
 For a blissful marriage
 Are not the true panacea.

5. Recitativo

So they say that music doth seduce us
 And not with true love would comply?
 Oh no! Who would disregard its merits,
 Praised so highly by its patrons?
 Of course, through music kindly nature
 Draws us to a higher path.
 Like love it is a mighty child of heaven,
 Only, it is not blind like love.
 It stealeth into every heart
 And dwelleth with the high and low-born.
 It draweth the mind
 Up to heaven
 And can tell amorous souls
 Of the Almighty's glory.
 Why else is love much stronger yet than death?
 And who'd deny it? Music helps us in our final hour.
 O wonderful playing!
 We praise thee most highly.

Préfère s'approcher de l'autel de grâce
Avec leur âme
Et prier au Dieu vivant;
Il préfère recourir à l'esprit
Et composer un chant agréable au fond du cœur.

4. Air

Taisez-vous à ce moment, notes sans éclat,
Notes sans éclat, taisez-vous!
Vos tendres harmonies
Ne sont pas la vraie panacée
Pour un mariage heureux.

5. Récitatif

C'est ainsi, croit-on que la musique ensorcelle
Et n'harmonise pas avec l'amour?
Oh non! Qui ne voudrait pas voir sa valeur
Que de si hauts mécènes estiment?
Certes, la bonne nature
Nous place devant elle sur un niveau plus élevé.
Elle est, comme l'amour, un grand enfant céleste
À la différence qu'elle n'est pas aveugle, comme l'amour.
Elle se glisse dans tous les cœurs
Et se retrouve dans les hauts et les bas de la vie.
Elle attire les sens
Vers le ciel
Et sait rapporter aux âmes amoureuses
La gloire du Très-Haut.
Oui, on dit que l'amour est bien plus fort que la mort,
Qui le conteste? La musique nous reconforte dans
l'angoisse de la mort.
Ô quel merveilleux jeu!

Prefiere al altar de gracias allegarse
De buen ánimo
Y de corazón al Padre rezar;
Esto es, en el espíritu sus cosas pone
Y en el corazón su amada canción es.

4. Aria

¡Callad pues apagados tonos,
Apagados tonos, callad pues!
Vuestra delicada armonía
No es para el feliz matrimonio
La verdadera Panacea.

5. Recitativo

¿Cómo creerse puede que la música seduzca
Y que en nada con el amor se acompasa?
¡Oh no! ¿Quién no considerar quiere su valor,
Que incluso ilustres personas aprecian?
Cierto es, la buena naturaleza
Con ella mucho nos ensalza.
Al amor se iguala ella, del cielo criatura es,
Sólo que ella, al contrario que el amor, ciega no es.
En todos los corazones sutilmente penetra
Y alta y baja puede ser.
Al sentido arrebata
Hacia el cielo
Y a las almas enamoradas
El más dulce deliquio inspira.
Sí pues, dícese que el amor mucho más fuerte que la muerte es,
¿Quién lo niega? Pues la música en la agonía de la
muerte también nos fortalece.
¡Oh deliciosos sonidos!

Doch, was erklingt dort vor ein Klagelied,
Das den geschwinden Ton beliebter Saiten flieht?

6. Aria

Schweigt, ihr Flöten, schweigt, ihr Töne,
Denn ihr klinget dem Neid nicht schöne,
Eilt durch die geschwärzte Luft,
Bis man euch zu Grabe ruft!

7. Recitativo

Was Luft? was Grab?
Soll die Musik verderben,
Die uns so großen Nutzen gab?
Soll so ein Himmelskind ersterben,
Und zwar für eine Höllenbrut?
O nein!
Das kann nicht sein.
Drum auf, erfrische deinen Mut!
Die Liebe kann vergnügte Saiten
Gar wohl vor ihrem Throne leiden.
Indessen laß dich nur den blassen Neid verlachen,
Was wird sich dein Gesang aus Satans Kindern machen?
Genug, daß dich der Himmel schützt,
Wenn sich ein Feind auf dich erhitzt.
Getrost, es leben noch Patronen,
Die gern bei deiner Anmut wohnen.
Und einen solchen Mäzenat
Sollst du auch itzo in der Tat
An seinem Hochzeitsfest verehren.
Wohlan, laß deine Stimme hören!

But what is this song of grief,
Fleeting from the swift sound of beloved strings?

6. Aria

Hush, ye flutes, hush, ye notes,
For envy doth not like thy sound,
Hasten through the blackened air,
Until thou art called to thy grave!

7. Recitativo

What air? What grave?
Shall the music forever cease,
That to us such joy did bring?
Should a child of heaven perish,
Only for the spawn of hell?
Oh no!
That cannot be.
Rise up, and be bold now!
Love doth truly like merry strings
Before its very throne.
And meanwhile ridicule pale envy,
Why should thy song heed Satan's spawn?
Suffice it that heaven be thy shield,
When a foe showeth thee his anger.
Fear not, patrons there are many
Who love the presence of thy beauty.
And to such patrons thou
Should indeed pay reverence
At their wedding feast.
Come forth and let us hear thy song!

On te vénère beaucoup, toi.
Mais quel complainte retentit là-bas
Qui fuit devant la mélodie rapide des cordes bien-aimées?

6. Air

Taisez-vous, flûtes, taisez-vous, sons,
Car votre chant n'est pas plus beau que l'envie,
Hâtez-vous à passer dans l'air noirci
Jusqu'à ce que l'on vous porte en tombe!

7. Récitatif

Quel air? Quelle tombe?
La musique gêtera-t-elle,
Elle qui nous fut de si grand profit?
Un enfant céleste doit-il mourir ainsi
Et en plus pour une couvée infernale?
Oh non!
Il ne peut pas en être ainsi.
Lève-toi donc, reprends courage!
L'amour peut très bien souffrir
Devant son trône, des cordes enjouées.
Pendant ce temps, laisse la jalousie pure se moquer de toi,
Que fera ton chant des enfants de Satan?
Il suffit que le ciel te protège
Quand un ennemi s'emballe contre toi.
Sois sans crainte, il existe encore des bienfaiteurs
Qui demeurent volontiers sous ton charme.
Et tu dois, aussi ici, en vérité
Vénérer un tel mécénat,
Au jour de ses noces.
Eh bien! Fais entendre à présent ta voix!

Muchos honores se te hacen.
¿Mas qué quejumbrosa canción allí suena,
Que el ligero tono de las amadas cuerdas desaparece?

6. Aria

¡Callad flautas, callad sonidos,
Que más hermosos que la envidia no sois,
Aliviad por entre los oscuros aires,
Hasta que a la sepultura se os reclame!

7. Recitativo

¿Qué aires? ¿Qué sepultura?
¿Acaso debe fenecer la música
Que tan grande favor nos hace?
¿Acaso ha de morir una criatura celestial,
Por causa de una camada infernal?
¡Oh no!
No puede eso ser.
¡Arriba pues, renueva tu aliento!
El amor mucho a las cuerdas complacientes
Desde su trono ama.
Entre tanto la vil envidia despreciada sea,
¿Qué hará tu canción de los hijos de Satán?
Bástete que el Cielo te proteja
Cuando un enemigo te agobie.
Consuélate, patrones hay aún,
Que junto a tu hermosura dichosos se alojan.
Y semejante padrino
Ahora y de hecho
En sus bodas honrar debes.
¡Ah sí, que tu voz se oiga!

8. Aria

Großer Gönner, dein Vergnügen
 Muß auch unsern Klang besiegen,
 Denn du verehrst uns deine Gunst.
 Unter deinen Weisheitsschätzen
 Kann dich nichts so sehr ergötzen
 Als der süßen Töne Kunst.

9. Recitativo

Hochteurer Mann, so fahre ferner fort,
 Der edlen Harmonie wie itzt geneigt zu bleiben;
 So wird sie dir dereinst die Traurigkeit vertreiben.
 So wird an manchem Ort
 Dein wohlverdientes Lob erschallen.
 Dein Ruhm wird wie ein Demantstein,
 Ja wie ein fester Stahl beständig sein,
 Bis daß er in der ganzen Welt erklinge.
 Indessen gönne mir,
 Daß ich bei deiner Hochzeit Freude
 Ein wünschend Opfer zubereite
 Und nach Gebühr
 Dein künftig Glück und Wohl besinge.

10. Aria

Seid beglückt, edle beide,
 Edle beide, seid beglückt!
 Beständige Lust
 Erfülle die Wohnung, vergnüge die Brust,
 Bis daß euch die Hochzeit des Lammes erquickt.

8. Aria

Great benefactor, thy delight
 Must e'en conquer our own voices,
 For thou hast shown us thy favour.
 Among the treasures of thy wisdom
 Nothing pleases thee more
 Than the art of sweet music.

9. Recitative

Esteemed Sir, that thou may e'er retain
 Thy love of noble harmonies;
 One day they will save thee from thy despair.
 And in many a place shall
 People sing thy well-earned praises.
 Thy fame shall be like a rock of diamond,
 And endure like the hardest steel,
 Until it resoundeth all o'er the world.
 Meanwhile grant me one favour,
 And let me at thy joyful wedding
 Make a benign offering
 And duly sing of
 Thy future health and wealth.

10. Aria

Be blissful, noble spouses,
 Noble spouses, be blissful!
 May steadfast joy
 Imbue thy dwelling, imbue thy hearts,
 Until thou art refreshed by the lamb's own feast.

8. Air

Grand bienfaiteur, ton plaisir
Doit aussi vaincre nos sons,
Car tu nous accordes tes faveurs.
Parmi tes trésors de sagesse,
Rien ne pourra plus te plaire
Que les doux sons de l'art.

9. Récitatif

Très cher homme, continue ainsi,
Et reste porté comme aujourd'hui aux nobles harmonies;
Elles dissiperont ainsi un jour la tristesse.
C'est alors qu'en certains lieux
Ta louange bien méritée retentira.
Ta gloire sera comme un diamant,
Oui aussi durable que l'acier solide
Jusqu'à ce qu'elle retentisse dans le monde entier.
Entre temps, accorde-moi
De te faire une offrande de souhaits
Par ton mariage dans la joie
Et de chanter comme il convient
Ton bonheur et ton bien-être futurs.

10. Air

Soyez heureux, noble couple,
Noble couple, soyez heureux!
Que le plaisir durable
Remplisse votre demeure, divertisse vos cœurs
Jusqu'à ce que l'union de l'agneau vous réconforte.

8. Aria

Gran mecenas, tu gozo
Mayor aun que nuestro sonido debe ser,
Ya que con tus favores nos honras.
Entre los tesoros de tu sabiduría
Nada tanto complacerte puede
Como el dulce arte de los sonidos.

9. Recitativo

Carísimo hombre, vete pues lejos,
Que esta noble armonía quedarse quiere;
La tristeza, pues, un día te desterrará.
Así en no pocos lugares
Tu merecida alabanza se oirá.
Tu fama cual diamante sea,
Sí, cual luminoso haz de luz,
Que en todo el mundo percibirse pueda.
Entre tanto concédeme
Que en tus bodas a la alegría
Un ofertorio celebre
Y que, como debe ser,
A tu bienestar y felicidad futuros cante.

10. Aria

¡Sed felices, dichosos vosotros dos,
Dichosos vosotros dos, sed felices!
Plena de permanente gozo
Vuestra casa sea y vuestro pecho complacido,
Hasta que presenciéis las Bodas del Cordero.

1. Recitativo

Erzähler

Schweigt stille, plaudert nicht
 Und höret, was itzund geschicht:
 Da kömmt Herr Schlendrian
 Mit seiner Tochter Liesgen her,
 Er brummt ja wie ein Zeidelbär;
 Hört selber, was sie ihm getan!

2. Aria

Schlendrian

Hat man nicht mit seinen Kindern
 Hunderttausend Hudelei!
 Was ich immer alle Tage
 Meiner Tochter Liesgen sage,
 Gehet ohne Frucht vorbei.

3. Recitativo

Schlendrian

Du böses Kind, du loses Mädchen,
 Ach! wenn erlang ich meinen Zweck:
 Tu mir den Coffee weg!
 Liesgen
 Herr Vater, seid doch nicht so scharf!
 Wenn ich des Tages nicht dreimal
 Mein Schälchen Coffee trinken darf,
 So werd ich ja zu meiner Qual
 Wie ein verdorrtes Ziegenbrätchen.

1. Recitative

Narrator

Be quiet, stop chattering,
 And pay attention to what's taking place:
 Here comes Mister Schlendrian
 With his daughter Liesgen;
 He's growling like a honey-bear.
 Hear for yourselves, what she has done to him!

2. Aria

Schlendrian

Don't one's children cause one
 Endless trials and tribulations!
 What I say each day
 To my daughter Liesgen
 Falls on stony ground.

3. Recitative

Schlendrian

You wicked child, you disobedient girl,
 Oh! when will I get my way:
 Give up coffee!
 Liesgen
 Father, don't be so severe!
 If I can't drink
 My bowl of coffee three times daily,
 Then in my torment I will shrivel up
 Like a piece of roast goat.

1. Récitatif

Narrateur

Faites silence, cessez de babiller
Et écoutez cette histoire:
Voici venir Monsieur Schlendrian
Avec sa fille Liesgen;
Il grogne comme un ours apiculteur.
Entendez vous-même ce qu'elle lui a fait!

2. Air

Schlendrian

Nos enfants ne nous causent-ils pas
Tracasserie sur tracasserie?
Tout ce que je dis chaque jour
À ma fille Liesgen
Demeure lettre morte.

3. Récitatif

Schlendrian

Mauvais enfant, fille désobéissante,
Ah! Quand m'écouteras-tu:
Cesse donc de boire du café!
Liesgen
Père, ne soyez donc pas si sévère!
Si je ne bois pas, trois fois par jour,
Mon bol de café, alors ma souffrance
Sera telle que je me dessècherai
Comme un morceau de rôti de chèvre.

1. Recitativo

Narrador

Silencio, no charléis,
Y escuchad lo que ahora sucede:
El Señor Schlendrian se llega
Con su hija Liesgen hasta aquí,
Como un oso está de enfurecido.
¡Pero escuchad vosotros mismos lo que ella le ha hecho!

2. Aria

Schlendrian

¿Acaso no tiene uno con los hijos
Cien mil problemas?
Cuanto cada día
A mi hija Liesgen digo,
Se evapora sin resultado alguno.

3. Recitativo

Schlendrian

Tú niña mala, niña traviesa,
¡Ay! Cómo conseguiré mi propósito:
¡Deja ya de tomar café!
Liesgen
¡Padre, no seas tan severo!
Si yo cada día tres veces
No pudiera tomar mi tacita de café,
Para mi mal me pondría
Como una rosa marchita.

4. Aria

Liesgen

Ei! wie schmeckt der Coffee süße,
 Lieblicher als tausend Küsse,
 Milder als Muskatwein.
 Coffee, Coffee muß ich haben,
 Und wenn jemand mich will laben,
 Ach, so schenkt mir Coffee ein!

5. Recitativo

Schlendrian

Wenn du mir nicht den Coffee läßt,
 So sollst du auf kein Hochzeitsfest,
 Auch nicht spazierengehn.

Liesgen

Ach ja!
 Nur lasset mir den Coffee da!

Schlendrian

Da hab ich nun den kleinen Affen!
 Ich will dir keinen Fischbeinrock
 Nach itzger Weite schaffen.

Liesgen

Ich kann mich leicht darzu verstehn.

Schlendrian

Du sollst nicht an das Fenster treten
 Und keinen sehn vorübergehn!

Liesgen

Auch dieses; doch seid nur gebeten
 Und lasset mir den Coffee stehn!

Schlendrian

Du sollst auch nicht von meiner Hand
 Ein silbern oder goldnes Band
 Auf deine Haube kriegen!

4. Aria

Liesgen

Mm! how sweet the coffee tastes,
 More delicious than a thousand kisses,
 Mellow than muscatel wine.
 Coffee, coffee I must have,
 And if someone wishes to give me a treat,
 Ah, then pour me out some coffee!

5. Recitative

Schlendrian

If you don't give up drinking coffee,
 Then you shan't go to any wedding feast,
 Nor go out walking.

Liesgen

Oh well!
 Just leave me my coffee!

Schlendrian

Now I've got the little minx!
 I won't get you a whalebone skirt
 In the latest fashion.

Liesgen

I can easily live with that.

Schlendrian

You're not to stand at the window
 And watch people pass by!

Liesgen

That as well, only I beg of you,
 Leave me my coffee!

Schlendrian

Furthermore, you shan't be getting
 Any silver or gold ribbon
 For your bonnet from me!

4. Air

Liesgen

Mm! Cette douce saveur du café
Est plus délicieuse encore que mille baisers
Et plus veloutée que celle du vin muscatel.

Café, il me faut mon café,
Et si l'on veut me faire plaisir;
Alors, que l'on me verse du café!

5. Récitatif

Schlendrian

Si tu ne cesses de boire du café,
Alors tu n'iras à aucune noce
Et tu devras renoncer à la promenade.

Liesgen

Et bien,
Laisse-moi mon café!

Schlendrian

Et que dis-tu de cela, petite friponne:
Je ne t'achèterai pas la jupe à baleines
Que est à la mode aujourd'hui.

Liesgen

Je m'en passerai sans peine.

Schlendrian

Tu ne te pencheras plus à la fenêtre
Pour voir les gens passer!

Liesgen

Peu importe; la seule chose que je vous demande,
c'est de me laisser mon café!

Schlendrian

Tu ne recevras pas non plus de ma main
Le ruban doré ou argenté
Dont tu veux orner ton bonnet!

4. Aria

Liesgen

¡Ah! Qué bien me sabe el café dulce,
Más delicioso que mil besos,
Más delicado que vino moscatel.
¡Café, café quiero,
Y si alguien desea agasajarme,
Ay, no tiene más que servirme café!

5. Recitativo

Schlendrian

Si no dejas el café,
No tendrás permitido ir a ninguna boda,
Ni a pasear siquiera.

Liesgen

¡Ay, por favor!
¡Déjame sólo el café!

Schlendrian

¡Ahí está la monada!
No te dejaré hacer ninguna falda de cola de pescado
A la moda de ahora.

Liesgen

Fácilmente puedo aceptar eso.

Schlendrian

¡A la ventana no te asomará
Para no ver a nadie pasar!

Liesgen

¡También eso se cumplirá; sólo te pido
Que me dejes el café!

Schlendrian

¡Y de mi mano no recibirás
Ninguna cinta plateada o dorada
Para tu sombrero!

Liesgen

Ja, ja! nur laßt mir mein Vergnügen!

Schlendrian

Du loses Liesgen du,
So gibst du mir denn alles zu?

6. Aria

Schlendrian

Mädchen, die von harten Sinnen,
Sind nicht leichte zu gewinnen.
Doch trifft man den rechten Ort,
O! so kömmt man glücklich fort.

7. Recitativo

Schlendrian

Nun folge, was dein Vater spricht!

Liesgen

In allem, nur den Coffee nicht.

Schlendrian

Wohlan! so mußt du dich bequemen,
Auch niemals einen Mann zu nehmen.

Liesgen

Ach ja! Herr Vater, einen Mann!

Schlendrian

Ich schwöre, daß es nicht geschicht.

Liesgen

Bis ich den Coffee lassen kann?

Nun! Coffee, bleib nur immer liegen!

Herr Vater, hört, ich trinke keinen nicht.

Schlendrian

So sollst du endlich einen kriegen!

Liesgen

Yes, yes! only leave me to my pleasure!

Schlendrian

You disobedient Liesgen you,
So you go along with it all!

6. Aria

Schlendrian

Hard-hearted girls
Are not easily won over.
Yet if one finds their weak spot,
Ah! then one comes away successful.

7. Recitative

Schlendrian

Now take heed what your father says!

Liesgen

In everything but the coffee.

Schlendrian

Well then, you'll have to resign yourself
To never taking a husband.

Liesgen

Oh yes! Father, a husband!

Schlendrian

I swear it won't happen.

Liesgen

Until I can forgo coffee?

From now on, coffee, remain forever untouched!

Father, listen, I won't drink any.

Schlendrian

Then you shall have a husband at last!

Liesgen

Oui, oui! Pourvu que tu me laisses mon seul plaisir!

Schlendrian

Désobéissante Lieschen,

Tu n'en fais qu'à ta tête!

6. Air

Schlendrian

Les filles au rude caractère

Ne cèdent pas facilement.

Mais si l'on parvient à déceler leur point faible,

Alors, le succès est assuré.

7. Récitatif

Schlendrian

A présent, fais ce que ton père te dit!

Liesgen

Sans doute, mais pas en ce qui concerne le café.

Schlendrian

Très bien: tu devras donc te résigner

À ne jamais trouver un époux.

Liesgen

Oh oui! mon père, un époux!

Schlendrian

Je jure qu'il n'en sera rien!

Liesgen

Tant que je ne renoncerai pas au café?

Eh bien, café, je t'abandonne pour toujours!

Mon père, écoutez, je n'en boirai plus.

Schlendrian

Tu auras finalement un époux!

Liesgen

¡Sí, sí, a mí déjame sólo con mi placer!

Schlendrian

¡Tú, enconada Liesgen, tú!

Entonces, ¿todo lo aceptas?

6. Aria

Schlendrian

Las muchachas de testa dura,

No son fáciles de convencer.

Pero si con tino se procede,

¡Oh, entonces se obtendrá el deseado éxito!

7. Recitativo

Schlendrian

¡Ahora haz pues cuanto tu padre dice!

Liesgen

En todo, excepto en lo del café.

Schlendrian

¡Entonces habrás de renunciar

Para siempre a tener esposo!

Liesgen

¡Ay sí, padre, un marido!

Schlendrian

Te juro que no lo tendrás.

Liesgen

¿Y si dejo el café?

¡Entonces, dejo para siempre el café!

Oye padre, ya no tomo más café.

Schlendrian

¡Entonces tendrás por fin el tuyo!

8. Aria

Liesgen

Heute noch,

Lieber Vater, tut es doch!

Ach, ein Mann!

Wahrlich, dieser steht mir an!

Wenn es sich doch balde fügte,

Daß ich endlich vor Coffee,

Eh ich noch zu Bette geh,

Einen wackern Liebsten kriegte!

9. Recitativo

Erzähler

Nun geht und sucht der alte Schlendrian,

Wie er vor seine Tochter Liesgen

Bald einen Mann verschaffen kann;

Doch, Liesgen streuet heimlich aus:

Kein Freier komm mir in das Haus,

Er hab es mir denn selbst versprochen

Und rück es auch der Eheftung ein,

Daß mir erlaubet möge sein,

Den Coffee, wenn ich will, zu kochen.

10. Chorus

Die Katze läßt das Mäusen nicht,

Die Jungfern bleiben Coffeeschwestern.

Die Mutter liebt den Coffeebrauch,

Die Großmama trank solchen auch,

Wer will nun auf die Töchter lästern!

8. Aria

Liesgen

Today even,

Dear father, see to it!

Oh, a husband!

Really, that suits me splendidly!

If it could only happen soon

That at last, before I go to bed,

Instead of coffee

I were to get a proper lover!

9. Recitativo

Narrator

Old Schlendrian goes off

To see if he can find a husband forthwith

For his daughter Liesgen;

But Liesgen secretly lets it be known:

No suitor is to come to my house

Unless he himself promises me,

And it is also written into the marriage contract,

That I will be permitted

To make myself coffee whenever I want.

10. Chorus

A cat won't stop catching mice,

And maidens remain faithful to their coffee.

The mother holds her coffee dear,

The grandmother drank it also,

Who can thus rebuke the daughters!

8. Air

Liesgen

Dès aujourd'hui, mon père,
Voyez ce que vous pouvez faire!
Ah, un époux!

Vraiment, cela me convient à merveille!

Si seulement cela pouvait se produire très bientôt!
Si seulement je pouvais obtenir,
Au lieu du café et avant d'aller au lit
Un amoureux ardent!

9. Récitatif

Narrateur

Le vieux Schlendrian quitte alors les lieux
Pour se mettre à la recherche d'un époux
Destiné à sa fille Liesgen.
Mais Liesgen ne tarde pas à murmurer:
Aucun soupirant n'entrera dans ma maison
À moins qu'il ne promette
Et ne confirme dans le contrat de mariage
Que j'aurai la permission
De me faire du café dès que j'en aurai envie.

10. Chœur

De même que le chat n'oublie jamais la souris,
Les jeunes filles restent fidèles à leur café.
La mère chérit son café,
La grand-mère en buvait aussi,
Qui pourrait donc blâmer les jeunes filles?

8. Aria

Liesgen

¡Hoy mismo,
Amado padre, haz que así sea!
¡Ay, un marido!
¡Ay sí, eso sí que me vendría bien...
¡Si sucediera
Que a mí por fin antes del café,
Antes aún de irme a la cama,
Uno hecho y derecho me dieran!

9. Recitativo

Narrador

Entonces se va a buscar el viejo Schlendrian,
La manera en que a su hija Liesgen
Pronto traerle un marido pueda;
Mas Liesgen en secreto para sí dice:
Ninguno entrará en casa,
A no ser que me prometa
Y así en el matrimonio lo acepte
Que me será permitido
Hacerme yo misma café cuantas veces quiera.

10. Coro

El gato no dejará a los ratones
Como las doncellas de beber café no dejarán.
A la madre le encanta la costumbre del café,
La abuela ya lo tomaba también,
¡Cómo, pues, regañar a la hija por lo mismo!

Musikalische Kabinetstückchen

Bachs weltliche Kantaten BWV 210 und 211

Die weltlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs unterscheiden sich von den geistlichen nicht nur in der Ausrichtung der Texte, sondern in aller Regel auch in ihrer Funktion. Während es für den Leipziger Thomaskantor zu den selbstverständlichen Dienstpflichten zählte, Kantaten für den allsonntäglichen Gottesdienst vorzubereiten und dafür nötigenfalls zu komponieren, verdanken die weltlichen Kantaten ihre Entstehung und Aufführung in der Regel einmaligen Anlässen und Aufträgen. In Weimar und Köthen waren dies durchweg höfische Veranstaltungen, z.B. zu Hochzeiten, Neujahrstagen, zum Geburtstag des regierenden Monarchen oder zu Besuchen auswärtiger Fürsten. In Leipzig weitete sich der Kreis möglicher Anlässe zur Komposition weltlicher Kantaten. Huldigungs-, Fest- und Glückwunschkantaten für Fürstenhäuser oder für das königlich Polnische und kurfürstlich Sächsische Herrscherhaus in Dresden stehen neben solchen für Gelehrte der Leipziger Universität, für Rats- und Schulfesten, für angesehene Bürger der Stadt oder für Gutsherren benachbarter Rittergüter. Häufig sind die dafür geschaffenen Werke nicht überliefert, da die unwiderrufliche Einmaligkeit der Aufführung einen sorgloseren Umgang mit dem Material als im Falle der Kirchenkantaten, die man vielleicht bereits im nächsten Jahr wieder gebrauchen konnte, provozierte. Einige Stücke, darunter die beliebte Kaffeekantate, scheinen allerdings ohne Auftrag und fixierten Aufführungstermin entstanden zu sein.

Zwischen der Jagdkantate BWV 208 von 1713 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 65) und der 1742 komponierten Bauernkantate BWV 212 (Vol. 67) ist die Existenz von immerhin 52 weltlichen Kantaten Bachs bezeugt, von de-

nen etwa die Hälfte in ihrer musikalischen Gestalt nicht, nicht vollständig oder nur indirekt (über Parodiebezüge, d.h.: die Wiederverwendung der Musik in anderem Zusammenhang) überliefert ist. Bedenkt man zudem, daß für eine unbekannte Zahl derartiger Werke jegliche Indizien fehlen, wird die im Vergleich zu den geistlichen Kantaten hohe Verlustquote deutlich.

Wie hat sich Bach selbst zu Aufträgen dieser Art gestellt? Zunächst einmal sah er darin willkommene Einnahmequellen, mit denen er zumindest in Leipzig mehr oder weniger fest rechnete. Dies belegt z.B. der berühmt gewordene Brief an seinen Jugendfreund Georg Erdmann nach Danzig vom 28. Oktober 1730, wo er seine Einkommensverhältnisse mit entwarfender Detailliertheit offenlegte (was nichts darüber besagt, inwieweit diese Zahlen wirklich stimmen oder im Interesse erhoffter Wirkungen ein einseitiges Bild zeichnen). Darin stellt Bach über die Sterberate der Bevölkerung einen direkten Zusammenhang zwischen der Leipziger Luftqualität und seinen Nebeneinkünften her. Da er andere Aufträge in diesem Brief nicht erwähnt, dürfen wir vermuten, daß die Begräbnismusiken einen großen, wenn nicht den größten Anteil unter seinen zusätzlichen Einnahmen ausmachten. Werke dieser Bestimmung finden sich jedoch kaum in seinem überlieferten Œuvre – und wenn, dann sind es geistliche Kantaten oder Motetten (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69). Der materielle Beitrag der weltlichen Kantaten zum Lebensunterhalt der Familie Bach dürfte sich also in Grenzen gehalten haben.

Wichtiger war zweifellos der Reputationsgewinn, den der Komponist aus jeder zu Ehren einer hochgestellten Persönlichkeit aufgeführten weltlichen Kantate ziehen und der seine nie ganz problemlose Position gegenüber dem Rat der Stadt aufwerten konnte.

Nicht zuletzt aber sah Bach in seinen weltlichen Kantaten grundsätzlich ein gleichwertiges Feld zur Verwirklichung seiner kompositorischen Ambitionen. Zwar decken sich die stilistischen Ansprüche dieser Werke, die sich nicht zuletzt aus ihrem Textgehalt und ihrem Auführungskontext ergeben, nicht ganz mit denen anderer Werkbereiche. So konnte sich der Komponist hier beispielsweise frei von jener Forderung in seinem Anstellungsreviers vom Mai 1723 fühlen, wonach die Musik in den Kirchen *nicht zu lang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht opernhafftig herauskommen, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere*. Die kompositorische Meisterschaft, mit der er zu Werke geht, ist jedoch die gleiche.

Bachs weltliche Kantaten bilden nicht etwa eine homogene Gruppe, sondern verkörpern vielmehr unterschiedliche Werktypen. Daß Bach musikalische Formen aus der italienischen Oper und Kammerkantate ebenso selbstverständlich übernahm wie beispielsweise Vivaldis Konzertform, ist bekannt. Weitaus schwieriger ist die Frage zu beantworten, ob jene Übernahme eher durch einschlägige Textvorlagen oder eher durch die tatsächliche Kenntnis solcher italienischen Musik aus Aufführungen in seinem mitteldeutschen Lebensraum angeregt wurden. Jedenfalls reiste Bach häufig nach Dresden, um Opern zu hören und zu sehen. Wie Forkel berichtet, pflegte er dann einige Tage vor der Abreise im Scherz seinen Sohn zu fragen: *Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdner Liederchen einmahl wieder hören?* – Damit spielte er auf den melodietonten, oberstimmengepägten Charakter der italienischen Opern an, von denen er ganz offensichtlich zu mindest Hasses *Cleofide* 1731 gehört hatte. Bach dürfte diesen Stil durchaus ohne Geringschätzung zur Kenntnis genommen haben, zumal er gerade in seinen weltlichen Kantaten wiederholt auftaucht.

„O holder Tag, erwünschte Zeit“ BWV 210

Formal außerordentlich vielgestaltig präsentieren sich die fünf Arien dieser Hochzeitskantate, deren Sopranpartie eine der technisch anspruchsvollsten aus Bachs Feder sein dürfte. Wie bei den Kantaten „Weichet nur, betrübte Schatten“ BWV 202 und „Ich bin in mir vergnügt“ BWV 204 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 62) liegen die Entstehungsumstände im Dunkeln. Einiges spricht dafür, daß das Stück im April 1742 zur Hochzeit von Heinrich Friedrich Graff und Anna Regina Bose im damaligen Sommersaal des Bosehauses zu Leipzig aufgeführt worden sein könnte. (Das Gebäude beherbergt heute u.a. das Bach-Archiv; der Sommersaal wird für Kammerkonzerte genutzt.) Die engen Beziehungen zwischen der Familie des Gold- und Silberwarenfabrikanten Georg Heinrich Bose und der Familie Bach, die sich auch in einer Vielzahl beiderseitiger Patenschaften für die Kinder äußern, sind hinlänglich bekannt, so daß Bachs musikalische Mitwirkung zur Hochzeit einer Bose-Tochter nur konsequent erschiene. Folgt man allerdings den Schriftmerkmalen des originalen Stimmensatzes, müßte das Werk bereits vor Herbst 1741 entstanden sein. – Neben dieser Kantate geht die Musik der unvollständig überlieferten Huldigungskantate „O! angenehme Melodei“ BWV 210a auf eine vermutlich vor 1727 entstandene gemeinsame Erstfassung zurück.

In seinem Libretto diskutiert der unbekanntere Textdichter die Möglichkeiten und Wirkungen der Musik unter dem Aspekt der Eheschließung. So sei die Musik in der Lage, Liebende in Verückung zu versetzen und ihre Liebesglut zu schüren, doch müsse ein künftiges Ehepaar zunächst seinen angeborenen Trieben widerstehen und sich in Frömmigkeit und Tugend üben, wobei die Musik kraft ihrer sinnenerregenden Wirkung eher hinderlich

sei. Zur Ehrenrettung der ach so verwerflichen Musik wird sodann eingeräumt, daß sie zugleich zu religiöser Andacht taugte und in Todesnot Trost spenden könne. Auf dem Höhepunkt des Stückes ringt sich der Dichter zu dem Bekenntnis durch: »Drum auf, erfrische deinen Mut! Die Liebe kann vergnügte Saiten gar wohl vor ihrem Throne leiden.« Der allgemeine Lobgesang auf die Musik mündet schließlich in einen Glückwunsch für das Brautpaar.

„Schweigt stille, plaudert nicht“ BWV 211

Wie bereits erwähnt, hat die musikalische Substanz zahlreicher „weltlicher“ Kantaten nur in Form von Parodien, also in einem anderen musikalischen Kontext als dem ursprünglichen überlebt. Eine solche, alternative Textzuordnung und damit Parodietauglichkeit der Musik erschien in einem Werk wie der Kaffeekantate „Schweigt stille, plaudert nicht“ BWV 211 schwer vorstellbar – dazu ist bereits die (noch immer bescheidene) Handlung zu stringent. Die autographe Partitur trägt die Aufschrift *Schlendrian mit seiner Tochter Ließgen etc. Eine comische Cantate*. Spätestens im Sommer 1734 führte Bach dieses beliebte Werk in Leipzig mit seinem Collegium musicum im Zimmermannschen Kaffeehaus oder Kaffeegarten auf. Es beruht auf einem 1732 gedruckten Libretto Picanders, welches den zunehmenden Kaffeegenuß thematisiert und übrigens nicht nur von Bach vertont wurde. Das Kaffeetrinken galt seit Ende des 17. Jahrhunderts als Laster, das sich gleichwohl großer Beliebtheit erfreute. Versuche, den schwarzen Türkenrank zu verbieten oder dessen Genuß wenigstens einzuschränken, schlugen weitgehend fehl. Sogar der Leipziger Musiksammler Sperontes verspottete 1742 im

zweiten Teil seiner *Singenden Muse an der Pleiße* die Kaffeesucht der Leipziger Damenwelt, die den Anlaß für die Handlung der Kaffeekantate bot.

Das genußsüchtige Bürgermädchen Lieschen ignoriert alle Ermahnungen seines Vaters, das lasterhafte Kaffeetrinken endlich aufzugeben. Nach einer Reihe von Androhungen, die bei Lieschen nicht verfangen, greift der strenge Herr Vater (der „Schlendrian“), der von seiner Tochter immer um den Finger gewickelt wurde, in seiner Not zum Äußersten und kündigt ihr an, sie müsse sich zur Ehelosigkeit bequemen. Vor diese Alternative gestellt, lenkt Lieschen ein und schwört dem Kaffee ab. »Heute noch« soll sich der Vater auf die Suche nach einem »wackern Liebsten« für sie machen. – Picanders Textdruck endet an dieser Stelle. Die Tochter hat zwar ein (auf Dauer kaum überprüfbares) Versprechen gegen den geliebten Kaffee abgegeben, aber sie kommt mit Hilfe des Vaters viel schneller zu einem noch heißer begehrten Liebsten. Mit seiner Vertonung setzt Bach nun noch eine besondere Pointe drauf: Lieschen nämlich läßt heimlich verbreiten, daß nur derjenige Freier ins Haus kommen darf, der ihr in einem Ehevertrag das Kaffeekochen jederzeit erlauben würde. Die Kaffeekantate ist also Bachs einziges Werk, in dem er ein Thema aufgreift, das aus seinem unmittelbaren Lebensumfeld stammen könnte (er hatte immerhin auch mehrere Töchter).

Neben den beiden handelnden Personen (Sopran und Baß) setzt Bach einen Erzähler (Tenor) ein, der das Geschehen den plaudernden Kaffeehaus-Besuchern gleichsam ankündigt und später jene Bachsche Zusatz-Pointe zum Besten gibt. Zudem stehen auf diese Weise für den Schluß-„Chor“ immerhin drei Stimmen zur Verfügung. Die Gegensätzlichkeit der Charaktere von Lieschen und deren Vater hat Bach in den Arien zu wahren musikalischen

schen Kabinettstückchen von Eleganz, Geschmeidigkeit und Raffinesse auf der einen Seite sowie Plumpheit und Hilfllosigkeit auf der anderen Seite inspiriert. In diesem Stück klingt bereits ein wenig die Kleinbürger-Welt des Singspiels an, das ein halbes Jahrhundert später bei Johann Adam Hiller, einem der Nachfolger Bachs im Amt des Thomaskantors, seine Blüte erleben sollte.

Sibylla Rubens (BWV 210)

Studium in Trossingen und Frankfurt am Main. Meisterkurse u.a. bei Edith Mathis und Irvin Gage. Konzertauftritte in Berlin, Frankfurt, Würzburg, Zürich, in Italien, Frankreich, England, Polen, Skandinavien, beim Schleswig-Holstein-Musikfestival und beim Europäischen Musikfest Stuttgart. Zusammenarbeit mit Philippe Herreweghe, René Jacobs und Vladimir Ashkenazy. Konzerte und CD-Aufnahmen mit Helmuth Rilling bei hänssler Classic (Bach: Weltliche Kantaten, Schubert/Denissow: „Lazarus“). Opernpartien: Pamina an der Staatsoper Stuttgart, Marzelline.

Christine Schäfer (BWV 211)

Studium bei Ingrid Figur, in Liedklassen von Aribert Reimann und Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin sowie bei Meisterkursen von Sena Jurinac und Arleen Augér. Gilt als eine der führenden Sopranistinnen unserer Zeit. Zu ihren bemerkenswerten Bühnenauftritten gehören: „Sophie“ in San Francisco (1993), „Lulu“ bei den Salzburger Festspielen (1995) und in Glyndebourne (1996), „Pirotot Lunaire“ unter Pierre Boulez in Paris und Berlin, „Pamina“ an der Nederlandse Opera und in Brüssel, „Lucia di Lammer-

moor“ an der Welsh National Opera, „Zerbinetta“ an der Bayerischen Staatsoper (1996) sowie „Constanze“ 1997 wieder in Salzburg. Ihre besondere Liebe gilt dem Liedgesang. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie u.a. Claudio Abbado, Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncour Seiji Ozawa, Simon Rattle. CD-Aufnahmen mit Helmuth Rilling bei hänssler Classic: Mendelssohn „Elias“ und „Ein Sommernachtstraum“, Haydn „Die Schöpfung“, Bach „Magnificat“, Messe BWV 234, Kantaten BWV 206 („Schleicht spielende Wellen“) und 210 („Hochzeitskantate“).

James Taylor (BWV 211)

Im Jahre 1966 in Dallas, Texas, geboren. Gesangsausbildung bei Arden Hopkin an der Texas Christian University, Abschluß 1991 als Bachelor of Music Education. Durch Fulbright-Stipendium 1991 an die Hochschule für Musik München zu Adalbert Kraus und Daphne Evangelatos, Abschluß mit Meisterklassendiplom. 1992–1994 Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper. Zahlreiche Konzerte u.a. mit Bachs Passionen, „Weihnachts-Oratorium“, „Magnificat“ und Kantaten, Mendelssohns „Elias“, Kodálys „Psalmus Hungaricus“ und Bialas’ „Oraculum“. Zahlreiche Verpflichtungen mit der Gächingener Kantorei unter Helmuth Rilling. Seit Frühjahr 1995 Zusammenarbeit mit der Oper in Stuttgart. CD-Produktionen u.a. unter Philippe Herreweghe und Helmuth Rilling.

Thomas Quasthoff (BWV 211)

ist einer der gefragtsten Lied- und Oratoriensänger unserer Zeit. Seit dem 16. Lebensjahr Privatstudien bei Charlotte Lehmann und Carol Richardson in Hannover.

Daneben Jurastudium, Tätigkeit als Rundfunksprecher. Zahlreiche Auszeichnungen, darunter 1. Preis beim ARD-Wettbewerb 1988, Schostakowitsch-Preis Moskau 1996. Konzerte und Liederabende in Amsterdam, Berlin, Bordeaux, Brüssel, Budapest, Dresden, Edinburgh, Leipzig, Madrid, München, Paris, Rom, Sevilla, Straßburg und Wien. Umfangreiche Diskographie. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle u.a. Zahlreiche Konzerte mit Helmuth Rilling, u.a. USA- und Japan-Debüt 1995. 1998 stand eine Japan-Turnee mit der „Winterreise“ an und Mahlers „Wunderhorn“-Lieder in New York unter Colin Davis, 1999 mehrere Aufführungen des Brahms-Requiems unter Daniel Barenboim in Chicago und Berlin. CDs mit Liedern von Schumann, Schubert sowie Mozart-Arien wurden mit Preisen ausgezeichnet. Bei hänsler classic liegen bislang vor: u.a. Bach Kaffee- und Bauernkantate (BWV 211 und 212), „Matthäuspassion“ (Arien) und weltliche Kantaten sowie Dvořáks „Stabat mater“.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke „Klangrede“ ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des »Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denissov, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemand hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemand aber macht er auch ein Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst

und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerkes, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde so gleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Bis zum 28. Juli 2000, Bachs 250. Todestag, wird auf der Basis dieser epochemachenden Einspielung unter Helmuth Rillings künstlerischer Gesamtleitung von hängler Classic erstmals das Gesamtwerk Johann Sebastian Bachs aufgenommen und veröffentlicht. Die EDITION BACH-AKADEMIE wird über 160 CDs umfassen und ist sowohl als Subskription (bereits ab 1998) wie auch als Gesamtsatz (ab 28. Juli 2000) erhältlich.

Musical Masterstrokes

Bach's secular cantatas BWV 210 and 211

Johann Sebastian Bach's secular cantatas differ from his sacred cantatas not only in their text orientation but generally also in their function. While it was part of his job responsibilities as cantor of the Thomasschule to arrange a cantata for every Sunday service and, if necessary, write compositions of his own, the secular cantatas were normally created and performed for special occasions and by special order. In Weimar and Köthen these occasions were all major court events, e.g. weddings, New Year's Day concerts, the monarch's birthday or visits of foreign potentates. In Leipzig the circle of occasions for composing secular cantatas widened. Tribute, feast and celebration cantatas for princes of the royal Polish or Saxon ruling houses in Dresden were joined by compositions for the academe of Leipzig University, for council and school holidays, for distinguished citizens of the town or for squires of neighbouring estates. Often there are no records of the works created for these occasions, as the irrevocable uniqueness of the performance gave rise to a more careless handling of the material than with the sacred cantatas, which could perhaps be used again the following year. Still, some pieces, including the popular Coffee Cantata seem to have been created without occasion or fixed performance date.

Between the Hunting Cantata BWV 208 from 1713 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 65) and the Peasant Cantata BWV 212 (vol. 67) composed in 1742, there is evidence that Bach wrote 52 secular cantatas, and we have no or only incomplete or indirect (parody references where the music is re-used in another context) records of half of them. As there is no evidence whatsoever of an unknown number of these works, the toll of lost secular

cantatas is probably much higher than that of lost sacred cantatas.

How did Bach like composing works to order? – First of all, he saw it as a welcome source of income, which he more or less relied on, at least in Leipzig. We find evidence of this in the famous letter to his old friend Georg Erdmann in Danzig of 28 October 1730, in which he gives a disarmingly honest account of his financial situation (although these figures may be incorrect or represent a one-sided picture to achieve a desired effect). In his letter Bach talks about Leipzig's mortality rate and finds a direct connection between the city's air quality and his sideline earnings. As he mentions no other orders in this letter, we may assume that funeral music accounted for a major, if not the largest part of his additional earnings. However we find hardly any of these works in his recorded oeuvre – and those we do, are sacred cantatas or motets. Thus the financial contribution of the secular cantatas to the Bach Family's livelihood must have been rather small.

The boost to his reputation by every secular cantata performed in honour of a high-ranking personality was doubtless a more important gain for the composer and upgraded his never completely unproblematic position in the eyes of the town council.

And not least Bach fundamentally saw his secular cantatas as an equally good field for the realisation of his ambitions as a composer. The stylistic demands of these works – as a result of the libretto and performance context – aren't quite the same as those of his other fields of work. For example, the composer didn't have to comply with the requirements of his employment contract of May 1723, which dictated that his church music

"should not be of too long a duration, and be fashioned so that it does not remind us of an opera but rather inspires the congregation to worship". Still, the secular works betray the same masterly skills of the composer.

Bach's secular cantatas are not a homogeneous group but consist of several types of works. It is a well known fact that Bach adapted musical forms from the Italian opera and chamber cantata such as Vivaldi's concerto form as a matter of course. A much more difficult question is whether he was inspired to use these forms rather by relevant texts or by his actual knowledge of Italian music through performances in his central German environment. In any case, Bach frequently travelled to Dresden to listen to and see operas. As Forkel tells us, he would jokingly ask his son a few days before his departure: "*Friedemann, shall we go and listen to those pretty tunes in Dresden again?*" – This was an allusion to the melodious nature of the Italian opera with its emphasis on the higher voices, of which he obviously saw at least Hasse's Cleofide in 1731. Bach probably did not disregard this style in any way, especially as he used it frequently in his secular cantatas.

"Oh lovely day, oh hoped for time"

BWV 210

The five arias of this wedding cantata are of an extraordinary formal diversity with a soprano part that ought to be one of the most challenging ever written by Bach. Like with the cantatas *Away ye gloomy shadows* (BWV 202) and *On contentment* (BWV 204) (EDITION BACHAKADEMIE vol. 62) we don't know anything about their origination. There is some evidence that the

piece was performed in April 1742 for the wedding of Heinrich Friedrich Graff and Anna Regina Bose in the former summer hall of the Bose House in Leipzig. (The building still houses the Bach Archives; and the summer hall is used for chamber concerts.) The close ties between the family of the gold and silverware manufacturer Georg Heinrich Bose and the Bach family – they were godparents to many of each other's children – are well-known, so that Bach's musical contribution to a wedding of a Bose daughter would only seem consistent. But if we take a look at the handwriting of the original score, the piece was probably composed before the autumn of 1741. – This cantata and the music of the now incomplete tribute cantata "Oh, sweet melody!" (BWV 210a) are both probably based on a shared first version created before 1727.

In his libretto the unknown librettist discusses the possibilities and effects of music from the aspect of marriage. He claims that music can enrapture lovers and stir up their passion, but that the future spouses have to resist their natural desires and practice piety and virtue, against which music is rather an encumbrance due to its arousing effect. But in defence of reprehensible music, the author admits that it also serves to kindle religious devotion and can offer consolation in the hour of death. The piece reaches its climax when the author encourages the listener with the confession: "Rise up and take heart! Love delights in joyous strings before its very throne." This song of praise for music ends with congratulations for bride and groom.

*

Be quiet, stop chattering BWV 211

As mentioned, the musical substance of many “secular” cantatas has only survived in the form of parodies set in a different musical context than the original. It’s hard to imagine an alternative text and capacity for parody in a piece like the *Coffee Cantata* (BWV 211) – even the (still rather modest) plot is simply too stringent for this purpose. The autograph score bears the title *Schlendrian with his daughter Ließgen etc. A comic cantata*. In the summer of 1734 at the latest, Bach performed this popular composition in Leipzig with his Collegium musicum in Zimmermann’s coffee house or coffee garden. It is based on a libretto by Picander printed in 1732, which discusses the rising consumption of coffee and was not just set to music by Bach. Since the late 17th century drinking coffee was seen as a vice albeit a highly popular one. Virtually all attempts to ban the black Turkish drink or at least limit its consumption were doomed to fail. In 1742 even the Leipzig-based music collector Sperontes made fun of Leipzig’s ladies and their addiction to coffee in the second part of his *Singing Muse on the Pleiße*, which gave rise to the plot of the *Coffee Cantata*.

Lieschen, a fun-loving girl of bourgeois stock, ignores all her father’s admonitions to give up her reprehensible addiction to coffee. After uttering a series of threats that have no effect whatsoever on Lieschen, her strict father (Schlendrian), who has always given in to his daughter, sees no other alternative but to announce that she will never be married, if she doesn’t quit. Faced by this alternative, Lieschen relents and promises never to drink coffee again. “This very day” she wants her father to find her a “worthy gallant”. – This is where Picander’s text ends. The daughter has made an (in the long run

hardly verifiable) promise to quit her beloved coffee, but her father will help her gain an even more coveted object of her desire much sooner than she thought: a husband. Bach goes even further and adds a surprise ending: Lieschen secretly spreads the rumour that she will only accept a suitor who allows her to drink coffee any time she likes in their marriage contract. Thus, the *Coffee Cantata* is Bach’s only work about a subject that may be based on his real life (after all, he had several daughters).

Bach’s cast consists of the two main protagonists (soprano and bass) and a narrator (tenor), who, as it were, announces the events to chatting coffee house visitors and later relates Bach’s surprise ending. By this device Bach has three voices for his final “chorus”. The two opposing characters – Lieschen and her father – inspired Bach to write arias that are true musical gems of elegance, smoothness and sophistication on the one hand and clumsy helplessness on the other. In this piece we can already hear hints of the bourgeois world of the Singspiel, which reached its peak half a century later under Johann Adam Hiller, one of Bach’s successors as cantor of the Thomasschule.

Sybilla Rubens (BWV 210)

Sybilla Rubens studied in Trossingen and Frankfurt am Main. She has taken part in master classes with Edith Mathis, Irvin Gage and others, and has given concerts in Berlin, Frankfurt, Würzburg and Zurich and toured Italy, France, England, Poland and Scandinavia. She has also appeared in the Schleswig-Holstein music festival and the European music festival in Stuttgart. She has

worked with Philippe Herreweghe, René Jacobs and Vladimir Ashkenazy and has given concerts and recorded CDs with Helmuth Rilling for händsler Classic (Bach's secular cantatas and the Schubert/Denisov "Lazarus"). In opera, she has sung the roles of Pamina (Magic Flute) at the Stuttgart State Opera and Marcellina (Figaro).

Christine Schäfer (BWV 211)

Studies with Ingrid Figur, lied classes with Aribert Reimann and Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin and masterclasses with Sena Jurinac and Arleen Augér. She is one of the leading sopranos of our day. Notable stage appearances include: "Sophie" in San Francisco (1993), "Lulu" at the Salzburg Festival (1995) and in Glyndebourne (1996), "Pierrot Lunaire" under Pierre Boulez in Paris and Berlin, "Pamina" at the Nederlandse Opera and in Brussels, "Lucia di Lammermoor" at the Welsh National Opera, "Zerbinetta" at the Bavarian State Opera (1996) and "Constanze" again in Salzburg in 1997. The field she likes best is lied. Co-operation with conductors such as Claudio Abbado, Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt Seiji Ozawa, Simon Rattle. CD recordings with Helmuth Rilling on the händsler Classic label. Mendelssohn's "Elias" and "Midsummer Night's Dream", Haydn's "The Creation", Bach's Magnificat, Mass BWV 234, cantatas BWV 206 (Schleicht spielende Wellen) and 210 (Peasant Cantata).

James Taylor (BWV 211)

Born in Dallas in 1966, he studied singing with Arden Hopkin at the Texas Christian University and graduated as Bachelor of Music Education in 1991. A Fulbright

Scholarship enabled his attendance at the Hochschule für Musik in Munich with Adalbert Kraus and Daphne Evangelatos culminating in his graduation with a master class diploma. From 1992 to 1994 he was a member of the opera studio at the Bayerische Staatsoper. He has taken part in numerous concerts including Bach's Passions, "Christmas Oratorio", "Magnificat" and cantatas, Mendelssohn's "Elijah", Kodály's "Psalmus Hungaricus", and Günter Bialas's "Oraculum". He has also made numerous appearances with the Gächinger Kantorei under Helmuth Rilling. Since the spring of 1995 he has been associated with the Stuttgart Opera. James Taylor has recorded CDs with Philippe Herreweghe and Helmuth Rilling among others.

Thomas Quasthoff (BWV 211)

is one of the most popular lied and oratorio singers of our age. Private studies with Charlotte Lebmann and Carol Richardson in Hanover since the age of 16. Law studies, work as a radio announcer. Numerous awards, including the 1st Prize of the ARD Competition in 1988, Shostakovich Award Moscow 1996. Concerts and lied recitals in Amsterdam, Berlin, Bordeaux, Brussels, Budapest, Dresden, Edinburgh, Leipzig, Madrid, Munich, Paris, Rome, Seville, Strasbourg and Vienna. Long discography. Co-operation with conductors such as Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle. Numerous concerts with Helmuth Rilling among others, debut in the USA and Japan in 1995. In 1998 he toured Japan with "Winterreise" and Mahler's "Wunderhorn" songs in New York under Colin Davis, while several performances of the Brahms Requiem under Daniel Barenboim in Chicago and Berlin are slated for 1999. His CD recordings of Schumann and Schubert songs and Mozart arias have received awards. For händsler Classic he has recorded: Bach's

Coffee and Peasant Cantatas (BWV 211 and 212), the St. Matthew's Passion (arias) and secular cantatas as well as Dvořák's "Stabat mater".

The Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose composition varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the Baroque "sound world" as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the then normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his

young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them«: this is his creed. That is why the International Bach Academy Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds. Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmut Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998.

On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: A complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.

By 28th July 2000, the 250th anniversary of Bach's death, an epoch-making recording of the complete works of Johann Sebastian Bach will for the first time be produced and published under Helmuth Rilling's artistic directorship by »hänssler Classic«. The EDITION BACHAKADEMIE will comprise over 160 CDs and is available both on subscription (from 1998) and also as a complete set (from 28th July 2000).

Morceaux de musique choisis

Les cantates profanes BWV 210 et 211 de Bach

Les cantates profanes de Johann Sebastian Bach se distinguent des cantates d'église non seulement par l'orientation des textes mais aussi en général par la fonction qu'elles avaient à remplir. Alors que le cantor de Saint-Thomas de Leipzig avait à préparer et à composer, si nécessaire, des cantates pour le service religieux dominical, devoir qui faisait partie de ses fonctions normales, les cantates profanes ont été réalisées et exécutées en général pour des circonstances particulières et pour des événements uniques. À Weimar et à Köthen, ces circonstances étaient toutes des manifestations de la cour, comme les cérémonies de mariage, les fêtes de Nouvel An, l'anniversaire du monarque régent ou la visite de princes étrangers. Le genre d'occasions pour lesquelles Bach devait composer des cantates profanes s'élargit à Leipzig. À côté des cantates d'hommage, de fête et d'anniversaire pour des maisons princières ou pour la maison régente du Roi de Pologne et Prince électeur de Saxe à Dresde, il y avait les cantates composées pour la nomination de professeurs à l'Université de Leipzig, pour les fêtes du Conseil et de l'école, pour des notables de la ville ou des seigneurs de domaines seigneuriaux voisins. Ces créations ne parvinrent souvent pas jusqu'à nous, car n'étant exécuté qu'une seule et unique fois, le matériel musical fut conservé avec moins de soins que celui des cantates d'église qui pouvait être réutilisé l'année d'après. Certains morceaux dont la bien-aimée cantate du café, semblent avoir été créés sans commande ni date fixe d'exécution.

Toujours est-il que, entre la cantate de la chasse BWV 208 de 1713 (ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 65) et la cantate des paysans composé en 1742 BWV 212 (Vol. 67), l'existence de 52 cantates profanes de Bach a été attestée,

la moitié d'entre elles n'ayant pas été transmise sous leur forme musicale d'origine, du moins pas complètement ou bien uniquement indirectement (par le biais de parodies, c.-à-d. par le réemploi de leur musique dans un autre contexte). Si l'on considère qu'il manque tout indice d'existence pour un nombre inconnu d'œuvres de la sorte, le taux de perte est nettement plus élevé dans ce cas que pour les cantates d'église.

Que pensait Bach lui-même des commandes de ce genre? – Il y voyait tout d'abord la possibilité d'obtenir des sources de revenus supplémentaires bienvenus sur lesquels il comptait plus ou moins fermement à Leipzig. Preuve en est sa lettre, devenue célèbre, adressée à son ami de jeunesse Georg Erdmann à Danzig le 28 octobre 1730 et dans laquelle il étala ses revenus avec une étonnante profusion de détails (ce qui n'est pas une garantie pour l'exactitude des chiffres ou qui peut avoir eu pour objectif de donner une image partielle de sa situation). Dans cette lettre, Bach établit un rapport direct entre la qualité de l'air à Leipzig et ses revenus secondaires en prenant le taux de mortalité de la population comme preuve. Puisqu'il ne parle pas d'autres commandes dans cette lettre, nous sommes en droit de supposer que les musiques jouées aux enterrements contribuaient en grande partie à augmenter ses ressources, sans pourtant en représenter la plus grande proportion. Cependant les œuvres destinées à ce genre d'occasion ne se retrouvent que très peu dans son œuvre léguée – et si cela en est le cas, ce seront des cantates d'église ou des motets. La contribution matérielle qui revient aux cantates profanes et qui représentait un moyen d'existence à la famille Bach, a donc dû rester limitée.

Plus important a dû être sans aucun doute le gain en renommée qui revint au compositeur après avoir exécuté

une cantate profane à l'honneur d'une personnalité de renom et grâce auquel il pouvait revaloriser sa position vis à vis du conseil de la ville, position qui lui posait quelques problèmes.

Bach considérait surtout ce travail de composition sur des cantates profanes comme champ d'action tout aussi valable que d'autre pour réaliser ses ambitions de compositeur. Il est vrai que les exigences de ces œuvres au niveau du style et qui découlent surtout de la teneur du texte et du contexte de leur exécution, ne coïncident pas tout à fait avec celles d'autres œuvres. Ainsi le compositeur pouvait se sentir ici par exemple libéré des ces exigences contenues dans sa lettre de garantie d'emploi qu'il signa en mai 1723 selon laquelle il ratifia le point qu'il *aménagera la musique dans ces églises de telle sorte qu'elle ne dure pas trop longtemps, qu'elle soit de nature telle qu'elle ne paraisse pas sortir d'un théâtre, mais bien plutôt qu'elle incite les auditeurs à la piété*. La perfection au niveau de la composition avec laquelle il travailla sur les cantates profanes, est cependant la même.

Les cantates profanes de Bach ne forment pas un groupe homogène, mais incarnent bien plus des genres d'œuvres différents. On n'est pas sans ignorer que Bach emprunta des formes musicales à l'opéra italien et à la cantate de chambre tout aussi naturellement qu'à la forme de concert de Vivaldi. Il est beaucoup plus difficile de répondre à la question de savoir si c'était plutôt des modèles de texte de ce genre ou plutôt la connaissance réelle de cette musique italienne qu'il aurait eu à l'occasion de représentations qui eurent lieu dans sa région d'Allemagne centrale, qui étaient à la base de cette reprise. En tout cas, Bach se rendit souvent à Dresde pour écouter et voir des opéras. Selon Forkel, il avait l'habitude, quelques jours avant de partir en voyage, de demander à son fils en

plaisantant: *Friedemann, ne voulons-nous pas entendre encore une fois les beaux petits chants de Dresde?* – Il faisait ici allusion au caractère mélodique, accentuant la voix haute, des opéras italiens, parmi lesquels il avait entendu très vraisemblablement *Cleofide* de Hasse en 1731. Il semble que Bach avait pris connaissance de ce style sans le mésestimer pour autant, d'autant plus qu'il réapparait à plusieurs reprises dans ses cantates profanes.

«Ô jour propice, temps favorables» BWV 210

Les cinq airs de cette cantate de mariage se présentent d'une manière exceptionnellement polymorphe. Leur partie soprano doit être probablement considérée comme l'une des parties les plus raffinées du point de vue de la technique qui soit issue de la plume de Bach. Comme pour les cantates «Weichet nur, betrübte Schatten» (Disparaissez, ombres affligées) BWV 202 et «Ich bin in mir vergnügt» (Je suis heureux de mon sort) BWV 204 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 62), les circonstances de création de cette cantate sont incertaines. Tout porte à croire que le morceau a pu être exécuté en avril 1742 pour le mariage de Heinrich Friedrich Graff et de Anna Regina Bose dans la salle d'été de l'époque de la maison Bose à Leipzig. (De nos jours, les Archives Bach entre autres se trouvent dans ce bâtiment; la salle d'été est utilisée comme salle de concerts de musique de chambre.) Les relations étroites existant entre la famille du fabricant d'articles en or et en argent Georg Heinrich Bose et la famille Bach, relations qui s'exprimaient par un grand nombre de parrainages réciproques des enfants, sont suffisamment connues pour que la participation musicale de Bach au mariage d'une fille Bose ne semble être que logique.

Néanmoins si l'on en croit les caractéristiques d'écritures du mouvement original des voix, l'œuvre semble avoir été déjà créée en automne 1741. – À côté de cette cantate, la musique de la cantate d'hommage «O! angenehme Melodei» (Ô! agréable mélodie) BWV 210a qui n'a été retransmise qu'incomplètement, renvoie à une version commune qui aurait été créée avant 1727.

Dans son livret, le poète inconnu discute des possibilités et des effets de la musique en relation avec le mariage. La musique serait ainsi en mesure de mettre les amants en état de ravissement et d'attiser l'ardeur de leur amour, pourtant un couple d'époux futurs devrait tout d'abord résister à ses pulsions naturelles et s'appliquer à la piété et à la vertu, exercice pour lequel la musique serait plutôt gênante en raison de son effet, excitant les sens. Pour sauver l'honneur de la musique tant condamnable on lui concède ensuite la vertu d'être également adaptée au recueillement religieux et de pouvoir apporter le réconfort attendu dans la détresse de la mort. À l'apogée du morceau, le poète aboutit à un aveu: »Donc éveille-toi, éveille ton courage! L'amour peut souffrir les cordes de plaisir même devant son trône.« La louange généralisée de la musique débouche en fin de compte sur les vœux de bonheur adressés aux mariés.

«Gardez le silence, ne bavardez pas» BWV 211

Comme nous venons de le mentionner, la substance musicale de nombreuses cantates «profanes» n'a survécu que sous forme de parodies, donc dans un autre contexte musical que celui d'origine. Le texte de la cantate du café «Schweig stille, plaudert nicht» (Faites silence, ne essez

de babiller) BWV 211 semble difficilement adaptable à un tel classement et sa musique n'est pas non plus appropriée à jouer le rôle de parodie – l'action (pourant toujours modeste) en est déjà bien trop évidente. La partition autographe porte l'inscription *Schlendrian mit seiner Tochter Ließgen etc. Eine comische Cantate*. (Schlendrian avec sa fille Ließgen etc. Une cantate comique). C'est au plus tard au cours de l'été 1734 que Bach exécuta cette œuvre appréciée à Leipzig avec son Collegium musicum dans la «maison de café» ou le «café» Zimmermann. Elle s'inspire d'un livret de Picander imprimé en 1732 qui avait pour thème l'augmentation de la consommation de café et qui n'a pas été mis en musique uniquement par Bach. Ce breuvage était considéré comme vice depuis la fin du XVII^{ème} siècle et était en même temps très apprécié. Tout essai tendant à interdire cette boisson noire d'origine turque ou d'en limiter du moins la consommation échouèrent en grande partie. Même le collectionneur de musiques de Leipzig Sperontes se moquait en 1742 de la passion à laquelle les femmes de Leipzig étaient enclines dans la deuxième partie de sa *Singenden Muse an der Pleiße* (*Muse chantante au bord de la Pleiße*), passion qui offrit l'occasion de présenter l'intrigue de la cantate du café.

La fille bourgeoise Lieschen qui était une jouisseuse, ignore toutes les exhortations de son père la sommant d'arrêter de boire du café. Après avoir proféré une série de menaces qui n'ont eu aucun effet sur Lieschen, Monsieur, en père sévère, («Schlendrian») qui se faisait toujours mener par le bout du nez par sa fille, pousse dans sa détresse son action à l'extrême et lui annonce qu'elle devra consentir au célibat. Placée devant cette alternative, Lieschen accepte et renonce au café. »Dès aujourd'hui«, le père se met à la recherche d'un »vaillant amant« pour elle. – Le texte imprimé de Picander s'arrête à cet endroit.

La fille a certes donné sa promesse (à peine vérifiable à la longue) de ne plus boire de café mais elle obtient ainsi encore plus vite l'amant tant attendu grâce à l'aide de son père. Bach y ajoute un «bon mot» dans son adaptation musicale: en effet Lieschen fait courir la rumeur, en secret, que seul le prétendant qui lui permettrait, par le biais d'un contrat de mariage, de faire du café à tout moment, aurait le droit de passer le seuil de sa maison. La cantate du café est ainsi la seule œuvre de Bach dans laquelle il reprend un sujet qui aurait pu être issu directement de son milieu de vie (il ne faut pas oublier qu'il avait également plusieurs filles).

À côté des deux personnes de l'action (soprano et basse), Bach introduit un narrateur (ténor) qui annonce l'intrigue aux visiteurs bavardants de la «maison de café» et chante en même temps ce fameux «bon mot» ajouté par Bach. De surcroît, trois voix sont de la sorte à sa disposition pour le «chœur» final. Bach s'est laissé inspirer là à faire des airs qui sont de vrais morceaux choisis d'élégance, de souplesse et de raffinement d'une part ainsi que de lourdeur et de maladresse d'autre part mettant ainsi les caractères contraires de Lieschen et de son père en valeur. Le monde petit bourgeois du «Singspiel» qui vivra son apogée un demi-siècle plus tard chez Johann Adam Hiller, un des successeurs de Bach à la fonction de cantor de Saint Thomas, apparaît déjà dans ce morceau.

Sibylla Rubens (BWV 210)

Études à Trossingen et à Francfort-sur-le-Main, entre autres chez Edith Mathis et Irvin Gage. Des concerts à Berlin, Francfort, Zurich, Würzburg, en Italie, en France, en Angleterre, en Pologne, en Scandinavie, au festival du Schleswig-Holstein et au festival européen de musique de Stuttgart. Collaboration avec Philippe Herreweghe, René Jacobs et Vladimir Ashkenazy. Des concerts et des enregistrements de CD avec Helmuth Rilling chez hänsler Classic (Bach: «Cantates profanes», Schubert / Denisov: «Lazare»). Rôles d'opéras: Pamina au Staatsoper de Stuttgart, Marcelline.

Christine Schäfer (BWV 211)

Études auprès de Ingrid Figur, dans la classe de chant de Aribert Reimann et de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin ainsi que dans les cours de maître de Sena Jurinac et Arleen Augér. Elle est considérée comme l'une des sopranos les plus remarquables de notre époque. Les rôles suivants comptent parmi ses apparitions sur scène les plus remarquées: «Sophie» à San Francisco (1993), «Lulu» au cours des Festivals de Salzburg (1995) et à Glyndebourne (1996), «Pierrot Lunaire» sous la baguette de Pierre Boulez à Paris et à Berlin, «Pamina» à la Nederlandse Opera et à Bruxelles, «Lucia di Lammermoor» à l'opéra Welsh National Opera, «Zerbinetta» à l'Opéra national de Bavière (Bayerische Staatsoper) (1996) ainsi que «Constance» 1997 à nouveau à Salzburg. Elle a un penchant tout particulier pour l'interprétation des lieds. Elle collabora avec des chefs d'orchestre comme Claudio Abbado, Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt Seiji Ozawa, Simon Rattle entre autres. Enregistrements sur CD avec Helmuth Rilling pour la maison hänsler Classic: «Elias» de Mendelssohn et «Songe

d'une nuit d'été», «La Création» de Haydn, le «Magnificat» de Bach, la Messe BWV 234, Cantates BWV 206 («Schleicht spielende Wellen» (Glissez, ondes folâtres)) et 210 («Hochzeitskantate» (Cantate de mariage)).

James Taylor (BWV 211)

Est né en 1966 à Dallas (Texas); il fit ses études de chant auprès d'Arden Hopkin, à la Texas Christian University et obtint en 1991 le diplôme de Bachelor of Music Education. Grâce à une bourse Fulbright, il poursuivit sa formation auprès d'Adalbert Kraus et de Daphne Evangelatos à la Musikhochschule de Munich où il obtint son diplôme. De 1992 à 1994, James Taylor fut membre de l'atelier lyrique de l'Opéra de Munich. Il participa à de nombreux concerts: Passions, «Oratorio de Noël», «Magnificat» et cantates de Bach, «Elias» de Mendelssohn, le «Psalmus Hungaricus» de Kodály et l'«Oraculum de Bialas. Il chanta beaucoup avec la Gächinger Kantorei dirigée par Helmuth Rilling. Depuis le printemps 1995, James Taylor chante à l'Opéra de Stuttgart. Il a enregistré, entre autres chefs, avec Philipp Herreweghe et Helmuth Rilling.

Thomas Quasthoff (BWV 211)

est un des chanteur de lied et d'opéra les plus demandés de notre époque. Depuis l'âge de 16 ans, il fait des études privées chez Charlotte Lehmann et Carol Richardson à Hanovre. À côté de ses études de droit, il travaille en tant que speaker à la radio. De nombreuses distinctions, parmi lesquelles le premier prix du Concours de la ARD (première chaîne de télévision allemande) en 1988, le prix Scho-stakowitsch à Moscou en 1996. Des concerts et des récitals

de chant à Amsterdam, Berlin, Bordeaux, Bruxelles, Budapest, Dresde, Édimbourg, Leipzig, Madrid, Munich, Paris, Rome, Séville, Strasbourg et Vienne en Autriche. Discographie volumineuse. Collaboration avec des chefs d'orchestre comme Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle entre autres. De nombreux concerts avec Helmuth Rilling, entre autres. Ses débuts aux U.S.A. et au Japon en 1995. En 1998, il fait une tournée au Japon avec «Voyage en hiver» et les «Wunderhorn Lieder» de Mahler à New York sous Colin Davis, en 1999 plusieurs exécutions du Requiem de Brahms sous la baguette de Daniel Barenboim à Chicago et Berlin. Des prix ont été décernés à ses CD dans lesquels il chante Lieder de Schumann, de Schubert ainsi que des Airs de Mozart ont remporté des prix. Chez Hänssler Classic ont été présentés jusqu'ici: entre autres les cantates du café et des paysans de Bach (BWV 211 et 212), la «Passion selon saint Matthieu» (Airs) et les cantates profanes ainsi que le «Stabat mater» de Dvořák.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le «discours sonore» baroque leur est donc aussi familier que le son philharmonique du 19^{ième} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la «Schwäbische Alb», afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa «Gächinger Kantorei»; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des «Vêpres de Marie» de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: «Litany» de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du «Lazare» de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le «Requiem de la Réconciliation», une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et «Credo» de compositeur polonais Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent,

sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. «Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres,» est son credo. Pour cette raison, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le «Goethe-Institut de la musique». Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre.

C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutschen Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la «Passion selon St. Matthieu» de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300^{ème} anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann

Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le «Grand Prix du Disque».

D'ici au 28 juillet 2000, 250ième anniversaire de la mort de Bach, l'œuvre complète de Johann Sebastian Bach sera pour la première fois enregistrée et publiée par hänssler Classic sur la base de cet enregistrement mémorable et sous la direction artistique générale de Helmuth Rilling. L'EDITION BACHAKADEMIE comprendra plus de 160 CDs et sera disponible par souscription (à compter de 1998) et en intégrale (à compter du 28 juillet 2000).

Pequeñas obras maestras musicales

Las cantatas profanas de Bach BWV 210 y 211

Las cantatas profanas de Johann Sebastian Bach se distinguen de las religiosas no sólo por la orientación de los textos sino también – y en toda regla – por la función que les es propia. Mientras que entre las obligaciones del cargo asumidas con toda naturalidad por el cantor de Santo Tomás de Leipzig se contaba la de preparar cantatas para el servicio religioso de todos los domingos y, dado el caso, componerlas para ese mismo fin, las cantatas profanas deben su origen y su interpretación normalmente a ocasiones y a encargos no repetibles. En Weimar y en Köthen se trataba de celebraciones plenamente cortesanas como son por ejemplo las bodas, las fiestas de Año Nuevo o el cumpleaños del monarca regente, o bien el acontecimiento que supone la visita de príncipes extranjeros. En Leipzig se amplió el círculo de ocasiones susceptibles de encajar la composición de cantatas profanas. Las cantatas de homenaje, las festivas y las de felicitación destinadas a las casas reales o a la del Príncipe Elector de Sajonia y Rey de Polonia en Dresde, se cuentan junto a otras dirigidas a personalidades doctas de la Universidad de Leipzig o las compuestas para las celebraciones municipales y escolares, en honor de ciudadanos prestigiosos o para los terratenientes de los señoríos vecinos. Muchas de las obras creadas para estos fines no se nos han transmitido ya que la irrevocable irrepetibilidad de la interpretación daba pie a tratar este material con menos cuidado que en el caso de las cantatas eclesiásticas que quizás había que guardar por si se necesitaban para el año siguiente. Algunas piezas, entre ellas la popular Cantata del Café, parecen en todo caso haber tenido su origen sin encargo previo y sin una fecha fija de interpretación.

Entre la Cantata de Caza BWV 208 de 1713 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 65) y la Cantata de Campesinos BWV 212 (Vol. 67) compuesta en 1742 hay testimonios de la existencia de otras 52 cantatas profanas de Bach, la mitad de las cuales aproximadamente se nos han transmitido omitiendo su configuración musical bien total o parcialmente o sólo de manera indirecta (a través de referencias en forma de parodia, es decir, mediante la reutilización de la música en otro contexto). Si pensamos además que carecemos por completo de indicios sobre un número desconocido de este tipo de obras, comprenderemos claramente la mayor tasa de pérdidas producidas en este sector si se compara con las que se dieron entre las cantatas religiosas.

¿Qué actitud tomó Bach frente a los encargos de esta naturaleza? – En primer lugar veía en ellos con buenos ojos otras tantas fuentes de ingresos con las que contaba de manera más o menos fija al menos en Leipzig. Esto se demuestra por ejemplo en la famosa carta dirigida a su amigo de juventud Georg Erdmann, de Danzig, el 28 de octubre de 1730, en la que expone claramente los detalles de sus ingresos con una meticulosidad ingenua (lo que tampoco significa automáticamente hasta qué punto esos números coinciden con la realidad o si más bien se enmarcan en un cuadro unilateral con vistas a conseguir un determinado efecto esperado). Al referirse en ella a la tasa de mortandad de la población, establece Bach una relación directa entre la calidad del aire de Leipzig y sus ingresos complementarios. Como no menciona en esta carta otros encargos, podríamos imaginar que las músicas funerarias representaban una gran parte – si no la mayor – de sus ingresos adicionales. No obstante, apenas se encuentran piezas de esta orientación en su obra transmitida, y en los casos en que sí aparecen, se trata de cantatas o motetes religiosos. La apor-

tación material de las cantatas profanas al mantenimiento vital de la familia Bach podría por lo tanto quedar reducida dentro de unos determinados límites.

Sin duda era más importante el aumento de reputación que pudo obtener el compositor de cada una de las cantatas profanas interpretadas en honor de alguna personalidad relevante y que pudo contribuir a aumentar su cotización – nunca del todo exenta de problemas – frente al Consistorio de la ciudad.

Pero también se cuenta entre las intenciones de Bach el hecho de que contemplara en sus cantatas profanas fundamentalmente un campo equivalente para la realización de sus ambiciones como compositor. Ciertamente las exigencias estilísticas de estas obras – que no en último lugar proceden del contenido textual y de su contexto interpretativo – no coinciden del todo con las de otros sectores de su obra. Así por ejemplo el compositor pudo sentirse en este caso libre de aquella exigencia que se le planteaba en la confirmación de su empleo en mayo de 1723, según la cual las músicas de las iglesias *no debían ser demasiado largas, sino que habría que componerlas de tal forma que no dieran la impresión de música operística, antes bien con el propósito de que con ellas los oyentes se viesen más bien animados a la meditación*. Sin embargo la maestría que despliega el compositor en estas obras es siempre la misma.

Las cantatas profanas de Bach no forman aproximadamente un grupo homogéneo, sino que más bien encarnan diversos tipos de obras. Es conocido el hecho de que Bach tomase formas musicales de la ópera italiana y de las cantatas de cámara con la misma naturalidad que por ejemplo la forma de concierto de Vivaldi. Lo que es mucho más difícil de contestar es la pregunta de si esa

apropiación fue estimulada por los textos concretos que afrontaba para su composición o más bien se trataba de un conocimiento real de esa música italiana a través de las representaciones en su entorno vital de la Alemania Central. En todo caso Bach viajaba con frecuencia a Dresde para escuchar y ver óperas. Como relata Forkel, solía preguntar en broma unos días antes de la salida a su hijo: *Friedemann, ¿es que no vamos a oír otra vez las bonitas cantinelas de Dresde?*. De esta forma aludía al carácter acentuadamente melódico y marcado por las voces altas de la ópera italiana, de entre las cuales, está totalmente claro que al menos había oído en 1731 la titulada *Cleofide* de Hasse. Bach podía haber tomado nota perfectamente de este estilo sin despreciarlo en modo alguno, sobre todo, teniendo en cuenta que aparece en repetidas ocasiones en sus cantatas profanas.

“Oh día maravilloso, tiempo deseado” BWV 210

Formalmente se presentan extraordinariamente pluri-formes las cinco arias de esta cantata nupcial cuya parte de soprano podría ser una de las más técnicamente depuradas que salieron de la pluma de Bach. Igual que en las cantatas “Esfumaos, sombras lúgubres” BWV 202 y “Yo me complazco en mí mismo” BWV 204 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 62), también aquí quedan en penumbra las circunstancias de su origen. Hay algún motivo para pensar que esta pieza pudo haberse interpretado en abril de 1742 con motivo del enlace matrimonial de Enrique Federico Graff y Anna Regina Bose en el entonces salón de verano en la casa de los Bose en Leipzig. (Este edificio alberga hoy día entre otras cosas el archivo de Bach mientras que el salón de

verano se utiliza para conciertos de cámara). Las estrechas relaciones entre la familia del fabricante de objetos de oro y plata que fue Georg Heinrich Bosc y la familia de Bach, rubricada además en un gran número de réciprocos apadrinamientos de los hijos, se conocen desde hace tiempo hasta el punto de que la colaboración musical de Bach para las bodas de una hija de Bosc aparece como una simple consecuencia lógica. Si seguimos en todo caso las características de la escritura del movimiento original de las voces, esta obra debió tener su origen ya antes del otoño de 1741. Junto a esta cantata, la música de la Cantata de Homenaje transmitida de modo incompleto bajo el título de “¡Oh, melodía agradable!” BWV 210a, se remonta al parecer a una primera composición común datada antes de 1727.

En su libreto discute el desconocido autor del texto las posibilidades y efectos de la música bajo el aspecto de la celebración nupcial. Así en su opinión la música es capaz de llevar a los amantes hasta el éxtasis atizando las brasas del amor, si bien una futura pareja debe resistir primeramente a sus impulsos innatos y dedicarse al ejercicio de la piedad y de las virtudes, para lo cual la música más bien sería un impedimento teniendo en cuenta su efecto estimulante de los sentidos. Para salvar el honor de tan – ¡ay!– reprochable música, se reservará a ésta la misión de acompañar la meditación religiosa y ofrecer consuelo en la agonía. En el punto culminante de esta pieza el compositor se esfuerza por confesar: »Así pues, refresca el ánimo. El amor puede soportar ante su trono las notas de unas cuerdas complacientes«. Finalmente el canto de alabanza general a la música desemboca en un deseo de felicidad para la pareja nupcial.

“Silencio, no charlés” BWV 211

Como ya hemos dicho, la sustancia musical de numerosas cantatas “profanas” ha sobrevivido únicamente en forma de parodia, es decir, en un contexto musical distinto al original. Semejante asignación alternativa del texto y por lo tanto semejante capacidad parodial de la música resultaría deficitamente imaginable en una obra como la Cantata del Café “Silencio no charlés” BWV 211, ya que para eso la acción resulta, aunque siempre modesta, excesivamente restrictiva. La partitura autógrafa lleva el título de *Schlendrian con su hija Ließgen etc. Una cantata cómica*. A más tardar en verano de 1734 interpretó Bach esta obra popular en Leipzig con su Collegium musicum en la casa-cafetería de Zimmermann o en el Jardín del Café. Se basa en un libreto de Picander impreso en 1732, el cual adopta el tema del cada vez más extendido placer del café, que por lo demás no sólo fue objeto de la música de Bach. Desde finales del siglo XVII se consideraba pecaminoso tomar café, si bien, era un vicio que gozaba de gran popularidad. Los intentos de prohibir la negra bebida turca o de restringir al menos su degustación fracasaron estrepitosamente. Incluso el coleccionista musical de Leipzig que fue Sperontes se burlaba en 1742, en la segunda parte de su *Musa Cantora junto al Pleisse*, y ridiculizaba el gusto por el café difundido en los ambientes femeninos de Leipzig, motivo que dio pie precisamente a la acción de la Cantata del Café.

La joven burguesa y hedonista Lieschen desoye todas las reconvenciones que le hace su padre para que abandone el vicio de tomar café. Tras una retahíla de amenazas que no hacen mella en Lieschen, el severo señor padre (el “Schlendrian”), que siempre se vió emmarañado entre los ardides de su hija, recurre en su confusión a

lo más disparatado y le anuncia que deberá acomodarse a la soltería. Encarada a esta alternativa, Lieschen cambia de rumbo y reniega del café. »Hoy mismo« deberá el padre ponerse a buscar un »gallardo amante«. El texto impreso de Picander termina en este punto. Ciertamente la hija ha dejado una promesa contra el grato café (promesa cuyo cumplimiento será difícil de comprobar a la larga), si bien, con la ayuda de su padre llegará por un camino más rápido a otro objeto amado aún más ardiente. Al poner en música esta historia, Bach marca un acento especial. Lieschen difundirá discretamente que sólo podría entrar en su casa aquel pretendiente que en el contrato matrimonial estuviera dispuesto a permitir en todo momento el hervor del café. La Cantata del Café es por lo tanto la única obra de Bach en la que recurre a un tema que podría proceder de su entorno vital inmediato (ya que él tenía varias hijas).

Junto a las dos personas que entran en acción (soprano y bajo), Bach introduce un narrador (tenor) que anuncia el acontecimiento a los locuaces visitantes de la Casa del Café y al mismo tiempo brinda posteriormente por aquella moraleja adicional de Bach. De este modo además quedan siempre disponibles para el "coro" final tres voces. El contraste de los caracteres de Lieschen y de su padre, ha inspirado a Bach en las arias para crear unas auténticas piezas maestras musicales de elegancia, diplomacia y refinamiento por un lado, y de grosería y mediocridad por otro. En esta pieza suena ya un poco el mundo pequeño-burgués de la comedia musical que medio siglo después experimentaría un gran esplendor en Johann Adam Hiller, sucesor de Bach en el cargo de cantor de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig.

Sibylla Rubens (BWV 210)

Estudios en Trossingen y Francfort del Meno. Cursos magistrales con Edith Mathis e Irvin Gage, entre otros. Presentaciones en conciertos en Berlín, Francfort, Würzburg, Zürich, en Italia, Francia, Inglaterra, Polonia, Escandinavia, en el Festival de la Música de Schleswig-Holstein y en el Festival Europeo de la Música de Stuttgart. Presentaciones conjuntas con Philippe Herreweghe, René Jacobs y Vladimir Ashkenazy. Conciertos y grabaciones de CD con Helmuth Rilling en hänsler Classic (Cantatas seculares de Bach, "Lázaro" de Schubert/Denissov). Papeles operísticos: Pamina en el Teatro de la Ópera de Stuttgart, Marzelline.

Christine Schäfer (BWV 211)

Estudió con Ingrid Figur, asistió a las clases de Lied de Aribert Reimann y Dietrich Fischer-Dieskau en Berlín así como a los cursos de maestro de Sena Jurinac y Arleen Augér. Es considerada como una de las primeras sopranos de nuestro tiempo. Entre sus admirables actuaciones destacan: "Sophie" en San Francisco (1993), "Lulu" en el Festival de Salzburgo (1995) y en Glyndebourne (1996), "Pierrot Lunaire" bajo la dirección de Pierre Boulez en París y Berlín, "Pamina" en la Ópera de Holanda y en Bruselas, "Lucia di Lammermoor" en la Welsh National Opera, "Zerbinetta" en la Ópera del Estado de Baviera (1996) así como "Constanze" en 1997 nuevamente en Salzburgo. Aprecia especialmente el canto del Lied. Ha colaborado, entre otros, con los directores Claudio Abbado, Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, Seiji Ozawa, Simon Rattle. Grabaciones de discos compactos con Helmuth Rilling para hänsler Classic: "Eliás" y "Un sueño de noche de verano" de Mendelssohn, "La creación" de

Haydn, el “Magnificat”, de Bach la Misa BWV 234, las cantatas BWV 206 (“Marchaos juguetonas olas”) y 210 (“Cantata nupcial”) de Bach.

James Taylor (BWV 211)

Nacido el año 1966 en Dallas, Tejas. Formación de canto con Arden Hopkin en la Texas Christian University; conclusión de los estudios de Bachelor of Music Education en 1991. Gracias a la beca Fulbright, concedida en 1991, visitó la Hochschule für Musik München (Escuela Superior de Música de Múnich) con Adalbert Kraus y Daphne Evangelatos; concluye estos estudios con el diploma de la clase de maestros. De 1992 a 1994 es miembro del “Operstudio” de la Opera del estado de Baviera (Bayerische Staatsoper). Ha actuado en numerosos conciertos con las “Pasiones”, el “Oratorio de Navidad”, el “Magnificat” y las cantatas de Bach, el “Elias” de Mendelssohn, el “Psalmus hungaricus” de Kodály y el “Oraculum” de Bialas entre otras obras. Ha intervenido en numerosas publicaciones con la Gänchiger Kantorei bajo la dirección de Helmuth Rilling. Desde la primavera de 1995 ha cooperado con la Opera de Stuttgart. Ha producido discos compactos bajo la dirección de Philippe Herreweghe y Helmuth Rilling.

Thomas Quasthoff (BWV 211)

es uno de los cantores contemporáneos más solicitados de lieder y oratorios. A partir de los 16 años es alumno privado de Charlotte Lehmann y Carol Richardson en Hannover. Estudia al mismo tiempo Ciencias Jurídicas y trabaja como locutor de radio. Galardonado en numerosas ocasiones, entre ellas con el 1º Premio del Concurso de

ARD 1988 (Televisión Alemana), el Premio Shostakóvich de Moscú 1996. Conciertos y recitales de lieder en Amsterdam, Berlín, Burdeos, Bruselas, Budapest, Dresde, Edimburgo, Leipzig, Madrid, Múnich, París, Roma, Sevilla, Estrasburgo y Viena. Su discografía es abundante. Cooperó con directores de orquesta como Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Simon Rattle y otros. Numerosos conciertos con Helmuth Rilling y otros. Debuta en EE.UU. y Japón en 1995. En 1998 realiza una gira por el Japón con el “El viaje de invierno” y otra con los lieder titulados “El cuerno maravillos” a Nueva York bajo Colin Davis; en 1999 ofrece varias interpretaciones del Requiem de Brahms bajo la dirección de Daniel Barenboim en Chicago y Berlín. Sus CD con lieder de Schumann y Schubert así como arias de Mozart fueron galardonadas con premios. Con hänssler Classic tiene grabadas hasta la fecha: la Cantata del café y la Cantata campesina (BWV 211 y 212), “La Pasión según San Mateo” (arias) y cantatas profanas de Bach así como “Stabat mater” de Dvořák.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentalistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la “sonoridad” del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la "Schwäbische Alb", para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su "Gächinger Kantorei". Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las "Marihvesper" de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: "Litany" de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de "Lázaro" de Franz Schubert encomendada a Edison Denisow así como en 1995, el "Réquiem de la reconciliación", una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 "Credo" de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesíástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguien-

te: "Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible". Por eso, a menudo, la 'Internationale Bachakademie Stuttgart' fundada por Rilling en 1981 es denominada como el "Instituto Goethe de la Música". Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la "Bundesverdienstkreuz". En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magníficas interpretaciones de la "Pasión según San Mateo" de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmónica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300º aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: la interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del "Grand Prix du Disque".

Siguiendo este esquema, hasta el 28 de julio del año 2000, cuando se celebra el 250º aniversario de la muerte de Bach, hänssler Classic se ha propuesto continuar y publicar las grabaciones de la obra completa de Juan Sebastián Bach, bajo la dirección artística de Helmuth Rilling. La EDITION BACHAKADEMIE comprenderá más de 160 discos compactos CD. Puede solicitarse tanto como abono (ya a partir de 1998) o bien como conjunto completo (a partir del 28 de julio del año 2000).

Vol. 67

Weltliche Kantaten • Secular Cantatas

BWV 212 & 213

**Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement et montage digital/
Dirección de grabación y corte digital:**

Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Teije van Geest

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

BWV 212: Stiftskirche Herrenberg

BWV 213: Stadthalle Sindelfingen

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

BWV 212: Mai/May/Mayo 1996

BWV 213: September/Septembre/Setiembre 1999

Einführungstexte/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:

Michael Märker (BWV 212), Holger Schneider (BWV 213)

Redaktion/Editor/Rédaction/Redaccion:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Anne Paris-Glaser

Traducción español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

Johann Sebastian **BACH** *Bach.*

(1685 – 1750)

**WELTLICHE KANTATEN · SECULAR CANTATAS
CANTATES PROFANES · CANTATAS PROFANAS**

Mer hahn en neue Oberkeet (Bauern-Kantate) BWV 212 (29:08)

We have a new Master (Peasant Cantata)

V'là qu'on a un nouveau chambellan (Cantate des paysans)

Tenemos nuevo chambelán (Cantata campesina)

Christine Schäfer – soprano

Thomas Quasthoff – basso

Jan Karas – Corno • Jean-Claude Gérard – Flauto • Francis Gouton – Violoncello •
Harro Bertz – Contrabbasso • Boris Kleiner - Cembalo

Herkules auf dem Scheidewege (Laßt uns sorgen, laßt uns wachen) BWV 213 (42:41)

So let's tend him, so let's watch him (Hercules at the crossroads)

Prenons soin, veillons (Hercule à la croisée des chemins)

Custodiemus, protejamos (Hércules en la encrucijada)

Sybilla Rubens – Sopran (Wollust) • Ingeborg Danz (Herkules), Constanze Schumacher (BWV 213, No. 5: Echo) – Alt
Marcus Ullmann – Tenor (Tugend) • Andreas Schmidt – Baß (Merkur)

Petra Nagel, Rainer Köhler – Corno • Ingo Goritzki, Yeon Hee Kwak – Oboe, Oboe d'amore •
Georg Egger – Violino • Michael Hanko, Axel Breuch – Viola • Michael Groß - Violoncello • Günther Pfitzenmaier –
Fagotto • Albert Michael Locher, Harro Bertz – Contrabbasso • Boris Kleiner, Michael Behringer - Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

No. 1	(Ouvertüre) <i>Violino I, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	1	2:13
No. 2	Aria (Duetto S, B): Mer hahn en neue Oberkeet <i>Violino I, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	2	0:39
No. 3	Recitativo (S, B): Nu, Mieke, gib dein Guschel immer her <i>Violino I, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	3	1:01
No. 4	Aria (S): Ach, es schmeckt doch gar zu gut <i>Violino I, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	4	0:57
No. 5	Recitativo (B): Der Herr ist gut <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	5	0:27
No. 6	Aria (B): Ach, Herr Schösser, geht nicht gar zu schlimm <i>Violino I, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	6	1:09
No. 7	Recitativo (S): Es bleibt dabei <i>Violoncello, Cembalo</i>	7	0:24
No. 8	Aria (S): Unser trefflicher, lieber Kammerherr <i>Violino I, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	8	1:36
No. 9	Recitativo (S, B): Er hilft uns allen, alt und jung <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	9	0:37
No. 10	Aria (S): Das ist galant <i>Violino I, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	10	1:20
No. 11	Recitativo (B): Und unsre gnädige Frau <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	11	0:47
No. 12	Aria (B): Fünfzig Taler bares Geld <i>Violino I, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	12	0:52
No. 13	Recitativo (S): Im Ernst ein Wort <i>Violoncello, Cembalo</i>	13	0:24
No. 14	Aria (S): Klein-Zschocher müsse <i>Flauto, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	14	5:58
No. 15	Recitativo (B): Das ist zu klug vor dich <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	15	0:25
No. 16	Aria (B): Es nehme zehntausend Dukaten <i>Corno, Violino I, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	16	0:44
No. 17	Recitativo (S): Das klingt zu liederlich <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	17	0:24
No. 18	Aria (S): Gib, Schöne, viel Söhne <i>Corno, Violino I, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	18	0:30
No. 19	Recitativo (B): Du hast wohl recht <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	19	0:20

No. 20	Aria (B): <i>Violino I, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Dein Wachstum sei feste und lache vor Lust	20	5:36
No. 21	Recitativo (S, B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Und damit sei es auch genug	21	0:20
No. 22	Aria (S): <i>Violino I, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Und daß ihrs alle wißt	22	0:46
No. 23	Recitativo (S, B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Mein Schatz! erraten	23	0:35
No. 24	Chor (S, B): <i>Violino I, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Wir gehn nun, wo der Tudelsack	24	1:04
BWV 213 „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“				42:41
No. 1	Chorus: <i>Corno I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Laßt uns sorgen, laßt uns wachen	25	4:59
No. 2	Recitativo (A): <i>Violoncello, Cembalo</i>	Und wo? Wo ist die rechte Bahn	26	0:44
No. 3	Aria (S): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Schlafe, mein liebster	27	8:56
No. 4	Recitativo (S, T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Auf! folge meiner Bahn	28	1:08
No. 5	Aria (A, A): <i>Oboe d'amore I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Treues Echo dieser Orten	29	4:43
No. 6	Recitativo (T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Mein hoffnungsvoller Held	30	0:54
No. 7	Aria (T): <i>Oboe, Violino solo, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Auf meinen Flügeln sollst du schweben	31	4:39
No. 8	Recitativo (T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Die weiche Wollust locket zwar	32	0:39
No. 9	Aria (A): <i>Violino I, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ich will dich nicht hören	33	4:14
No. 10	Recitativo (A, T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Geliebte Tugend, du allein	34	0:46
No. 11	Aria Duetto (A, T): <i>Viola I+II, Violoncello, Cembalo</i>	Ich bin deine	35	6:47
No. 12	Recitativo accompagnato (B): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Schau, Götter, dieses ist ein Bild	36	1:15
No. 13	Chorus: <i>Corno I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Lust der Völker, Lust der Deinen	37	2:57
Total Time BWV 212 & 213				71:49

»Mer hahn en neue Oberkeet« (Bauernkantate)

1. Overture

2. Aria

Mer hahn en neue Oberkeet
 An unsern Kammerherrn.
 Ha gibt uns Bier, das steigt ins Heet,
 Das ist der klare Kern.
 Der Pfarr' mag immer büse tun;
 Ihr Speelleut, halt euch flink!
 Der Kittel wackelt Mieken schun,
 Das klene luse Ding.

3. Recitativo

Baß
 Nu, Mieke, gib dein Guschel immer her;
 Sopran
 Wenns das alleine wär!
 Ich kenn dich schon, du Bärenhäuter,
 Du willst hernach nur immer weiter.
 Der neue Herr hat ein sehr scharf Gesicht.

Baß
 Ach! unser Herr schilt nicht;
 Er weiß so gut als wir, und auch wohl besser,
 Wie schön ein bißchen Dahlen schmeckt.

4. Aria

Ach, es schmeckt doch gar zu gut,
 Wenn ein Paar recht freundlich tut;

»We have a new Master« (Peasant Cantata)

1. Overture

2. Aria

We have a new master,
 It is our chamberlain.
 He gives us beer, it warms the heart,
 And that is true and plain.
 Let the reverend be cross;
 Minstrels, strike up!
 Mary's skirt is swaying now,
 The loose little thing.

3. Recitative

Bass
 Now, Mary, let me have your lips;
 Soprano
 And that's not all, I'm sure!
 I know you now, you ne'er-do-well,
 Soon you'll ask for more.
 The new master has sharp eyes.

Bass
 Our master won't be cross with us;
 He knows as well as we and probably better,
 How pleasant a sweet caress can be.

4. Aria

Isn't it wonderful, for sure,
 If two people like each other;

1

2

3

4

»V'là qu'on a un nouveau chambellan«
(cantate des paysans)

1. Ouverture

2. Air

V'là qu'on a un nouveau chambellan
Qui est notre gouverneur.
Il nous donne de la bière qui nous monte à la tête,
C'est le principal.
Le prêtre peut bien faire la grimace;
Ménétriers, soyez allègres!
Le sarrau de Mieke frémit déjà,
Cette petite effrontée.

3. Récitatif

Basse
Allons, Mieke, donne-moi ta bouche;
Soprano
Si ce n'était que ça.
Je te connais bien, fainéant,
Après cela tu en veux toujours plus.
Notre nouveau maître a de très bons yeux.

Basse
Ah! notre maître ne grondera pas;
Il sait aussi bien que nous et même sûrement mieux
Comme c'est bon d'échanger quelques caresses.

4. Air

Ah, c'est vraiment trop bon,
Quand un couple s'occupe bien gentiment;

»Tenemos nuevo chambelán« (Cantata campesina)

1. Ouverture

2. Aria

Nueva autoridad tenemos
En nuestro chambelán.
La cerveza que nos da se sube a la cabeza,
Y eso es lo principal.
El cura sólo piensa en la penitencia;
¡Eh, juglares, no os durmáis!
Mieken agita ya el delantal,
¡Vaya chica tan sensual!

3. Recitativo

Bajo
Mieke, ven, regálame esa boquita;
Soprano
Si no fuera más que eso.
Pero a ti te conozco, despellejador de osos,
Te dan la mano y te vas hasta el codo.
Mira que el nuevo amo tiene ojos de lince.
Bajo
Bah, nuestro amo no es regañón;
Tan bien o mejor que nosotros sabe
Lo sabrosas que las caricias son.

4. Aria

Ah, no hay delicia mayor
Que la de una amorosa pareja;

Ei, da braust es in dem Ranzen,
 Als wenn eitel Flöh und Wanzen
 Und ein tolles Wespenheer
 Miteinander zänkisch wär.

5. Recitativo

Der Herr ist gut: Allein der Schösser,
 Das ist ein Schwefelmann,
 Der wie ein Blitz ein neu Schock strafen kann,

 Wenn man den Finger kaum ins kalte Wasser steckt.

6. Aria

Ach, Herr Schösser, geht nicht gar zu schlimm
 Mit uns armen Bauersleuten üm!
 Schont nur unsrer Haut;
 Freßt ihr gleich das Kraut
 Wie die Raupen bis zum kahlen Strunk,
 Habt nur genug!

7. Recitativo

Es bleibt dabei,
 Daß unser Herr der beste sei.
 Er ist nicht besser abzumalzen
 Und auch mit keinem Hopfensack
 voll Batzen zu bezahlen.

8. Aria

Unser trefflicher
 Lieber Kammerherr
 Ist ein kumpabler Mann,
 Den niemand tadeln kann.

It makes our hearts go pitter-patter,
 As if lots of fleas and beetles
 And a host of angry wasps
 Were doing battle with each other.

5. Recitative

The master is good: But the taxman,
 Is a fiery devil indeed,
 Who like a bolt from the blue will give you a hefty
 fine,
 Just for putting your finger into the cold water.

6. Aria

Ah, Mr. Taxman, don't be so harsh
 With us poor peasant folk!
 Save our skins, we ask;
 Although you'd eat the cabbage
 Like a caterpillar till it's bare,
 Be content with that!

7. Recitative

Tis true, 'tis true
 That our master is the best.
 He could not be of better stuff
 And is worth much more than any sack of gold.

8. Aria

Our most excellent,
 Dear Chamberlain
 Is a companionable man,
 Of whom nobody could complain.

Oh, c'est une agitation dans la bedaine
Comme si un sac de puces et de punaises
Et une légion de guêpes en folie
Se chamaillaient entre elles.

5. Récitatif

Le seigneur est bon: seul le percepteur des impôts,
Lui, c'est un diable
Capable d'infliger comme l'éclair une amende de
soixante sous d'argent
À qui trempe à peine le doigt dans l'eau froide.

6. Air

Ah, Monsieur le percepteur, ne soyez pas si sévère
Avec nous, pauvres paysans!
Ménagez donc notre peau;
Même si vous avez coutume de manger le chou
Comme les chenilles, jusqu'au trognon,
Sachez vous arrêter!

7. Récitatif

C'est entendu,
Notre seigneur est parfait.
On ne peut en imaginer de meilleur
Et il vaut son pesant d'écus plein un sac de houblon.

8. Air

Notre excellent
Et cher chambellan
Est un homme bien aimable
Que nul ne peut blâmer.

Sentir en la barriga un cosquilleo
Como de pulgas y chinches
O de un enjambre de avispas
En feroz batalla trabadas.

5. Recitativo

El amo es bondadoso, pero ¡cuidado con el Schösser!
El inspector de hacienda,
Que como un rayo te cobra un Neu-Schocker de multa
Si te sorprende metiendo los dedos en el agua fría.

6. Aria

¡Oiga, señor inspector, no sea malo con nosotros,
Con estos pobres aldeanos!
No nos quite el pellejo;
Idos a comer hierba
Como las orugas, hasta el tronco pelado,
¡Comed hasta saciaros!

7. Recitativo

Qué duda cabe,
Nuestro amo es el mejor.
No hay pincel que justicia le haga;
Ni todo el oro del mundo en valor le iguala.

8. Aria

Nuestro magnífico
Y amable chambelán
En un amigo de verdad,
De nada se le puede tachar.

9. Recitativo

Baß
 Er hilft uns allen, alt und jung.
 Und dir ins Ohr gesprochen:
 Ist unser Dorf nicht gut genug
 Letzt bei der Werbung durchgekrochen?
 Sopran
 Ich weiß wohl noch ein besser Spiel,
 Der Herr gilt bei der Steuer viel.

10. Aria

Das ist galant,
 Es spricht niemand
 Von den caducken Schocken³.
 Niemand redt ein stummes Wort,
 Knauthain und Cospuden⁴ dort
 Hat selber Werg am Rocken.

11. Recitativo

Und unsre gnädige Frau
 Ist nicht ein prinkel stolz.
 Und ist gleich unsereins ein arm und grobes Holz,

So redt sie doch mit uns daher,
 Als wenn sie unersgleichen wär.
 Sie ist recht fromm, recht wirtlich und genau
 Und machte unserm gnädigen Herrn
 Aus einer Fledermaus viel Taler gern.

12. Aria

Fünzig Taler bares Geld
 Trockner Weise zu verschmausen,
 Ist ein Ding, das harte fällt,
 Wenn sie uns die Haare zausen,

9. Recitative

Bass
 He helps us all, young and old.
 And, I'll say it in your ear:
 Did not our village get off
 Lightly in the last recruitment?
 Soprano
 I know an even better game,
 The master has good tax credit.

10. Aria

That is gallant,
 Nobody will talk
 About the taxes on wasteland³.
 Nobody would dare to whisper,
 Knauthain and Cospuden⁴ there
 Have patches on their coats.

11. Recitative

And our gracious lady
 Is not a bit too proud.
 Like us she's made of poor and coarser stuff,

Just see how she talks with us,
 As if she were our equal.
 Devout, thrifty and prudent
 She would for our gracious master
 Make gold out of meagre coins.

12. Aria

Fifty thalers in hard cash
 To give on the dry,
 Is quite a difficult thing,
 Although they stroke our hair,

9. Récitatif

Basse

Il nous aide tous, jeunes et vieux.

Et je te le dis à l'oreille:

Notre village ne s'est-il pas fort bien

Tiré du dernier racolage?

Soprano

Je sais même une chose encore meilleure,

C'est que le maître a du crédit auprès du fisc.

10. Air

Voilà qui est courtois,

Personne ne parle

Des impôts fonciers.

Personne n'en dit mot,

Knauthain et Cospuden là-bas

Ont eux-mêmes de l'étoupe sur la quenouille.

11. Récitatif

Et notre gracieuse maîtresse

N'est pas fière pour un sou.

Et bien que nous ne soyons taillés

que d'un pauvre bois grossier,

Elle s'adresse pourtant à nous

Comme si elle était des nôtres.

Elle est fort pieuse, accueillante et économe

Et serait bien aise de changer, pour notre seigneur,

Une chauve-souris en une quantité d'écus.

12. Air

Cinquante écus d'argent sonnante

Dépensés à faire ripaille,

Voilà une chose dure à supporter

Lorsqu'ils nous tirent les cheveux;

9. Recitativo

Bajo

A todos nos ayuda, a viejos y jóvenes.

Y aquí entre nos:

¿Acaso no libró a nuestra aldea

Del último reclutamiento?

Soprano

Allí sus bondades no acaban,

El amo paga impuestos a granel.

10. Aria

¡Qué caballero!

Nadie menciona hoy por hoy

El impuesto predial.

Nadie dice esta boca es mía;

Knauthain y Cospuden

Tienen con lino la boca tapada.

11. Recitativo

Y nuestra ama entrañable

De altiva no tiene nada.

Y aunque de tosca madera estamos labrados,

La palabra nos dirige

Como si de nosotros una más fuera.

Es tan devota, caritativa y prolija,

Que a nuestro buen amo

Una fortuna forjó de táleros mil.

12. Aria

Bebernos cincuenta táleros

Como si tal cosa,

Es una barbaridad,

Cuando todo nos cuesta un horror,

Doch was fort ist, bleibt wohl fort,
 Kann man doch am andern Ort
 Alles doppelt wieder sparen;
 Laßt die fünfzig Taler fahren!

13. Recitativo

Im Ernst ein Wort!
 Noch eh ich dort
 An unsre Schenke
 Und an den Tanz gedенke,
 So sollst du erst der Obrigkeit zu Ehren
 Ein neues Liedchen von mir hören.

14. Aria

Klein-Zschocher müsse
 So zart und süße
 Wie lauter Mandelkerne sein.
 In unsere Gemeine
 Zieh heute ganz alleine
 Der Überfluß des Segens ein.

15. Recitativo

Das ist zu klug vor dich
 Und nach der Städter Weise;
 Wir Bauern singen nicht so leise.
 Das Stückchen, höre nur, das schicket sich vor mich!

16. Aria

Es nehme zehntausend Dukaten
 Der Kammerherr alle Tag ein!
 Er trink ein gutes Gläschen Wein,
 Und laß es ihm bekommen sein!

But what's gone is gone,
 And in other corners
 One can save twice as much;
 So let go of the fifty!

13. Recitative

But seriously now!
 Before I think of
 Our good tavern
 And of dancing now,
 You shall first hear a new song
 I wrote for our master.

14. Aria

Klein-Zschocher must be
 As sweet and tender
 As almond kernels rare.
 Our parish now
 Shall enjoy nothing
 But a host of blessings.

15. Recitative

That is too clever for you
 And a song for urbanites;
 We peasants do not sing so softly.
 I've a song that's quite my style!

16. Aria

Ten thousand ducats may
 The Chamberlain earn each day!
 He should drink a glass of good wine,
 And enjoy it rightly, too!

13

14

15

16

Mais ce qui est parti est bien parti,
Il faudra donc par ailleurs
Faire des économies en double;
Laisse tomber les cinquante écus!

13. Récitatif

Un mot sans rire!
Avant que je ne pense
À notre taverne
Et à la danse,
Je vais te chanter en l'honneur des autorités
Une nouvelle chansonnette.

14. Air

Que la vie à Kleinzschocher soit
Aussi douce et agréable
Que les fruits de l'amandier.
 Que dans notre communauté
 Ne s'installe aujourd'hui
 Qu'une abondance de bénédictions.

15. Récitatif

C'est trop intelligent pour toi
Et à la manière des gens de la ville;
Nous autres paysans ne chantons pas si bas.
Écoute-donc le morceau qui me convient à moi!

16. Air

Qu'il perçoive dix mille ducats,
Le chambellan, tous les jours!
 Qu'il boive un bon petit verre de vin
 Qui lui fasse du bien!

Pero a lo hecho, pecho,
Por otro lado recuperar podremos
Por partida doble, todo lo gastado;
Señores táleros, ¡idos en buena hora!

13. Recitativo

¡Ahora hablemos en serio!
Antes de pensar yo
En nuestra taberna
Y en el baile,
Te haré escuchar de mi repertorio una nueva cancioncilla
De homenaje al chambelán.

14. Aria

Suave y dulce
Como las almendras
Debe ser Kleinzschocher.
 Todo es abundancia
 Todo es abundancia
 El día de hoy.

15. Recitativo

Esto para ti se pasa de inteligente
Y su estilo es el de la gente de ciudad;
Los aldeanos no cantamos tan bajito;
¡Esta cancioncilla, ahora la oirás, es realmente digna de mí!

16. Aria

¡Que el chambelán gane diez mil ducados
Un día sí y el otro también!
 Que de vino tome una buena copa,
 de forma que le sienta bien!

17. Recitativo

Das klingt zu liederlich.
 Es sind so hübsche Leute da,
 Die würden ja
 Von Herzen drüber lachen;
 Nicht anders, als wenn ich
 Die alte Weise wollte machen:

18. Aria

Gib, Schöne,
 Viel Söhne
 Von artger Gestalt,
 Und zieh sie fein alt;
 Das wünschet sich Zschocher
 und Knauthain fein bald!

19. Recitativo

Du hast wohl recht.
 Das Stückchen klingt zu schlecht;
 Ich muß mich also zwingen,
 Was Städtisches zu singen.

20. Aria

Dein Wachstum sei feste
 Und lache vor Lust!
 Deines Herzens Trefflichkeit
 Hat dir selbst das Feld bereit',
 Auf dem du blühen muß.

21. Recitativo

Sopran
 Und damit sei es auch genug.
 Baß
 Nun müssen wir wohl einen Sprung

17. Recitative

That sounds too coarse.
 All those fancy people there,
 They would really
 Burst out laughing;
 No different than if I
 Were to offer this song:

18. Aria

Deliver, beauty,
 Many a laddie
 Of fine form now,
 And raise them well;
 That's what Zschocher
 and Knauthain wish for!

19. Recitative

You are quite right.
 That ditty sounds too coarse;
 So I must force myself,
 To sing an urban tune.

20. Aria

Grow hard now
 And laugh with delight!
 Your virtuous heart
 Has prepared the ground,
 Where you must flourish.

21. Recitative

Soprano
 And that must be enough now.
 Bass
 And now we will move on

17. Récitatif

Voilà qui sonne trop négligé.
 Il y a ici des gens si distingués
 Qui certainement
 En riraient à gorge déployée;
 Un peu comme si je voulais
 Chanter le viel air que voici:

18. Air

Donne-nous, la belle,
 De nombreux fils
 De gentille apparence
 Et élève-les jusqu'à bon âge;
 Voilà ce que souhaitent Zschocher
 et Knauthain pour bientôt!

19. Récitatif

Tu as sûrement raison.
 La chansonnette ne fait pas bon effet;
 Je dois donc me forcer
 À chanter quelque chose de la ville.

20. Air

Que ta croissance soit stable
 Et riante de plaisir!
 L'excellence de ton cœur
 T'a préparé elle-même le terrain
 Sur lequel tu dois fleurir.

21. Récitatif

Soprano
 En voilà bien assez.
 Basse
 Il nous faut à présent risquer un saut

17. Recitativo

Eso suena torpe y desmañado.
 Hay gente aquí tan discreta,
 Que se reíría
 De buenisíma gana;
 Si a mí se me antojase
 A la moda de antaño cantar:

18. Aria

Oh, bella señora,
 Que des a luz muchos hijos
 De dócil carácter
 Y bien educados por ti;
 ¡Y que sea muy pronto, que así lo desean
 Zschocher y Knauthain!

19. Recitativo

Te doy la razón.
 Mal suena a mis oídos la canción;
 He de hacer, pues, el esfuerzo
 De cantar más a tono con la ciudad.

20. Aria

¡Que crezcas vigoroso
 Y rías de felicidad!
 Pues de tu corazón la nobleza
 El terreno ha cultivado
 En el que habrás de florecer.

21. Recitativo

Soprano
 Pues con esto basta.
 Bajo
 Llegada es la hora de marcharnos

In unsrer Schenke wagen.

Sopran

Das heißt, du willst nur das noch sagen:

22. Aria

Und daß ihrs alle wißt,

Es ist nunmehr die Frist

Zu trinken.

Wer durstig ist, mag winken.

Versagts die rechte Hand,

So dreht euch unverwandt

Zur linken!

23. Recitativo

Baß

Mein Schatz, erraten!

Sopran

Und weil wir nun

Dahier nichts mehr zu tun,

So wollen wir auch Schritt vor Schritt

In unsre alte Schenke waten.

Baß

Ei! Hol mich der und dieser,

Herr Ludwig und der Steuer-Reviser

Muß heute mit.

24. Chor

Wir gehn nun, wo der Tudselsack

In unsrer Schenke brummt;

Und rufen dabei fröhlich aus:

Es lebe Dieskau und sein Haus,

Ihm sei beschert,

Was er begehrt,

Und was er sich selbst wünschen mag!

Into our good tavern.

Soprano

So all you want to say now is:

22. Aria

I'm telling all of you now,

The time has come

To go drinking.

Those who are thirsty, should wave.

And if your right hand falters,

Then take heart and use

Your left!

23. Recitative

Bass

My dear, you've guessed it!

Soprano

And because there's nothing

Left to do for us here,

We will trudge on step by step

To our old dear tavern.

Bass

Ay! I will be jiggered,

Master Ludwig and the tax reviser

Must come with me now.

24. Chorus

Now we'll go where the bagpipes

Are humming in our tavern;

And we'll call merrily:

Long live Dieskau and his house,

May he be granted

All he wants

And wishes for himself!

Dans notre taverne.

Soprano

Ce qui signifie que tu ne veux plus dire que ceci:

22. Air

Sachez tous

Que le moment est venu

De boire.

Qui a soif fasse un signe de main.

Si la droite ne veut pas

Tournez-vous aussitôt

Vers la gauche!

23. Récitatif

Basse

Mon trésor, tu l'as deviné!

Soprano

Et puisqu'à présent nous n'avons

Plus rien à faire ici,

Nous allons pas à pas

Passer dans notre vieille taverne.

Basse

Eh! Qu'on aille me chercher

Monsieur Ludwig et le contrôleur des impôts,

Ils doivent nous accompagner aujourd'hui.

24. Chœur

Nous allons maintenant là où la cornemuse

Fredonne dans notre taverne

En proclamant joyeusement:

Vive Dieskau et sa famille,

Qu'il lui soit donné

Ce qu'il désire

Et ce qu'il souhaite lui-même!

A la taberna.

Soprano

Sólo una cosa te queda, pues, que decir:

22. Aria

Escuchad todo el mundo,

Llegado es el momento

De beber.

Quien sediento esté, que alce la mano.

Si la derecha le falla,

¡Que levante la izquierda

En un santiamén!

23. Recitativo

Bajo

¡Mi tesoro, eres adivina!

Soprano

Y puesto que aquí

Nada más que hacer tenemos,

Será mejor que paso a paso marchemos

Hacia nuestra vieja taberna.

Bajo

¡Eh! Id a buscar a este y al otro,

Al señor Ludwig y al inspector de hacienda

Para que nos hagan compañía.

24. Chor

A la taberna nos vamos,

Adonde suena ruidosa la gaita;

Y gritemos con bríos:

Que viva Dieskau y su casa,

Que le sea dado

Cuanto quiera,

¡Que todos sus deseos se cumplan!

Herkules auf dem Scheidewege
 »Laßt uns sorgen, laßt uns wachen«

1. Chorus

Ratschluß der Götter
 Laßt uns sorgen, laßt uns wachen
 Über unsern Göttersohn.
 Unser Thron
 Wird auf Erden
 Herrlich und verkläret werden,
 Unser Thron
 Wird aus ihm ein Wunder machen.

2. Recitativo

Herkules
 Und wo? Wo ist die rechte Bahn,
 Da ich den eingepflanzten Trieb,
 Dem Tugend, Glanz und Ruhm und Hoheit lieb,
 Zu seinem Ziele bringen kann?
 Vernunft, Verstand und Licht
 Begehrt, dem allen nachzujagen.
 Ihr schlanken Zweige, könnt ihr nicht
 Rat oder Weise sagen?

3. Aria

Wollust
 Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh,
 Folge der Lockung entbrannter Gedanken.
 Schmecke die Lust
 Der lüsternen Brust,
 Und erkenne keine Schranken.

Hercules at the Crossroads
 »So let's tend him, so let's watch him«

1. Chorus

Decree of the Gods
 So let's tend him, so let's watch him
 Ours, the god's own son.
 Our throne
 On earth will
 Be splendid and beatific,
 Our throne
 Will make him a miracle.

2. Recitativo

Hercules
 And where? Where is the proper path?
 On which I can the implanted yearning
 For virtue, glory, honour and fame
 Take to its fruition?
 Reason, sense and light
 Would search for all these things.
 Ye slender branches, can you not offer
 Counsel now or guidance?

3. Aria

Lust
 Sleep, my dearest, and tend to your rest,
 Follow the lure of inflamed thoughts.
 Taste the lust
 Of the wanton breast
 And heed no constraints.

Hercule à la croisée des chemins

»Prenons soin, veillons«

1. Chœur

Décret des dieux

Prenons soin, veillons

Sur notre fils des dieux.

Notre trône

Sera sur la terre

Splendide et transfiguré,

Notre trône

Fera de lui un prodige.

2. Récitatif

Hercule

Et où? Où est la bonne voie?

Sur laquelle je pourrai mener le rejeton planté

Qui aime la vertu, l'éclat, la gloire et la grandeur,

Jusqu'au but qui est le sien?

Raison, entendement et lumière,

Il souhaite courir après tout cela.

Ô vous, sveltes rameaux, ne pouvez-vous pas

Me donner un conseil?

3. Air

Luxure

Dors, mon bien-aimé, et adonne-toi au repos,

Obéis à l'attrait des pensées qui s'enflamment.

Savoure le plaisir

De la poitrine lascive

Et n'accepte aucune limite.

Hércules en la encrucijada

»Custodiemos, protejamos«

1. Coro

Concilio de los dioses

Custodiemos, protejamos

A nuestro hijo de los dioses.

En la tierra

Nuestro trono

Irradiará magnificencia,

Nuestro trono

Hará de él un prodigio.

2. Recitativo

Hércules

¿Dónde está? ¿Cuál es el sendero?

Por dónde llevar el plantado retoño

De virtud, esplendor, gloria y alturas,

Hasta su preclaro destino?

Ansioso de alcanzar

La razón, la sapiencia y la luz.

Vosotras, finas ramas, ¿Seréis por ventura capaces

De darme el consejo justo?

3. Aria

Lujuria

Duerme, amado mío, entrégate al descanso,

Déjate llevar por tu imaginación en llamas.

Saborea el placer

Del voluptuoso pecho

Sin ninguna inhibición.

4. Recitativo

Wollust
 Auf! folge meiner Bahn,
 Da ich dich ohne Last und Zwang
 Mit sanften Tritten werde leiten.
 Die Anmut gehet schon voran,
 Die Rosen vor dir auszubreiten.
 Verziehe nicht, den so bequemen Gang
 Mit Freuden zu erwählen.
 Tugend
 Wohin? mein Herkules, wohin?
 Du wirst des rechten Weges fehlen.
 Durch Tugend, Müh und Fleiß
 Erhebet sich ein edler Sinn.
 Wollust
 Wer wählet sich den Schweiß,
 Der in Gemächlichkeit
 Und scherzender Zufriedenheit
 Sich kann sein wahres Heil erwerben?
 Tugend
 Das heißt: sein wahres Heil verderben.

5. Aria

Treues Echo dieser Orten,
 Sollt ich bei den Schmeichelworten
 Süßer Leitung irrig sein?
 Gib mir deine Antwort: Nein! (Nein)
 Oder sollte das Ermahnen,
 Das so mancher Arbeit nah,
 Mir die Wege besser bahnen?
 Ach! so sage lieber: Ja! (Ja!)

4. Recitative

Lust
 Arise! Follow my path,
 Where I will lead you without
 Constraints but with gentle footsteps.
 Gracefulness leads the way,
 And spreads roses in your path.
 Do not hesitate to take this easy course
 With every pleasure.
 Virtue
 Where are you going, my Hercules, where?
 You will leave the right track.
 Only through virtue, effort and work
 Can you gain a noble mind.
 Lust
 Who would choose to sweat,
 If they could in comfort
 And merry content
 Find their true salvation?
 Virtue
 That means: Corrupt their true salvation.

5. Aria

True Echo of this place,
 Should I listen to the flattery
 Of this sweet guide and go astray?
 Give me your answer: Nay! (Nay!)
 Or should those exhortations
 That drive me to toil and sweat,
 Be a better guide for me?
 Oh! Then rather tell me: Yes! (Yes!)

4. Récitatif

Luxure

Allons! suis ma voie,
Sur laquelle sans fardeau ni contrainte
À pas doux je te guiderai.
La grâce nous précède déjà
Pour semer les roses devant toi.
N'hésite pas, cette allure si facile,
Choisis-la avec joie.

Vertu

Où vas-tu, mon Hercule, où vas-tu?
Tu vas manquer la bonne voie.
C'est par la vertu, la peine et le zèle
Que se forme un noble caractère.

Luxure

Qui choisirait la sueur,
Quand il peut en toute commodité
Et satisfaction facétieuse
Gagner son véritable bonheur?

Vertu

En vérité ce serait gâter son véritable bonheur.

5. Air

Fidèle écho de ces lieux,
Pourrais-je aux paroles flatteuses
De ce suave guide me tromper?
Donne-moi pour réponse: non! (Non!)
Ou bien l'exhortation
Qui annonce maint effort
Me trace-t-elle mieux les chemins?
Ah! dis plutôt: oui! (Oui!)

4. Recitativo

Lujuria

¡Arriba! ven por mi sendero,
Que sin pesos ni cadenas
Con pasos alados te he de conducir.
La Gracia por delante ya marcha
A sembrar de rosas el suelo que pises.
No vaciles en tomar complacido
Un camino tan fácil y muelle.

Virtud

¿Adónde vas, Hércules mío?
Del camino justo te has de apartar.
Que con virtud, esfuerzo y ahínco
Se forje en ti la nobleza de espíritu.

Lujuria

¿Elegir el sudor
Pudiendo alcanzarse la dicha
Con calma serena
Y jovial satisfacción?

Virtud

Alcanzar la dicha no, sino estropear la verdadera.

5. Aria

Eco fiel de estos parajes,
¿Caeré en el engaño si oídos presto
A las halagüeñas palabras de mi dulce guía?
Vocead la respuesta: ¡No! (No!)
¿O será la advertencia
De duros trabajos
La mejor manera de abrirme el camino?
¡Ay! Dime entonces: ¡Sí! (Sí!)

6. Recitativo

Tugend
 Mein hoffnungsvoller Held!
 Dem ich ja selbst verwandt
 Und angeboren bin,
 Komm und erfasse meine Hand
 Und höre mein getreues Raten,
 Das dir der Väter Ruhm und Taten
 Im Spiegel vor die Augen stellt.
 Ich fasse dich und fühle schon
 Die folgbare und mir geweihte Jugend.
 Du bist mein echter Sohn,
 Ich deine Zeugin, die Tugend.

7. Aria

Tugend
 Auf meinen Flügeln sollst du schweben,
 Auf meinem Fittich steigest du
 Den Sternen wie ein Adler zu.
 Und durch mich
 Soll dein Glanz und Schimmer sich
 Zur Vollkommenheit erheben.

8. Recitativo

Tugend
 Die weiche Wollust locket zwar;
 Allein,
 Wer kennt nicht die Gefahr,
 Die Reich und Helden kränkt,
 Wer weiß nicht, o Verführerin;
 Daß du vorlängst und künftighin,
 So lang es nur den Zeiten denkt,
 Von unsrer Götter Schar
 Auf ewig muß verstoßen sein?

6. Recitative

Virtue
 My hopeful hero!
 To whom I am kin
 And in whom I am within,
 Come and take my hand
 And listen to my true advice,
 So that your father's fame and deeds
 In a mirror before your eyes appear.
 I can touch you and feel already
 Your pliable youth dedicated to me.
 You are my true son,
 I am virtue, your begetter.

7. Aria

Virtue
 On my wings you will rise,
 On my pinions you will fly
 To the stars like an eagle.
 And through me
 Your glory and light shall be
 Exalted to perfection.

8. Recitative

Virtue
 Soft Lust may allure you;
 Alone,
 Who does not know the dangers
 That smite realms and heroes,
 Who does not know, oh seductress,
 That you shall long now and in future,
 And till the end of time,
 Be cast out forever
 From our host of gods?

6. Récitatif

Vertu
 Mon héros riche d'espoir!
 Auquel je suis moi-même apparentée
 Et innée,
 Approche et prends ma main,
 Écoute mon fidèle conseil
 Que la gloire et les actions de tes pères
 Te présentent dans le miroir.
 Je te touche et je sens déjà
 Ta jeunesse docile qui m'est consacrée.
 Tu es mon vrai fils,
 Je suis celle qui t'engendre, la Vertu.

7. Air

Vertu
 Sur mes ailes tu planeras,
 Sur mon aile tu t'élèves
 Vers les étoiles comme un aigle.
 Et par moi
 Ton éclat et ta lueur
 Vers la perfection s'exalteront.

8. Récitatif

Vertu
 La douillette Luxure est certes une tentation;
 Seulement,
 Qui ne connaît pas le danger
 Affectant riches et héros,
 Qui ne sait pas, ô séductrice,
 Que depuis longtemps et à l'avenir,
 Aussi loin que la pensée peut aller,
 De notre légion de dieux
 Tu dois être à jamais répudiée?

6. Recitativo

Virtud
 ¡Héroe mío de la esperanza!
 A quien yo misma
 Por lazos de sangre unida estoy.
 Ven, dame la mano,
 Mi leal consejo escucha,
 Y contempla en el espejo reflejadas
 Las glorias y hazañas de tus progenitores.
 Cojo tu mano y percibo al instante
 Tu juventud dócil y a mí consagrada.
 Eres mi hijo legítimo
 Y yo, tu procreadora, la Virtud.

7. Aria

Virtud
 Con mis alas has de volar,
 A mis plumas has de trepar,
 Cual águila indómita en pos de las estrellas
 Y gracias a mí
 A su apogeo llegarás
 El esplendor que te acompaña.

8. Recitativo

Virtud
 La blanda lujuria es atractiva,
 Pero
 Quién no conoce el peligro
 Que a ricos y a héroes acecha.
 Quién no sabe, oh seductora
 Que desde inmemorables tiempos
 Hoy como ayer y mañana
 Desterrada por siempre estarás
 De entre nosotros los dioses?

9. Aria

Herkules

Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen,

Verworfenen Wollust, ich kenne dich nicht.

Denn die Schlangen,

So mich wollten wiegend fangen,

Hab ich schon lange zermalmet, zerrissen.

10. Recitativo

Herkules

Geliebte Tugend, du allein

Sollst meine Leiterin

Beständig sein.

Wo du befehlst, da geh ich hin,

Das will ich mir zur Richtschnur wählen.

Tugend

Und ich will mich mit dir

So fest und so genau vermählen,

Daß ohne dir und mir

Mein Wesen niemand soll erkennen.

Beide

Wer will ein solches Bündnis trennen?

11. Aria

Herkules

Ich bin deine,

Tugend

Du bist meine,

Beide

Küsse mich,

Ich küsse dich.

Wie Verlobte sich verbinden,

Wie die Lust, die sie empfinden,

Treu und zart und eiferig,

So bin ich.

9. Aria

Hercules

I will not hear you, I will not listen,

Depraved Lust, I will not know you.

For the serpents,

Who would catch me in the cradle,

I long ago destroyed and crushed.

10. Recitative

Hercules

Dearest Virtue, you alone

Shall be my guide

Throughout my life.

Where you command, I will go,

That will always be my rule.

Virtue

And to you I will

So firmly be now wedded,

That without you and me

Nobody could tell me apart.

Both

Who would separate such a union?

11. Aria

Hercules

I am yours,

Virtue

You are mine,

Both

Kiss me,

I will kiss you.

Like two lovers make their vows,

Like the joy they feel within,

True and gentle, and devoted,

So am I.

9. Air

Hercule

Je ne veux pas t'écouter, je ne veux rien savoir de toi,
Abjecte Luxure, je ne te connais pas.

Car les serpents

Qui voulaient m'attraper en me berçant,

Il y a longtemps que je les ai broyés, déchiquetés.

10. Récitatif

Hercule

Chère Vertu, que toi seule

Soit mon guide

Avec constance.

Où tu l'ordonnes j'irai,

Que cela soit ma règle de conduite.

Vertu

Et moi je veux avec toi

Me marier si ferme et si juste

Que sans toi et moi

Ma nature ne soit reconnaissable de personne.

Ensemble

Qui voudrait séparer une telle alliance?

11. Air

Hercule

Je suis à toi,

Vertu

Tu es à moi,

Ensemble

Embrasse-moi,

Je t'embrasse.

Comme des fiancés se lient,

Comme le plaisir qu'ils éprouvent,

Fidèle et tendre et empressé,

C'est ainsi que je suis.

9. Aria

Hércules

No quiero escucharte ni de ti nada saber,
Infame lujuria, no te conozco.

Las serpientes

Que, sinuosas, aprisionarme querían

Aplastadas yacen a mis pies.

10. Recitativo

Hércules

Virtud amada, tú sola

Mi guía has de ser

Hoy, mañana y siempre.

Adonde mandes iré,

Tus designios orientarán mis pasos.

Virtud

Contigo me he de casar

Con lazos tan firmes y fuertes

Que sin ti y sin mí

Nadie mi ser podrá reconocer.

Ambos

Semejante alianza, ¿quién querrá romper?

11. Aria

Hércules

Tuyo soy,

Tugend

Y mío eres

Beide

Dame un beso,

Te lo doy.

Cual novios que se unen,

Compartiendo su placer,

Fiel, tierno y solícito,

Eres tú y yo soy.

12. Recitativo

Merkur
 Schaut, Götter, dieses ist ein Bild
 Von Sachsens Kurprinz Friedrichs Jugend!
 Der muntern Jahre Lauf
 Weckt die Verwunderung schon jetzt und auf.
 So mancher Tritt, so manche Tugend.
 Schaut, wie das treue Land mit Freuden angefüllt,
 Da es den Flug des jungen Adlers sieht,
 Da es den Schmuck der Raute sieht,
 Und da sein hoffnungsvoller Prinz
 Der allgemeinen Freude blüht.
 Schaut aber auch der Musen frohe Reihen
 Und hört ihr singendes Erfreuen:

13. Chorus

Chor der Musen
 Lust der Völker, Lust der Deinen,
 Blühe, holder Friederich!
 Merkur
 Deiner Tugend Würdigkeit
 Stehet schon der Glanz bereit,
 Und die Zeit
 Ist begierig zu erscheinen;
 Eile, mein Friedrich, sie wartet auf dich.

12. Recitative

Mercury
 Look now, gods, this is an image
 Of Saxon Prince Frederick in his youth!
 The lively years that followed
 Have already caused much wonder.
 Many a walk, many a virtue.
 See how he fills the true land with joy,
 When it sees the flight of the young eagle,
 When it sees the diamond crest,
 And when its hopeful prince
 Blooms in universal gladness.
 Look to the happy host of Muses
 And listen to their songs of joy:

13. Chorus

Choir of Muses
 Joy of the people, joy of your kin,
 Flourish, dearest Frederick!
 Mercury
 The dignity of your virtue
 Is honoured now by glory,
 And your time
 Is eager to appear:
 Hasten, dear Frederick, it's waiting for you.

12. Récitatif

Mercur

Regardez, ô dieux, voici un portrait
 Du jeune Friedrich prince héritier de Saxe!
 Le cours allègre des ans
 Éveille l'admiration dès maintenant.
 Certaine démarche, certaine vertu.
 Regardez le pays fidèle se réjouir
 À voir le vol du jeune aigle,
 À voir la beauté du bijou,
 Et son prince plein de promesses
 S'épanouir pour la joie de tous.
 Mais regardez aussi la ronde joyeuse des muses
 Et écoutez-les chanter leur plaisir:

13. Chœur

Chœur des muses

Toi qui fais la joie des peuples, la joie des tiens,
 Épanouis-toi, charmant Friederich!

Mercur

Pour le mérite de ta vertu,
 La splendeur est déjà prête
 Et le temps
 Est désireux de paraître:
 Hâte-toi, mon Friedrich, il t'attend.

12. Recitativo

Mercurio

¡Contemplad, oh dioses, esta escena
 De la juventud de Friedrich, de Sajonia el Príncipe Elector!
 En el ágil correr de los años
 Ya hoy despierta admiración,
 Algún hecho suyo, tal o cual virtud.
 Contemplad lo que de júbilo embarga a la fiel comarca,
 Al seguir con la mirada el vuelo del joven monarca,
 Al ver los vistosos losangres,
 Y a su príncipe de la esperanza
 Florecer para alegría del pueblo.
 Pero mirad también de las musas el alegre coro
 Y escuchadlas regocijadas cantar:

13. Chorus

Coro de musas

Alegría de los pueblos, de los tuyos la alegría,
 ¡Que florezcas, benigno Friederich!

Mercurio

De tu virtud la recompensa
 Guarda ya con su esplendor,
 Y tu hora gloriosa
 Impaciente por llegar está:
 Deprisa, Friedrich querido, que ella por ti espera.

„Mer han en neue Oberkeet“ BWV 212 (Bauernkantate)

Die sogenannte Bauernkantate gehört, wie die „Kaffee-kantate“ BWV 211 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 66), zu den populärsten Werken Johann Sebastian Bachs. Damit nimmt sie in Bachs Gesamtwerk eine geradezu paradoxe Stellung ein: sie ist nämlich zugleich die untypischste aller Kantaten Bachs.

Das Werk entstand 1742 als Huldigung an den sächsischen Kammerherrn, Kreishauptmann und Vorsteher der „Land-, Trank-, Pfenning- und Quatember-Steuer“ Carl Heinrich von Dieskau (1706 - 1782). Nach dem Tode seiner Mutter hatte er seinerzeit die Rittergüter Kleinzschocher, Knauthain (beide heute nach Leipzig eingemeindet) und Cospuden (inzwischen ein Opfer des Braunkohle-tagebaus) geerbt und war damit zum einflußreichen Erb-, Lehn- und Gerichtsherr dieser Dörfer avanciert. Zusammen mit dem 36. Geburtstag des Kammerherrn wurde am 30. August 1742 auf dem Rittergut Kleinzschocher (im Zweiten Weltkrieg zum größten Teil zerstört, das erhaltene löwenbekrönte Portal trägt heute eine Erinnerungstafel) die Erbhuldigung feierlich in Szene gesetzt. Der Chronist M. Heinrich Engelbert Schwartze (damals Pfarrer im benachbarten Großzschocher) weiß zu berichten, daß „bey eingetretener Nacht ein schönes Feuerwerck“ gezündet wurde, „dergleichen wohl in hiesigen Gegenden auf dem Lande niemahls gesehen worden“. Mit einigen Studenten machte sich Bach an diesem Sommertag in das damals noch landschaftlich idyllisch gelegene Dorf auf, um hier eine besonders delikate Kostprobe musikalisch hintergründigen Humors abzuliefern: das Loblied auf die neue Obrigkeit, den Kammerherrn von Dieskau. Dieser war als Steuervorsteher im Kreis Leipzig Vorgesetzter des Steuereintnehmers Christian Friedrich Henri-

ci alias Picander, der sich schon lange als Librettist für Bachs Leipziger Kantaten bewährt hatte. Picander nutzte die sich mit dem Text der Bauernkantate bietende Gelegenheit, um sich einerseits mit Ehrenbezeugungen die Gunst seines adligen Vorgesetzten zu sichern und andererseits durch manchen kleinen Fingerzeig den Guts-herrn auf die Sorgen der kleinen Leute aufmerksam zu machen (von Sozialkritik kann dabei freilich noch keine Rede sein). Im übrigen zeigt der Text ein enges Vertrauensverhältnis mit dem bäuerlichen Milieu jener Zeit. Zwar wird der zu Beginn angeschlagene obersächsische Bauern-dialekt bald wieder verlassen, doch der Dialog zwischen dem Bauernmädchen Mieke und ihrem Schatz könnte direkt aus dem bäuerlichen Alltag gegriffen sein.

Die Handlung des Stücks beschränkt sich auf eine Kette von Huldigungen unter wechselnden Aspekten, durchmischt mit Neckereien der beiden liebenden Akteure sowie teils kritischen, teils heiteren Glossen, und gipfelt in der Aufforderung, sich in der Kleinzschocherschen Dorfschenke (sie war gerade in jenem Jahr renoviert worden) bei Dudelsackmusik zu vergnügen. Einige Textdetails bedürfen heute der Erklärung. Mit dem „Dahlen“ im Dialog-Rezitativ Nr. 3 ist das Kosen gemeint. Im Rezitativ Nr. 5 wird der „Schösser“ (Steuereintnehmer) aufs Korn genommen, weil er denjenigen, der den Finger kaum ins kalte Wasser steckt, d.h. ohne Erlaubnis in der Weißen Elster fischt, mit einem „Neu-Schock“ (60 Groschen) Strafe zu belegen pflegt. Dank des segensreichen Einflusses des Huldigungsempfängers konnte Kleinzschocher bei der letzten „Werbung“ (Zwangskreutierung) glimpflich davonkommen (Dialog-Rezitativ Nr. 9) und ist von der Zahlung der „caducken Schocken“ (Grundsteuer auf Ödland) befreit (Arie Nr. 10). Des weiteren hatte man allen Grund, der „Schönen“ (Frau von Dieskau) „viel Söhne“ zu wünschen (Arie Nr. 18), denn

die „hohe Familie war in ihrer sonst hochbeglückten neunjährigen Ehe nur mit fünf noch lebenden Fräulein Töchtern gesegnet“, so daß „das sehnlich Seuffzen ihrer Untertanen... wegen eines jungen Hr'n. Und Erben noch nicht erhöret worden“ war (so der Chronist).

Bachs Musik zu dem Spektakel (möglicherweise wurde es szenisch oder in einem choreographischen Arrangement aufgeführt) ist von einer außergewöhnlichen, gewollten Dürftigkeit und Primitivität. Die verbreitete Auffassung, daß Bach dabei einfach den bauerlichen Musizierjargon entlehnt habe, muß zumindest differenziert werden. Er hat sich offenkundig einen Spaß daraus gemacht, derlei Musizierweisen zu persiflieren. Besonders drastisch zeigt sich dies in der überaus plumpen Ouverture, in der sieben verschiedene Tänze völlig unvermittelt aneinandergereiht werden. Einem Kompositionsschüler hätte man eine solche Leistung – damals wie heute – kaum durchgehen lassen. Das Verfahren ist geradezu eine Demonstration, wie man es nicht machen darf, und damit letztlich eine kompositorische Karikatur. Aber auch bei der gnadenlosen Konfrontation der bauerlichen Musikszene mit zwei ausgereiften Arien „nach der Städter Weise“ (Nr. 14 und 20) mußte jedem musikalisch auch nur durchschnittlich vorgebildeten Zeitgenossen der Qualitätsunterschied aufgehen. Daß Bach mit einem starken Musikinteresse des Kammerherrn von Diekskau (er wurde 1748 in den Dresdner Hof- und Staatskalendern sogar als „Director der Königl. Capell- und Cammer-Music“ geführt) rechnete, beweist auch der symbolische Einsatz von textlosen Liedmelodieziten, obgleich diese damals zweifellos allgemein vertrautes Volksmusikgut darstellten. So erklingt im Dialog-Rezitativ Nr. 3 nach den Worten „ich kenn dich schon, du Bärenhäuter, du willst hernach nur immer weiter“ und am Satzschluß das instrumentale Zitat des Liedes „Mit dir

und mir ins Federbett, mit dir und mir aufs Stroh; da sticht uns keine Feder net, da beißt uns auch kein Floh“ als an Deutlichkeit kaum zu überbietender Kommentar. Die Arie von den zehntausend Dukaten, die der Kammerherr alle Tage einnehmen möge (Nr. 16), geht sowohl auf ein französisches, offenbar über Böhmen nach Sachsen gelangtes Jagdlied als auch auf den Gassenhauer „Was helfen uns tausend Dukaten, wenn sie versoffen sind“ zurück. Die dazu eingeführte einfache Hornpartie trägt zu einem Klangeindruck bei, der auf die Schlußpassage des Textes, „Das klingt so liederlich“, zielt. Vielleicht wurde damit aber auch ein nicht sonderlich begabter Spieler von vornherein auf die Schippe genommen. Die zweite „städtische“ Arie (Nr. 20) ist Parodie der Pan-Arie „Zu Tänze, zu Sprunge, so wackelt das Herz“ aus dem *Streit zwischen Phoebus und Pan* BWV 201 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 61). Pikanterweise verbindet Bach hier die gleiche Musik einmal mit dem Gedanken der Wackligkeit und das andere Mal mit dem der Festigkeit. Den bauerlichen „Arien“ – eigentlich sind es als Ariosi stilisierte Tänze – liegt eine ganze Reihe volkstümlicher Tänze zugrunde: Bourrée (Nr. 2 und 24), Polonaise (Nr. 4 und 6), Sarabande (Nr. 8), Mazurka (Nr. 12), Menuett (Nr. 14) und der Bauernanz Paysanne (Nr. 22). In keiner anderen Kantate bringt es Bach nur annähernd auf 24 Sätze; nigendwo sonst reiht er so ausdauernd kurze musikalische Einheiten aneinander.

Der musikalische Schabernack, den er sich mit der „Bauernkantate“ leistete, belegt, daß Bach bis in sein letztes Lebensjahrzehnt hinein mit Volkstanz und Volkslied vertraut und bis zuletzt ein universaler musikalischer Geist blieb. Und wenn es rokokohafte Stücke von Bach geben sollte, so wären es die Kaffee- und die Bauernkantate.

Herkules auf dem Scheidewege BWV 213

Vom Frühjahr 1729 bis zum Sommer 1737 und noch einmal, für zwei Jahre, ab September 1739 leitete Bach in Leipzig das von Georg Philipp Telemann gegründete *Collegium musicum*. In diesem Ensemble spielten Studenten, Liebhaber und Bachs Schüler. Seiner Existenz verdanken wir die gesamte, in Leipzig entstandene „Orchester“-Musik (Konzerte, Ouvertüren) sowie die meisten der weltlichen Kantaten Bachs. Musiziert wurde in den Lokalitäten des Caféhauses von Gottfried Zimmermann (ausführlich dazu: Einführungen zu BWV 201, 214 und 215 in Vol. 61 & 68).

Die Existenz des *Collegium musicum* sowie die öffentlichen Auftrittsmöglichkeiten können nicht nur als Vorboten jener frühen, bürgerlichen Musikkultur angesehen werden, in der die Messe- und Handelsstadt Leipzig ihre Vorrangstellung bis auf den heutigen Tag begründet. Sie bedeuteten für Bach eine Konzertplattform, auf der er Musik ausprobieren und aufführen konnte, die im Rahmen seiner Tätigkeit als *Director musices* ansonsten kaum entstanden wäre. Außerdem sprudelte hier eine lukrative Einnahmequelle. Schließlich konnte das *Collegium musicum* auch die Ambitionen Bachs musikalisch formulieren, eine Anstellung am Dresdner Hof bzw. die Verleihung eines entsprechenden Titels zu erreichen. Tat Bach das zunächst durch die Übersendung und Widmung der „Missa“ im Juli 1733 (s. Vol. 70), diente in den Monaten danach die Aufführung von drei großformatigen Huldigungskantaten für Mitglieder des sächsischen Königshauses (BWV 213, 214 und 215) in Leipzig dem gleichen Zweck.

Vielleicht war der Bachs Hauslyriker, der Hobbydichter Christian Friedrich Henrici, genannt Picander, auch ein aktives Mitglied des Bachischen Collegium Musicum.

Dies könnte man aus einem Hochzeitsgedicht vom 19. September 1730 herauslesen:

Wer sich will auf das Freyen legen,
Der hält, wie wir zu weilen pflegen,
Ein musicalsch Collegium.
Wenn wir uns an das Pult verfügen
Und sehen eine Stimme liegen
So kehren wir sie fleißig rum,
Wir sehen nach, ob schwer zu spielen;
So muß man auch erst insgemein
Dem Märgen auf die Zähne fühlen,
Wie sie gesetzt im Herten seyn.

Wie dem auch sei: Den Text zur Kantate 213 verdanken wir mit Sicherheit seiner gewandten Feder. Picanders Dichtung erschien als Druck unter dem Titel: *Hercules auf dem Scheidewege, bey dem Geburts-Tage Sr. Durchlaucht. des Chur-Printzens zu Sachsen etc.* in einer Auflage von 200 Exemplaren. Diese Zahl wird lebendig, wenn man daraus einen Rückschluß auf tatsächliche oder zumindest erhoffte Besucherzahlen wagt. Leider ist keiner dieser Textdrucke erhalten geblieben.

Anlaß bot die Bestellung einer angemessenen Festmusik zum elften Geburtstag des sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian am 5. September 1733. Über sein späteres Leben und Wirken wissen wir recht wenig, zumal der Erbprinz nur einige Wochen Fürst Kursachsens war und 1763 im Alter von 41 Jahren an den Blattern sterben sollte. Immerhin hat er in seiner verschwindend kurzen Amtszeit geistesgegenwärtig den vom Größenwahn heimgesuchten Multi-Minister Graf Heinrich von Brühl aller Ämter entbunden. Woraufhin dieser unmittelbar das Zeitliche zu segnen sich entschloß. Zurück zu unserer Kantate. Sie erklang als »solenne Musick von Nachmit-

tag 4 bis 6 Uhr [...] im Zimmermannischen Garten« mit dem Collegium Musicum. *Solemne* war sie nicht nur durch ihre Verpackung als Geburtstagsgeschenk, sondern auch durch eine instrumentatorische Besonderheit, die dem Kurfürsten selbst schmeicheln sollte. (Die Wahl Friedrich Augusts II. zum polnischen König August III. stand bevor, erfolgte genau einen Monat nach dem Leipziger Konzert und war im ersten Jubiläumsjahr auf den Tag genau wiederum Anlaß für eine Bachsche Kantatenhuldigung: vgl. BWV 215, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 68). Mit der Verwendung zweier Corni da caccia nämlich verlieh Bach seinem Wissen um das Lieblingsinstrument des Prinzen – der fünf Monate zuvor selbst noch Kurprinz gewesen war – klingenden Ausdruck. Bereits mit dem hornlastigen Instrumentalvorspiel des Eingangschores läßt sich übrigens unschwer einer von insgesamt sechs Sätzen wiedererkennen, die Bach als Parodievorlage für sein Weihnachts-Oratorium wählte:

- den Eingangsschor „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ (Nr. 1) – „Fallt mit Danken, fallt mit Loben“ (BWV 248 Nr. 36)
- die Arie „Schlafe, mein Liebster“ (Nr. 3) – „Schlafe, mein Liebster“ (Nr. 19)
- die Arie „Treu es Echo dieser Orten“ (Nr. 5) – „Flößt mein Heiland, flößt dein Name“ (Nr. 39)
- die Arie „Auf meinen Flügeln sollst du schweben“ (Nr. 7) – „Ich will nur dir zu Ehren leben“ (Nr. 41)
- die Arie „Ich will dich nicht hören“ (Nr. 9) – „Bereite dich, Zion“ (Nr. 4)
- die Arie „Ich bin deine, du bist meine“ (Nr. 11) – „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen“ (Nr. 29).

Es ist wie so oft: Das *Drama per musica* ist die schönste *Musica*, nur ohne jedes Drama. Immerhin gerät Picanders Libretto nicht zur plumpen Ausleihe klangvoller hellenistischer Götternamen für einen allzu durchschaubaren

Zweck. Nein, dieser Text geht wirklich auf eine antike griechische Fabel zurück, die in ihrer moralischen Relevanz schon im frühen Christentum als Stoff tauglich war. Die textliche Umsetzung des Sujets wird uns indes – von sprachlichen Finessen abgesehen – nicht den Schimmer von Spannung bieten; alles ist von vornherein sonnenklar: Junger Mann kommt an Weggabelung (ohne Wegweiser) und wird von zwei attraktiven Frauen umworben, jeweils ihrem Pfad zu folgen. Da es sich im Falle der weiblichen Schönheiten um Lust und Tugend handelt, erübrigt sich eine weitere Schilderung des Verlaufs, der durch den Götterchor eingangs ohnehin schon verraten wurde. Merkur, Gott der Kaufleute und Sinnbild für die Messestadt, rüstmüht das Ganze. Selbst der elfjährige Enkel Augusts des Starken dürfte sofort durchgeblickt haben – zu sorgen und zu wachen war in diesem Sinne also ganz unnötig.

Dabei gab unter den zahlreichen Vertonungen, dichterischen wie bildnerischen Reflexionen der Fabel durchaus kritische Darstellungen, die es dem Hercules ganz und gar nicht leicht machten, der mit moralisch erhobenem Zeigefinger empfohlenen Dame auf den beschwerlichen Weg zu folgen. Bach tut dies nicht. Er schreibt nicht »opernhafftig« (wenn auch das Stück dem Umfang nach einen guten Einakter abgeben könnte). Man sollte sich davor hüten, die Zuflucht aus der Erklärungsnot in der wagemutigen Konstruktion innerer Zusammenhänge aufgrund interpretatorischer Versuche des Bachschen Parodieverfahrens zu suchen. Andererseits ist es geradezu als provokant zu bezeichnen, wenn Bach der verblüfften Nachwelt eine Transkription hinterläßt wie die der abweisenden Hercules-Arie *Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen, Verworfenne Wollust, ich kenne dich nicht* zur späteren Alt-Arie völlig gegensätzlichen Sinns aus dem Weihnachts-Oratorium: *Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben, Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn...*

Die Interpreten

Die an den Aufnahmen dieser CD beteiligten Vokalsolistinnen und -solisten gehören zu jenem Kreis meist junger Künstler, mit denen Helmuth Rilling seit vielen Jahren bei CD-Aufnahmen, Konzerten und auch bei Meisterkursen der Internationalen Bachakademie Stuttgart bevozugt zusammenarbeitet. Die Sopranistin **Sibylla Rubens** zählt mittlerweile zu den führenden Interpretinnen vor allem barocker Musik. Für die EDITION BACHAKADEMIE hat sie weitere weltliche Kantaten Bachs aufgenommen (BWV 201, 202, 204, 205, 208, 209), dazu das Quodlibet BWV 524 (Vol. 63) und, in der Sammlung „Ein Choralbuch für Johann Sebastian“ (Vol. 78 – 85), einige der Schemelli-Lieder. Außerdem singt sie die Sopran-Partie in der h-Moll-Messe (Vol. 70). **Christine Schäfer**, gefragte Konzertsängerin und mittlerweile an den bedeutendsten Bühnen in Opern vor allem von Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Strauss und Alban Berg erfolgreich, hat das „Bach-Handwerk“ bei Helmuth Rilling erlernt. Sie singt die Sopranpartien der Messe BWV 234 (Vol. 71), des Magnificat BWV 243 (Vol. 73) sowie der weltlichen Kantaten BWV 206, 207a, 211 und 212. Die Altistin **Ingeborg Danz**, ebenfalls eine gesuchte Interpretin der Bachschen Musik und des Lied- und Oratorienfaches, wirkt innerhalb der Edition mit bei weltlichen Kantaten, dem Choralbuch, den beiden Passionen und der h-Moll-Messe und kleineren Werken. Der Tenor **Marcus Ullmann**, einst Mitglied des Dresdner Kreuzchores, steht am Beginn einer vielversprechenden Karriere als Lied- und Oratoriensänger (Gastspiele in Dresden, Prag, München, Mailand, Houston, Philadelphia). **Thomas Quasthoff** singt in der EDITION BACHAKADEMIE die „Kaffee-Kantate“ BWV 211 (Vol. 66) sowie die Baß-Partien in der Matthäus-Passion (Vol. 74) und der h-Moll-Messe. Helmuth Rilling und vielen anderen prominenten

Künstlern ist er außerdem mit Konzerten und CD-Aufnahmen verbunden, unlängst mit Schuberts „Winterreise“ und Mozart-Arien. **Andreas Schmidt** schließlich gab sein Debüt bei den letzten Aufnahmen der geistlichen Kantaten Bachs durch Helmuth Rilling im Jahre 1984 (BWV 117, 145 in Vol. 37 & 44). Seither hat der auch auf der Opernbühne, insbesondere als „Beckmesser“ und „Amfortas“ in Bayreuth erfolgreiche Bariton für die EDITION BACHAKADEMIE u. a. oratorische Werke Bachs, die h-Moll-Messe und Schemelli-Lieder aufgenommen.

Die **Gächinger Kantorei Stuttgart** gehört zu den besten und bekanntesten Chören der Welt. Sie wird seit ihrer Gründung 1953 von Helmuth Rilling geleitet und ist in zahlenmäßig nach den Anforderungen der jeweiligen Stücke zusammengesetzter Auswahlchor aus stimmlich ausgebildeten Sängerinnen und Sängern. Ihr instrumentales Pendant ist das **Bach-Collegium Stuttgart**, dessen hochprofessionelle und stilistisch vielseitig erfahrene Musiker mittlerweile aus dem In- und Ausland zusammenkommen.

Helmuth Rilling schließlich, Gründer und Leiter der Internationalen Bachakademie Stuttgart, gilt international als gefragter Dirigent vor allem für oratorische Literatur; er hat alle großen amerikanischen Orchester geleitet, das Israel Philharmonic Orchestra und, in begeistert aufgenommenen Konzerten, die Wiener Philharmoniker in Bachs Matthäus-Passion. Die Arbeit des für sein auch völkerverbindendes Engagement vielfach ausgezeichneten Dirigenten und künstlerischen Leiters der EDITION BACHAKADEMIE steht unter dem Motto „Nachdenken über Musik“

We have a new Master BWV 212 (Peasant Cantata)

Like the Coffee Cantata BWV 211 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 66), the Peasant Cantata is one of Johann Sebastian Bach's most popular works. This gives it a near-paradoxical status in Bach's oeuvre, as it is the most atypical of all Bach cantatas.

The composition was written in 1742 as a tribute to the Saxon chamberlain, district captain and superintendent of "land, drinking, penny and quater taxes" Carl Heinrich von Dieskau (1706 - 1782). After his mother's death he had inherited the estates of Kleinzschocher, Knauthain (both parts of Leipzig today) and Cospuden (which later fell victim to lignite mining) and had become an influential feudal lord and judge in these villages. On the chamberlain's 36th birthday his succession was officially celebrated on 30 August 1742 at the manor house of Kleinzschocher (mostly destroyed in World War II; the preserved lion-embellished portal now bears a memorial tablet). Chronicler M. Heinrich Engelbert Schwartze (then parson in neighbouring Großzschocher) reported that "on nightfall there was a splendid fireworks, the like of which had probably never been seen before in our rustic parts of the country". With a few of his students Bach travelled on this summer's day to what was then still an idyllically located village to deliver a particularly exquisite sample of his subtle musical humour: a song of praise for the new master, Chamberlain von Dieskau. As the chief revenue officer of the Leipzig district, he was the superior of tax collector Christian Friedrich Henrici alias Picander, who had long established himself as a librettist for Bach's Leipzig cantatas. Picander took the opportunity posed by the libretto of the Peasant Cantata to win his aristocratic superior's favour by flattery and to draw the squire's attention

to the worries of the common folk by many a little hint (of course, the text is far from social criticism). The text betrays an intimate knowledge of rural life in this period. Picander soon drops the initially adopted upper Saxon peasant dialect, but the dialogue between country girl Mary and her sweetheart sounds very authentic.

The plot is restricted to a chain of tributes from various aspects, mixed with badinage of the two amorous protagonists and partly critical, partly humorous comments, culminating in the invitation to have a good time in Kleinzschocher's tavern (which had just been renovated that year) with bagpipe music. Some details of the German text need to be explained. The word „Dahlen“ in recitative no. 3 means caress. Recitative no. 5 takes aim at the *Schösser* (tax collector), because he imposes a *Neu-Schock* (fine of 60 groschen) on all those who dare put their finger into the cold water; i.e. fish in the White Elster without permission. Thanks to the beneficial influence of the tributary, Kleinzschocher was able to get off lightly in the last *Werbung* (forced recruitment) (recitative no. 9) and is exempt from paying *caducke Schocken* (tax on wasteland) (aria no. 10). And there was every reason to wish the beauty (Mrs. von Dieskau) "many a laddie" (aria no. 18), for the "lofty family had only been blessed with five still living daughters in an otherwise felicitous nine-year marriage", so that "there had been no answer yet to the fervent prayers of her subjects for a young lord and heir" (according to the chronicler).

Bach's music for this spectacle (it may have been staged in scenes or in a choreographic arrangement) is unusually and deliberately humble and primitive. The widespread opinion that Bach had simply copied the peasants' musical jargon needs to be at least differentiated. Obviously, he took much pleasure in writing a parody of such

music. The extremely artless overture with seven dances in an indiscriminate order is a particularly drastic example. No music student could get away with such a composition today – or in those days, for that matter. This method is a demonstration of how not to do it and ultimately a musical caricature. But even the merciless confrontation of peasant music with two mature arias “in urban style” (no. 14 and 20) must have made any contemporary with an average knowledge of music aware of the difference in quality. And the symbolic quotation of – probably well-known – folk song melodies without texts shows that Bach expected the chamberlain to have a strong interest in music (he was even mentioned in the Dresden court and state calendars as the “director of royal chapel and chamber music” in 1748). For example, in dialogue recitative no. 3 after the words „I know you now, you ne'er-do-well, soon you'll ask for more” the instruments quote the folk song “*Mit dir und mir ins Federbett, mit dir und mir aufs Stroh; da sticht uns keine Feder net, da beißt uns auch kein Flob*” (You and me in a feather bed, you and me in the hay, no feather will ever prick us there and neither will a flea) as an overly plain comment. The aria on the ten thousand ducats the chamberlain should earn all his days (no. 16) is based both on a French hunting song, which obviously reached Saxony via Bohemia, and on the popular song “*Was helfen uns tausend Dukaten, wenn sie versoffen sind*” (What use are a thousand ducats, if they've been spent on booze). The introductory simple horn part adds to a sound that makes us think of the final sentence – “That sounds too coarse”. But perhaps Bach was just making fun of a not very talented player. The second “urban” aria (no. 20) is a parody of the Pan aria “To the dance, to the leap, So the heart bounds” from the *Contest between Phoebus and Pan* BWV 201 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 61). Interestingly, Bach combines the same music to express bounding here and hard-

ness there. The peasant “arias” – actually dances in the guise of arioso – are based on several folk dances: bourrée (no. 2 and 24), polonaise (no. 4 and 6), sarabande (no. 8), mazurka (no. 12), minuet (no. 14) and the paysanne (no. 22). No other Bach cantata features anywhere near 24 movements; and nowhere else does he string together such a large number of short musical units.

The musical prank Bach played with his Peasant Cantata goes to show that he was familiar with folk dances and folk songs and retained his universal musical spirit right into the last decade of his life. And if we could speak of rococo music by Bach, it would have to be the Coffee and the Peasant Cantatas.

*

Hercules at the Crossroads BWV 213

From spring 1729 to summer 1737 and again, for two years from September 1739, Bach directed Leipzig's *collegium musicum* founded by Georg Philipp Telemann. This was an ensemble of students, music lovers and Bach pupils. All of the “orchestra” music Bach wrote in Leipzig (concertos, overtures) and most of his secular cantatas owe their existence to the collegium. Its performances took place on the premises of Gottfried Zimmermann's coffee house (for more details, see introductions on BWV 201, 214 & 215 in vol. 61 & 68).

The *collegium musicum* and its public performances were not just precursors or an early bourgeois music culture, on which the fair and trade city of Leipzig still bases its pre-eminent position today. For Bach they were a concert platform, where he could try out and perform music he would hardly have written otherwise in his job as *di-*

rector musices. It was also a lucrative source of income. And finally, in the *collegium musicum* Bach could musically express his ambitions to gain a position at the court of Dresden or a corresponding title. While Bach initially achieved this by dispatching and dedicating his Missa in July 1733 (s. vol. 70), the performance of three large-scale tribute cantatas for members of the Saxon royal family (BWV 213, 214 and 215) in Leipzig over the following months served the same purpose.

Bach's favourite lyricist, hobby poet Christian Friedrich Henrici, aka Picander, was probably also an active member of his *collegium musicum*. At least, that's what a wedding poem dated 19 September 1730 would seem to tell us:

If you want to go a-wooing,
 You should keep, as we do,
 A *collegium musicum*.
 When we go to the lectern
 And see a score lying there
 We diligently turn it round,
 We look then whether it's hard to play;
 Just like you must always
 Find out with a maiden,
 How her heart is disposed.

Whatever the case may be: The text for cantata 213 was definitely from his skilled pen. Picander's poetry appeared in print under the title *Hercules auf dem Scheidewege, bey dem Geburts-Tage Sr. Durchlaucht. des Chur-Printzens zu Sachsen etc.* (Hercules at the Crossroads, for the birthday of His Excellency, the Prince of Saxony, etc.) in a print run of 200 copies. This number allows us to draw conclusions on the actual or at least expected number of visitors. Unfortunately, none of these print copies has survived.

The occasion was an order to write some suitable music for the eleventh birthday celebrations of Saxon Prince Frederick Christian on 5 September 1733. We don't know much about his later life and career, especially as the prince only ruled over Saxony for a few weeks and died of smallpox in 1763 aged 41. Still, during his extremely brief reign he had the presence of mind to remove the megalomaniac multi-minister Count Heinrich von Brühl from all his offices. As a result of which the latter decided to depart from this world. But back to our cantata. It was performed as "solemn afternoon music from 4 to 6 p.m. [...] in Zimmermann's Gardens" by the *collegium musicum*. And it wasn't just *solemn* because of its function as a birthday present, but also due to its special instrumentation, which was to flatter the sovereign himself. (Frederick August II was soon to be elected King August III of Poland, which took place exactly one month after the Leipzig concert and gave rise to another tributary Bach cantata for his first anniversary, exactly one year later, cf. BWV 215, EDITION BACHAKADEMIE vol. 68). By using two corni da caccia Bach gave musical expression to his knowledge that this was the favourite instrument of the prince's father, who had still been a prince only five months earlier. The horn-laden instrumental prelude to the opening chorus is easily recognisable as one of six movements that Bach chose as a parody model for his Christmas Oratorio:

- The opening chorus "So let's tend him, so let's watch him" (no. 1) – "Fall and thank him, fall and praise him" (BWV 248 no. 36)
- The aria "Sleep, my dearest" (no. 3) – "Sleep, my dearest" (no. 19)
- The aria "True Echo of this place" (no. 5) – "Doth my saviour, doth thy name have" (no. 39)
- The aria "On my wings you will rise" (no. 7) – "I would but for thine honour" (no. 41)

- The aria “I will not hear you” (no. 9) – “Prepare yourself, Zion” (no. 4)
- The aria “I am yours, you are mine” (no. 11) – “Lord thy mercy, thy forgiveness” (no. 29).

As is often the case, the *drama per musica* offers the most beautiful *musica*, but without any drama. Still, Picander’s libretto does not clumsily borrow the names of illustrious Greek gods for an all too obvious purpose. No, this text is really based on an antique Greek fable, which, in its moral relevance, was already suitable material for early Christian teachings. The textual interpretation of the subject matter would – apart from its literary finesse – not offer a bit of excitement; everything is clear as daylight from the start: Young man comes to crossroads (without signpost) and is enticed by two attractive women to follow their individual paths. As these female beauties are lust and virtue in this case, it would be useless to describe the rest of the plot, which the choir of gods already reveals at the beginning anyway. Mercury, the god of tradesmen and a symbol of the fair city, recaps the story. Even the eleven year old grandson of August the Strong ought to have understood the story at once – so it was quite unnecessary to tend and watch in this case.

Among the numerous musical, poetic and sculptural treatments of the fable there were critical versions that made it hard for Hercules to follow the lady recommended by the moralists on her arduous path. But Bach didn’t follow suit. This piece is not “operatic” (although it would make a good one-act play). For lack of other explanations, one should not be tempted to seek recourse to doubtful constructions of inner contexts based on attempted interpretations of Bach’s parody method. On the other hand, it’s almost provoking that Bach left surprised future generations a transcription like that of the

repugnant Hercules aria *I will not hear you, I will not listen, depraved Lust, I will not know you* into the later alto aria with a completely opposite meaning from the Christmas Oratorio: *Prepare yourself, Zion, with tender feelings to see the most handsome, the dearest now soon...*

Interpreters

The vocal soloists involved in the recordings for this CD are among the mainly young musicians with whom Helmuth Rilling has cooperated for many years in CD recordings, concerts and in master courses of the Internationale Bachakademie Stuttgart. The soprano Sibylla Rubens is now one of the leading performers, particularly of baroque music. For the EDITION BACHAKADEMIE she also recorded other secular cantatas by Bach (BWV 201, 202, 204, 205, 208, 209), the Quodlibet BWV 524 (Vol. 63) and some of the Schemelli songs in the collection „Ein Choralbuch für Johann Sebastian“ (A chorale book for Johann Sebastian) (Vol. 78 – 85). She also sings the soprano part in the B minor Mass (Vol. 70). Christine Schäfer, a concert singer who is greatly in demand and has seen success on the major opera stages, especially in works by Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Strauss and Alban Berg, learned the „Bach basics“ under Helmuth Rilling. She sings the soprano parts of the B minor Mass (BWV 234, Vol. 71), the Magnificat BWV 243 (Vol. 73) and the secular cantatas BWV 206, 207a, 211 and 212. The alto Ingeborg Danz, who is also a much sought-after singer of Bach’s music, Lieder and oratorios, contributes to the Edition in the secular cantatas, the chorale book, the two Passions, the B minor Mass and minor works. The tenor Marcus Ullmann, once a member of the Dresden Kreuz-

chor, is on the threshold of a promising career as a Lieder and oratorio singer (with guest performances in Dresden, Prague, Munich, Milan, Houston, Philadelphia). In the EDITION BACHAKADEMIE, **Thomas Quasthoff** sings the „Coffee cantata“ BWV 211 (Vol. 66) and the bass parts in the St Matthew Passion (Vol. 74) and the B minor Mass. He is also linked to **Helmuth Rilling** and many other prominent musicians with his concerts and CD recordings, such as the recent performance of Schubert's „Winter Journey“ and arias by Mozart. And finally, **Andreas Schmidt** gave his debut at **Helmuth Rilling's** last recording of Bach's church cantatas in 1984 (BWV 117, 145 in Vol. 37 & 44). He is also a successful baritone in opera works, especially as „Beckmesser“ and „Amfortas“ in Bayreuth, and he has recorded works such as Bach's oratorios, the B minor Mass and Schemelli Lieder for the EDITION BACHAKADEMIE.

The **Gächinger Kantorei Stuttgart** is one of the best and most well-known choirs in the world. It was founded in 1953 and has been directed by **Helmuth Rilling** since then. It is a selected choir of vocally trained singers, and the number of singers involved varies depending on the requirements of each work. Its instrumental counterpart is the **Bach-Collegium Stuttgart** which is made up of highly professional musicians with experience in a variety of styles, some of whom come from other countries.

And finally **Helmuth Rilling**, the founder and director of the **Internationale Bachakademie Stuttgart**, is a conductor who is in great demand internationally, especially for oratorio works. He has conducted all the major American orchestras, the **Israel Philharmonic Orchestra** and, in highly acclaimed concerts, the **Vienna Philharmonic Orchestra** in Bach's **St Matthew Passion**. The conductor and musical director of the EDITION BACHAKADEMIE, who

has received many commendations for his work and his contribution to international understanding, places his work under the motto „Reflection on music“.

«Vlà qu'on a un nouveau chambellan» BWV 212 (cantate des paysans)

Celle qu'on appelle la Cantate des paysans compte parmi les œuvres les plus populaires de Jean-Sébastien Bach, avec la Cantate du café BWV 211 (vol. 66 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE). Elle occupe une position tout à fait paradoxale dans l'œuvre du compositeur, car elle est en même temps la moins caractéristique de toutes ses cantates.

Elle fut créée en 1742 en hommage au chambellan saxon Carl Heinrich von Dieskau (1706 - 1782), capitaine du district et inspecteur des impôts «sur les terres, la boisson, l'argent et pour les quatre-temps». Il venait d'hériter, à la mort de sa mère, des domaines seigneuriaux de Kleinzschocher, Knauthain (incorporés aujourd'hui dans Leipzig) et Cospuden (victime entre-temps de l'exploitation de lignite à ciel ouvert), ce qui l'avait promu au rang influent de suzerain héréditaire et seigneur justicier de ces villages. Le 30 août 1742, une cérémonie fêtant le serment de fidélité prêté au successeur en même temps que son 36e anniversaire était célébrée sur le domaine seigneurial de Kleinzschocher (dont la plus grande partie a été détruite pendant la deuxième guerre mondiale, mais où le portail aux lions qui a été préservé porte aujourd'hui une plaque commémorative de cette journée). Le chroniqueur M. Heinrich Engelbert Schwartze (pasteur à l'époque du village voisin de Großzschocher) rapporte qu'on tira «à la nuit tombée un beau feu d'artifice comme on n'en avait encore jamais vu dans ces contrées campagnardes». Accompagné de quelques étudiants, Bach se rendit en ce jour d'été dans le village situé encore à l'époque dans un paysage idyllique afin d'y présenter un échantillon particulièrement savoureux d'humour musical caché : l'éloge du nouveau gouverneur, le seigneur de Dieskau. En sa qualité d'inspecteur des contributions du

district de Leipzig, ce dernier se trouvait être le supérieur du percepteur Christian Friedrich Henrici dit Picander qui était depuis longtemps le librettiste éprouvé des cantates composées par Bach à Leipzig. Picander profita de l'occasion offerte par le texte de la Cantate des paysans pour s'assurer d'une part la bienveillance de son noble supérieur par des marques de respect et pour attirer d'autre part l'attention du seigneur sur les soucis des petites gens en lui fournissant plus d'une brève indication (on ne peut pas encore parler de critique sociale, bien entendu). Au reste, le texte fait preuve d'une étroite familiarité avec le monde paysan de l'époque. Le patois rural de la haute Saxe adopté au début est certes abandonné dès le deuxième mouvement, mais le dialogue entre la jeune paysanne Mieke et son galant semble emprunté directement à la vie quotidienne des paysans.

Le morceau se borne à aligner les compliments sous des aspects changeants en les mêlant aux taquineries échangées entre les deux amoureux ainsi qu'à des commentaires tantôt critiques et tantôt enjoués ; il culmine dans une invitation à se réjouir au son des cornemuses dans la taverne du village (qui venait d'être rénovée cette année-là). Quelques détails du texte demandent à être expliqués de nos jours. Le mot «Dahlen» dans le récitatif dialogué n° 3 désigne les caresses. Dans le récitatif n° 5, on s'en prend au percepteur des impôts parce qu'il a coutume d'infliger une amende de soixante sous d'argent à qui plonge à peine le doigt dans l'eau froide, c'est-à-dire pêche sans permis dans l'Elster. Grâce à l'influence bénie du destinataire de l'hommage, le village de Kleinzschocher a pu se tirer sans trop de mal du dernier racolage (récitatif dialogué n° 9) et il est dispensé du paiement de l'impôt foncier sur les terres non cultivées (air n° 10). En outre, on a toute raison de souhaiter à la «belle» (Madame de Dieskau) «de nombreux fils» (air n° 18), car

»l'union de la noble famille, par ailleurs comblée de bonheur, n'avait eu pour fruits en neuf ans que cinq filles encore en vie«, de sorte que »les vœux ardents formés par ses sujets... quant à un jeune seigneur et héritier n'avaient pas encore été exaucés« (dit le chroniqueur).

La musique composée par Bach pour ce spectacle (qui fut peut-être présenté sous forme de scène jouée ou dansée) est d'une pauvreté exceptionnelle et voulue. Il faut pour le moins nuancer l'opinion répandue qui suppose que Bach a tout simplement emprunté le jargon musical des paysans. Il s'est manifestement amusé à persifler cette façon de faire de la musique. Ceci est particulièrement frappant dans l'ouverture si lourde qui aligne sept danses différentes à la suite l'une de l'autre sans aucune transition. On n'aurait pas laissé passer un tel travail chez un élève en composition, ni à l'époque ni aujourd'hui. Ce procédé est une véritable démonstration de ce qu'il ne faut pas faire et donc en fin de compte une caricature de composition. Mais c'est au plus tard la confrontation peu charitable entre le style de musique rurale et deux airs très élaborés »à la manière des gens de la ville« (n° 14 et 20) qui devait faire sentir la différence de qualité à tout contemporain possédant un minimum de formation musicale. Bach pouvait compter sur l'intérêt très vif du chambellan de Dieskau pour la musique (en 1748, il est même mentionné comme »Directeur de la musique royale de chapelle et de chambre« dans les almanachs de l'État et de la Cour de Dresde), comme le prouvent les citations mélodiques employées symboliquement sans leurs paroles, encore que les chansons auxquelles elles font allusion représentaient sans aucun doute à l'époque un fonds de musique populaire connu de tous. C'est ainsi que se fait entendre, dans le récitatif dialogué n° 3 après les mots »Je te connais bien, fainéant, après cela tu en veux toujours plus« et à la fin du mouvement, la citation instrumentale

de la chanson »Toi et moi sous l'édrédon, toi et moi dans la paille, Pas une plume ne nous gratte, pas une puce ne nous pique«, commentaire on ne peut plus évocateur. L'air des dix mille ducats qu'il est souhaité au chambellan de percevoir tous les jours (n° 16) remonte à une chanson de chasse française parvenue en Saxe en passant par la Bohême, mais aussi à la rengaine »À quoi nous servent mille ducats quand ils sont partis à boire«. La partie simple de cor qui y est introduite contribue à créer un effet sonore justifiant les paroles du mouvement suivant »Voilà qui sonne trop négligé«. Mais il s'agissait peut-être aussi de se moquer a priori d'un interprète qui n'était guère doué. Le deuxième air »de la ville« (n° 20) est une parodie de l'air de Pan »Dans la danse, dans le saut, le cœur chancelle« dans *La dispute entre Phoebus et Pan* BWV 201 (vol. 61 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE). Il est piquant de constater que Bach associe ici la même musique dans un cas à l'idée de chanceler et dans l'autre à celle de stabilité. Toute une série de danses populaires sont à la base des »airs« paysans qui sont en fait des danses stylisées en ariosos : bourrée (n° 2 et 24), polonaise (n° 4 et 6), sarabande (n° 8), mazurka (n° 12), menuet (n° 14) et paysanne (n° 22). Bach n'arrive dans aucune autre cantate, même de loin, à 24 mouvements ; il n'aligne nulle part ailleurs avec autant de persévérance des unités musicales aussi courtes.

La blague musicale qu'il s'est permise avec la »Cantate des paysans« prouve que Bach est resté familier de la danse et de la chanson populaires jusque dans sa dernière décennie et qu'il a été jusqu'au bout un esprit musical universel. Et si l'on voulait trouver dans son œuvre des morceaux de style rococo, ce serait alors sans contester la Cantate du café et celle des paysans.

Hercule à la croisée des chemins BWV 213

Du printemps 1729 à l'été 1737, puis de nouveau pendant deux ans à compter du mois de septembre 1739, Bach dirigea à Leipzig le *Collegium musicum* fondé par Georg Philipp Telemann. Cet ensemble était composé d'étudiants, d'amateurs et d'élèves de Bach. C'est à son existence que nous devons toute la musique d'«orchestre» (concertos, ouvertures) créée à Leipzig ainsi que la plupart des cantates profanes de Bach. On se réunissait pour faire de la musique dans les locaux du café tenu par Gottfried Zimmermann (pour plus de détails à ce sujet, voir les textes de présentation de BWV 201, 214 et 215 dans les vol. 61 et 68).

Il ne suffit pas de considérer l'existence du *Collegium musicum* et ses possibilités d'apparition en public comme les signes avant-coureurs de cette précoce culture musicale bourgeoise sur laquelle Leipzig, ville de foire et de commerce, fonde sa prééminence jusqu'à aujourd'hui. Elles ont aussi offert à Bach une tribune de concert où il a pu essayer et représenter une musique qui n'aurait sans doute pas vu le jour dans le cadre de ses fonctions de *Director musices*. En outre, c'était une source de revenus lucrative qui coulait là. Enfin, le *Collegium musicum* a permis à notre compositeur de formuler en musique ses ambitions à obtenir une charge à la cour de Dresde ou du moins l'attribution d'un titre correspondant. Si la première tentative de Bach dans ce sens fut l'envoi et la dédicace de la «Missa» en juillet 1733 (voir vol. 70), l'exécution à Leipzig dans les mois suivants de trois cantates d'hommage de grand format s'adressant à des membres de la famille royale de Saxe (BWV 213, 214 et 215) poursuivait le même but.

Le parolier familier de Bach, le poète amateur Christian Friedrich Henrici dit Picander, était peut-être aussi membre actif du *Collegium Musicum* dirigé par Bach.

C'est ce qu'on pourrait déduire d'un poème écrit pour des noces le 19 septembre 1730:

Qui veut s'occuper de demander la main d'une
jeune fille

Réunit, comme nous le faisons parfois,
Un collège musical.

Lorsque nous nous rendons au pupitre
Et voyons qu'une partie s'y trouve,
Nous la retournons avec attention,
Nous vérifions si elle est difficile à jouer;
C'est ainsi qu'il faut d'abord ordinairement
Sonder les intentions d'une jeune fille,
Pour savoir ce qu'il y a dans son cœur.

Quoi qu'il en soit: le texte de la cantate 213 est dû avec certitude à sa plume habile. Le poème écrit par Picander fut imprimé sous le titre: *Hercule à la croisée des chemins, pour l'anniversaire de Son Altesse le prince héritier de Saxe, etc.* et tiré à 200 exemplaires. Ce nombre s'emplit de vie si l'on ose en conclure à un nombre d'auditeurs réels ou pour le moins espérés. Malheureusement, aucun de ces exemplaires imprimés n'est parvenu jusqu'à nous.

L'occasion était fournie par la commande d'une musique de fête propre à célébrer le onzième anniversaire du prince héritier de Saxe Friedrich Christian le 5 septembre 1733. Nous savons fort peu de chose sur sa vie ultérieure et sur ses actions, d'autant qu'il ne régna sur l'Électorat de Saxe que durant quelques semaines et mourut de la petite vérole à 41 ans en 1763. Toujours est-il qu'il a la présence d'esprit, au cours de son règne si éphémère, de relever de toutes ses fonctions le comte Heinrich von Brühl, multi-ministre frappé de folie des grandeurs. À la suite de quoi ce dernier décide de rendre son âme à Dieu. Mais revenons à notre cantate. Elle fut jouée par le *Col-*

legium Musicum en tant que »musique solennelle en après-midi de 4 à 6 heures [...] dans le jardin du café Zimmermann«. Solennelle, elle l'était non seulement par son emballage de cadeau d'anniversaire, mais aussi par une particularité instrumentale qui visait à flatter le prince électeur lui-même. (L'élection de Friedrich August II comme roi de Pologne sous le nom d'August III était imminente, elle eut lieu exactement un mois après le concert de Leipzig et fut à son tour l'occasion d'une cantate d'hommage de Bach créée à la date anniversaire jour pour jour l'année suivante: voir BWV 215, vol. 68 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE). En utilisant deux cors de chasse, en effet, Bach montrait qu'il savait bien quel était l'instrument préféré du père du jeune prince, lui-même encore prince héritier cinq mois auparavant. Au demeurant, dès le prélude instrumental du chœur d'entrée où le cor a beaucoup de poids, il est facile de reconnaître l'un des six mouvements que Bach a choisis comme modèles de parodie pour son Oratorio de Noël:

- le chœur d'entrée »Prenons soin, veillons« (n° 1) – À genoux en action de grâce, à genoux en louanges« (BWV 248 n° 36),
- l'air »Dors, mon bien-aimé« (n° 3) – »Dors, mon bien-aimé« (n° 19),
- l'air »Fidèle écho de ces lieux« (n° 5) – »Insufflé mon Sauveur, insufflé ton nom« (n° 39),
- »Sur mes ailes tu planeras« (n° 7) – »Je ne veux vivre que pour ton honneur« (n° 41),
- l'air »Je ne veux pas t'écouter« (n° 9) – »Prépare-toi, Sion« (n° 4),
- l'air »Je suis à toi, tu es à moi« (n° 11) – »Seigneur, ta pitié, ta compassion« (n° 29).

Comme bien souvent, le *Drama per musica* est la plus belle *Musica* qui soit, mais sans une once de *Drama*. Le livret de Picander réussit à ne pas tourner au lourd pas-

tiche empruntant des noms sonores de divinités hellénistiques dans un but trop évident. Non, ce texte remonte vraiment à une antique fable grecque dont le contenu était déjà utilisable aux premiers temps de la chrétienté à cause de son caractère moral. Cependant, la mise en paroles du sujet ne nous apportera pas l'ombre d'une émotion, mis à part quelques raffinements de langage; tout est prévisible dès le début: un jeune homme arrive à une bifurcation (sans panneau indicateur) où deux jolies femmes s'empressent autour de lui, l'invitant chacune à suivre son chemin. Comme les deux beautés sont la Luxure et la Vertu, il n'est pas nécessaire de continuer à décrire le déroulement de l'action, qui a déjà été dévoilé de toute façon par le chœur des dieux au début. Mercure, dieu des marchands et emblème de la ville de foire qu'est Leipzig, résume le tout. Même le petit-fils d'Auguste le Fort, avec ses onze ans, a dû comprendre immédiatement; prendre soin et veiller était donc tout à fait inutile.

Il y avait pourtant, parmi les nombreuses formes musicales, poétiques ou picturales suscitées par cette fable, des représentations vraiment critiques qui ne facilitaient nullement à Hercule la décision de suivre sur le chemin malaisé la dame qui lui était recommandée par l'index dressé de la morale. Ce n'est pas ce que fait Bach. Il n'écrit pas »comme pour un opéra« (même si la longueur du morceau pourrait bel et bien donner une pièce en un acte). Il faut se garder de pallier le manque d'explication en se réfugiant dans la construction audacieuse de rapports internes qui résulterait de tentatives d'interpréter le procédé parodique de Bach. Par ailleurs, il faut bien qualifier de provocant le fait que Bach laisse à la postérité ébahie une transcription comme celle de l'air d'Hercule repoussant la Luxure *Je ne veux pas t'écouter, je ne veux rien savoir de toi, Abjecte Luxure, je ne te connais pas* qui donne plus tard un air d'alto au sens tout à fait opposé dans

l'Oratorio de Noël: *Prépare-toi, Sion, avec de tendres sentiments, À voir bientôt chez toi le Plus beau, le Plus cher...*

Les interprètes

Les solistes qui ont enregistré les morceaux figurant sur ce CD font partie du cercle d'artistes presque tous jeunes avec lesquels Helmuth Rilling travaille de préférence depuis de nombreuses années pour ses enregistrements sur disque, pour ses concerts ainsi que pour les cours de maîtrise de l'Internationale Bachakademie Stuttgart. La soprano **Sibylla Rubens** compte à présent parmi les meilleures interprètes féminines, surtout pour la musique baroque. Elle a enregistré pour l'EDITION BACHAKADEMIE d'autres cantates profanes de Bach (BWV 201, 202, 204, 205, 208, 209), le *Quodlibet* BWV 524 (vol. 63) et, dans le recueil «Un livre d'arrangements choral pour Johann Sebastian» (vol. 78 à 85), quelques-uns des lieder Schemelli. Elle chante en outre la partie de soprano dans la Messe en si mineur (vol. 70). **Christine Schäfer**, chanteuse de concert très demandée et se produisant aujourd'hui sur les scènes les plus réputées dans des opéras de Wolfgang Amadeus Mozart, de Richard Strauss et d'Alban Berg, a appris le «métier Bach» auprès d'Helmuth Rilling. Elle chante les parties de soprano de la Messe BWV 234 (vol. 71), du *Magnificat* BWV 243 (vol. 73) et des cantates profanes BWV 206, 207a, 211 et 212. L'alto **Ingeborg Danz**, interprète recherchée elle-aussi de la musique de Bach et des lieder et oratorios, participe à l'Édition dans les cantates profanes, le livre d'arrangements choral, les deux Passions, la Messe en si mineur et autres œuvres plus petites. Le ténor **Marcus Ullmann**, ancien chanteur du Chœur de la Croix de Dresde, se trouve au début d'une carrière prometteuse en tant qu'interprète de lieder et d'oratorios (représentations à Dresde, Prague,

Munich, Milan, Houston, Philadelphie). **Thomas Quasthoff** chante dans l'EDITION BACHAKADEMIE la «Cantate du café» BWV 211 (vol. 66) ainsi que les parties de basse de la Passion selon saint Matthieu (vol. 74) et de la Messe en si mineur. Il est lié en outre à Helmuth Rilling et à d'autres artistes éminents par des concerts et des enregistrements sur CD, tels récemment le «Voyage d'hiver» de Schubert et des airs de Mozart. **Andreas Schmidt**, enfin, a fait ses débuts lors des derniers enregistrements des cantates sacrées de Bach par Helmut Rilling en 1984 (BWV 117, 145 dans les vol. 37 et 44). Depuis, ce baryton couronné de succès sur les scènes d'opéra, en particulier dans les rôles de «Beckmesser» et d'«Amfortas» à Bayreuth, a enregistré pour l'EDITION BACHAKADEMIE, entre autres, les oratorios de Bach, la Messe en si mineur et les lieder Schemelli. Le *Gächinger Kantorei Stuttgart* fait partie des meilleurs chœurs au monde et des plus connus. Dirigé par Helmuth Rilling depuis sa création en 1953, c'est un chœur d'élite composé de chanteuses et de chanteurs ayant reçu une formation et dont le nombre varie selon les besoins de chaque morceau. Son pendant instrumental est le *Bach-Collegium Stuttgart* dont les musiciens très professionnels et possédant l'expérience de nombreux styles proviennent aujourd'hui de l'étranger comme de l'Allemagne. **Helmuth Rilling** pour finir, fondateur et directeur de l'Internationale Bachakademie Stuttgart, a la position d'un chef d'orchestre recherché sur la scène internationale, surtout pour le répertoire lyrique religieux; il a dirigé tous les grands orchestres américains, l'Orchestre Philharmonique d'Israël et, dans des concerts qui suscitèrent l'enthousiasme, les Wiener Philharmoniker dans la Passion selon saint Matthieu de Bach. Il a reçu de nombreuses récompenses pour ses engagements qui visent aussi à rapprocher les peuples. Le directeur artistique de l'EDITION BACHAKADEMIE a placé son travail sous la devise «Réfléchir sur la musique».

“Tenemos nuevo chambelán” BWV 212 (Cantata campesina)

La denominada Cantata campesina se cuenta entre las obras más populares de Johann Sebastian Bach junto con la “Cantata del café” BWV 211 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 66). En el conexto general de la obra bachiana su situación es sencillamente paradójica pues constituye a la vez la cantata más atípica de este compositor.

Esta pieza se remonta al año 1742 y representa un homenaje a Carl Heinrich von Dieskau (1706 - 1782) chambelán sajón, capitán e inspector general de hacienda. Al fallecer su madre, heredó las aldeas de Kleinzschocher, Knauthain (ambos son hoy municipios de Leipzig) y Cospuden (arrasada hace más de un década para explotar el lignito que yacía allí casi a flor de tierra), pasando a ser su autoridad más influyente. El 30 de agosto de 1742, coincidiendo con el 36º cumpleaños del chambelán, se llevó a escena el solemne homenaje a ese último en la aldea de Kleinzschocher (destruida en gran parte durante la II Guerra Mundial, aunque se conserva una placa recordatoria en el pórtico coronado por un león). El cronista M. Heinrich Engelbert Schwartz (un cura de la vecina Großzschocher) refiere que “llegada la noche se encendieron unos bellos fuegos artificiales jamás vistos por estos lares”. En compañía de algunos estudiantes, Bach se puso en camino ese día estival hacia aquella aldea entonces idílica con el ánimo de brindar una delicada muestra musical de humor reflexivo: un canto de alabanza a la nueva autoridad, el chambelán von Dieskau. Éste, en su calidad de inspector general de hacienda del distrito de Leipzig, tenía a sus órdenes al recaudador Christian Friedrich Henrici, alias Picander, quien llevaba tiempo escribiendo los libretos de las cantatas compuestas en Leipzig por Bach. Picander, aprovechó la ocasión que le ofrecía el libreto de la Cantata campesina para, por un lado, lisonjear a Dieskau,

el chambelán, a fin de granjearse sus simpatías y, por otro lado, para dejar entrever a Dieskau, el hacendado, las inquietudes de los aldeanos (aunque sería exagerado hablar de crítica social en este caso). El libreto, por lo demás, revela un prolijo conocimiento del mundo rural de aquel entonces. Si bien es cierto que los protagonistas no tardan en abandonar el dialecto de los labriegos de Alta Sajonia, el diálogo entre la joven aldeana Mieke y su galán parece sacado del ambiente más genuinamente popular.

El argumento se limita a una serie de alabanzas formuladas bajo diferentes aspectos y entremezcladas con escarceos amorosos entre los dos protagonistas y algunas glosas tanto críticas como jocosas, culminando en la invitación a divertirse a los sonos de la gaita en la aldeana taberna de Kleinzschocher (renovada justamente ese año). Algunos detalles del libreto requieren explicaciones para el oyente contemporáneo. La Palabra “Dahlen” del recitativo dialogado número 3 designa las caricias. El Recitativo N° 5 alude al “Schösser” (inspector de hacienda) por su manía de imponer una multa de 60 groschen a todo aquel que “mete los dedos en el agua fría” para pescar en el río Weisse Elster. Gracias a la benéfica intervención del homenajeado, la aldea de Kleinzschocher había salido indemne de la última capaña de reclutamiento forzoso (Recitativo N° 9) y quedó exonerada además de pagar el impuesto predial sobre tierras baldías. Existían también razones de sobra para desear “muchos hijos” (Aria N° 18) a la “bella señora” (la esposa de von Dieskau), pues la “distinguida pareja tuvo cinco hijas mujeres en sus nueve años de matrimonio, felices por lo demás”, y “el Cielo aún no atendía las súplicas de sus vasallos...que deseaban un heredero varón” (refiere el cronista).

La música de Bach para aquel espectáculo (parece que fue presentado con recursos teatrales o en un arreglo coreo-

gráfico) posee un carácter deliberadamente simple y primitivo, acorde con la intención del compositor. La opinión tan difundida de que Bach se limitó a tomar prestada la jerga de los musicantes aldeanos, merece al menos una matización. Es evidente que se divirtió en grande al parodiar tal género, como se nota muy a las claras en la desmañada obertura que es una sucesión incoherente de siete danzas distintas. Es casi seguro que ningún estudiante de composición – de aquella época o de la nuestra – habría tolerado semejante cosa. La técnica empleada es prácticamente una demostración de lo que no se debe hacer y, por ende, una composición caricaturesca. Pero cualquier persona de mediana cultura musical habría advertido una gran diferencia cualitativa al ver confrontadas la escena musical campesina con dos virtuosas arias “al estilo de la ciudad” (Nº 14 y 20). Bach confiaba en atraer el interés musical del chambelán von Dieskau (el calendario oficial de la corte de Dresden lo citaba en 1748 como “Director de la Orquesta Real de Música de Cámara”). Así lo prueba el recurso simbólico de citar melodías de canciones sin incluir la letra, aunque ésta era sin duda harto conocida por la gente. Así, en el Recitativo Nº 3, tras la frase “Pero a ti te conozco, despellejador de osos / Te dan la mano y te vas hasta el codo” y al final del movimiento oímos la cita instrumental de la canción que dice “Contigo a la cama, contigo a la paja; no nos picharán las plumas ni nos picarán las pulgas”, que es un comentario elocuente en grado sumo. El aria de los diez mil ducados que ha de ganar el chambelán todos los días (Nº 16) se remonta tanto a una canción francesa de caza que llegó por lo visto a Sajonia a través de Bohemia como a la copla callejera “De qué nos sirven mil ducados si ya nos los bebemos”. La partida de corno a la que recurre Bach en este pasaje crea una sonoridad que va destinada al pasaje final de la letra, allí donde dice “Eso suena torpe y desmañado”. También es de suponer la intención de bur-

larse desde el principio de algún instrumentista de escaso talento. La segunda aria “al estilo de la ciudad” (Nº 20) es una parodia del aria de pan “a danzar y brincar hasta que vacile el corazón” de *La disputa entre Febo y Pan* BWV 201 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 61). Curiosamente, Bach asocia aquí la misma música en un caso con la idea de inestabilidad y en el otro, con la de firmeza. Las “arias” campesinas, que en el fondo son danzas estilizadas a la manera de *ariosi*, está inspiradas en toda una serie de danzas populares: Bourrée (Nº 2 y 24), Polonesa (Nº 4 y 6), Zarabanda (Nº 8), Mazurka (Nº 12), Minueto (Nº 14) y la danza campesina conocida como Paysanne (Nº 22). En ninguna otra cantata se acerca Bach siquiera un poco a los 24 movimientos, ninguna de sus composiciones presenta una sucesión tan apretada y tenaz de breves hitos musicales.

La broma musical que se gastó Bach con su “Cantata campesina” certifica que este compositor se mantuvo al corriente, hasta su último decenio de vida, de las danzas y canciones populares y no dejó de ser hasta el final un genio musical universal. Y si cabe hablar de piezas rococó en su repertorio, éstas no son otras que la Cantata del café y la Cantata campesina.

*

Hércules en la encrucijada BWV 213

Desde la primavera de 1729 hasta el verano de 1737 y dos años más, a partir de septiembre de 1739, dirigió Bach el *Collegium musicum* de Leipzig que había fundado Georg Philipp Telemann. En esta formación orquestal tocaban estudiantes, aficionados y discípulos de Bach. A su existencia le debemos toda la música de “orquesta” (conciertos, oberturas) escrita en Leipzig, así como la mayoría de

las cantatas profanas de este compositor. Las audiciones tenían lugar en los salones del café regido por Gottfried Zimmermann (ver más detalles en: introducciones a BWV 201, 214 y 215 en los vols. 61 y 68).

La existencia del *Collegium musicum* y las oportunidades de presentarse en público se pueden considerar no sólo como precursores de una futura cultura musical burguesa que prevalecería en la Leipzig cosmopolita hasta el día de hoy. A Bach le ofrecían una plataforma de conciertos en la que podía probar e interpretar composiciones que jamás hubiera creado en su condición de *Director musices*. El *Collegium musicum* le ofrecía además una lucrativa fuente de ingresos. Y, por último, traducida en términos musicales las ambiciones de Bach de ocupar un cargo en la corte de Sajonia o hacerse acreedor y un título conveniente. El compositor trabajó en pos de ese objetivo enviando y dedicando su “Misa” en julio de 1733 (v. vol. 70), y presentando más adelante en Leipzig tres grandes cantatas de homenaje a los miembros de casa real de Sajonia (BWV 213, 214 und 215).

Es probable que Christian Friedrich Henrici, asiduo libretista de Bach y poeta aficionado conocido como Picander, era también miembro activo del *Collegium Musicum* que dirigía Bach. Así parece confirmarlo un poema de bodas escrito para el 19 de septiembre de 1730:

Quien busca mujer casadera
Que haga como nosotros
En el *Collegium Musicum*
Cuando al subir al proscenio
Vemos una partitura en el atril
Y afanosos la hojeamos
Para ver si es difícil de tocar;
Lo mismo hará el pretendiente

Mirando a la novia con suma atención
Hasta el fondo de su corazón.

Sea como fuere: la letra de la cantata 213 se la debemos con seguridad a la habilidad de su pluma. Los versos de Picander salieron de imprenta bajo el título de *Hércules en la encrucijada, para el cumpleaños de su Alteza Serenísima el Príncipe Elector de Sajonia, etc.* con una tirada de 200 ejemplares. Esta cifra cobra vida si osamos aplicarla para deducir el número de asistentes reales o al menos esperados. Es de lamentar que no se haya conservado ninguno de estos impresos.

La ocasión se presentó al llegar una petición de ofrecer un concierto digno de las circunstancias por los once años que iba a cumplir Frederick Christian, Príncipe Elector de Sajonia, el 5 de septiembre de 1733. De la vida ulterior de este último es muy poco lo que sabemos, máxime que el soberano no permaneció en el trono sino unas pocas semanas, pues murió de viruelas en 1763 a la edad de 41 años. Con todo, en su brevísima regencia tuvo el buen tino de privar de todos sus cargos al conde Heinrich von Brühl, que detentaba varias carteras ministeriales, a lo que éste optó por marcharse al otro mundo. Pero volvamos a nuestra cantata. La audición se realizó como «música solemne de las 4 a las 6 de la tarde [...] en los jardines de Zimmermann» con la intervención del *Collegium Musicum*. La solemnidad obedecía no sólo a su presentación como obsequio de cumpleaños sino además a una singularidad instrumental destinada a halagar al propio Príncipe Elector. (La elección de Federico Augusto II como Rey de Polonia Augusto III era inminente y tuvo lugar al cumplirse un mes exacto del concierto en Leipzig; el primer aniversario de dicha elección fue motivo también para una cantata de alabanza compuesta por Bach: véase BWV 215, Edition Bachakademie Vol. 68). Bach, al in-

cluir dos Corni da caccia, demostró conocer la predilección instrumental del padre del príncipe, el cual había sido Príncipe Elector hasta hacía apenas cinco meses. Con el corno de protagonista, el preludio instrumental del coro inicial permite reconocer sin dificultad uno de los seis movimientos que Bach escogió como modelo paródico para su Oratorio de Navidad y que son los siguientes:

- el coro inicial “Custodiemos, protejamos” (Nº 1) – “Agradece, alabad” (BWV 248 Nr. 36)
- el aria “Duerme, amado mío” (Nº 3) – “Duerme, amado mío” (Nº 19)
- el aria “Eco fiel de estos parajes” (Nr. 5) – “Invoca al Salvador, invoca tu nombre” (Nº 39)
- el aria “Con mis alas has de volar” (Nº 7) – “Quiero vivir sólo para honrarte” (Nº 41)
- el aria “No quiero escucharte” (Nº 9) – “Prepárate, Sión” (Nº 4)
- el aria “Tuyo soy y mío eres” (Nº 11) – “Señor, Tu compasión, Tu misericordia” (Nº 29).

Como ocurre tantas veces, el *Drama per musica* es la Música más bella, pero de Drama no tiene nada. Pese a ello, el libreto de Picander no se reduce a un vulgar préstamo de nombres sonoros de divinidades helénicas con un propósito demasiado evidente. No; este texto se remonta a una fábula griega verdadera cuya trascendencia moral ya la aprovechó el cristianismo primitivo para educar a sus adeptos. Salvo las sutilezas lingüísticas, el libreto en sí no ofrece al oyente la menor tensión dramática; todo aparece desde un principio meridianamente claro: un joven llega a una encrucijada (sin poste indicador) y se ve cortejado por dos mujeres atractivas que le invitan a tomar por sus respectivos senderos. Puesto que las dos bellezas son la lujuria la una y la virtud la otra, resulta ocioso seguir refiriendo el argumento cuyo desenlace se apresura a an-

ticipar por lo demás el coro de los dioses. Mercurio, dios del comercio y emblema de la ciudad ferial de Leipzig, se encarga de resumir la historia. Hasta el nieto de Augusto el Fuerte, con sus escasos once años, debió advertir en seguida el carácter del libreto, para lo que es innecesario aguzar demasiado el intelecto.

Ahora bien: entre las numerosas musicalizaciones, plasmas literarias o pictóricas de esa fábula hubo sin duda versiones críticas que ponían a Hércules en serios aprietos antes de optar por el espinoso camino que le señalaba la dama virtuosa con el índice alzado en ademán moralista. La versión de Bach no es de estas últimas. No la compuso “al estilo operístico” (aunque la pieza podría completar un acto por su extensión). Hay que evitar por todos los medios la búsqueda de explicaciones en la construcción de correlaciones internas basadas en intentos de interpretación del método paródico bachiano. Por otro lado cabría calificar de provocación el hecho de que Bach, para asombro de la posteridad, optara por transcribir el aria de un Hércules que expresa su vivo rechazo exclamando *No quiero escucharte ni de ti nada saber, infame lujuria, no te conozco* para convertirla en un aria para contralto de sentido diametralmente opuesto en el Oratorio de Navidad: *Prepárate Sion con tiernos retoños a ver pronto a tu vera al más gallardo y amado...*

Los intérpretes

Las y los solistas vocales que participan en la grabación de este CD pertenecen al círculo de artistas, jóvenes en su mayoría, con los que Helmuth Rilling prefiere colaborar desde hace muchos años para hacer grabaciones de CDs, dar conciertos e impartir cursos magistrales de la Academia Internacional Bachiana (Internationale Bachakademie) de Stuttgart. La soprano Sibylla Rubens ha llegado a cantarse entre las intérpretes más importantes sobre todo de música barroca. Ha grabado otras cantatas profanas de Bach para la EDITION BACHAKADEMIE (BWV 201, 202, 204, 205, 208, 209), a las que se añade el Quodlibeto BWV 524 (vol. 63) y, dentro de la colección “Un álbum de corales para Johann Sebastian” (vol. 78 – 85), algunas de las canciones de Schemelli. Además canta la parte de soprano de la Misa en si menor (vol. 70). Christine Schäfer, cotizada concertista que entre tanto ha alcanzado el éxito en los más relevantes escenarios interpretando óperas sobre todo de Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Strauss y Alban Berg, ha aprendido la “Artesanía de Bach” con Helmuth Rilling. Canta los pasajes de soprano de la misa BWV 234 (vol. 71), del Magnificat BWV 243 (vol. 73) y de las cantatas profanas BWV 206, 207a, 211 y 212. La contralto Ingeborg Danz, que es igualmente una intérprete muy demandada de la música de Bach en la especialidad de cánticos y oratorios, interviene en la edición con cantatas profanas, con el álbum coral, las dos pasiones y la misa en si menor así como en obras menores. El tenor Marcus Ullmann, que fuera miembro del Coro de Santa Cruz de Dresde, se encuentra en el comienzo de una prometedora carrera como cantor de cánticos y oratorios (artista invitado en Dresde, Praga, Munich, Milán, Houston y Filadelfia). Thomas Quasthoff canta en la EDITION BACHAKADEMIE la “Cantata del café” BWV 211 (vol. 66) y los pasajes de la voz baja en la Pasión según San Mateo

(vol. 74) y de la misa en si menor. Está además vinculado con Helmuth Rilling y con muchos otros artistas prominentes en conciertos y grabaciones de CDs, además del “Viaje de invierno” de Schubert y de las arias de Mozart. Finalmente Andreas Schmidt ofreció su debut en las últimas grabaciones de las cantatas religiosas de Bach realizadas por Helmuth Rilling en el año 1984 (BWV 117, 145 en vol. 37 & 44). Desde entonces ha grabado también en el escenario de la ópera, especialmente en el papel de “Crítico” y “Amfortas” en Bayreuth con gran éxito como barítono para la EDITION BACHAKADEMIE entre otras las obras de oratorios de Bach, la misa en si menor y los cánticos de Schemelli.

El conjunto Gächinger Kantorei de Stuttgart se cuenta entre los mejores y más famosos coros del mundo. Es dirigido desde su fundación en 1953 por Helmuth Rilling y goza de una selecta composición de voces masculinas y femeninas bien formadas que varían en número según las exigencias de cada pieza concreta. Su acompañante instrumental es el Bach-Collegium de Stuttgart, cuyos experimentados músicos de alto nivel de profesionalidad y multiplicidad estilística se han ido incorporando desde diferentes países.

Por último Helmuth Rilling, fundador y director de la Academia Internacional Bachiana de Stuttgart, es considerado internacionalmente como un cotizado director especialmente en el sector de bibliografía de oratorios; ha dirigido todas las grandes orquestas americanas, la Israel Philharmonic Orchestra y, en conciertos escuchados con entusiasmo, la Filarmonía de Viena con la Pasión según San Mateo. La labor de este director de orquesta reiteradamente galardonado por su compromiso en favor de la amistad entre los pueblos, y el trabajo del que es director artístico de la EDITION BACHAKADEMIE se guía por el lema de “Pensar en la música”.

Vol. 68

Weltliche Kantaten • Secular Cantatas

BWV 214 & 215

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement et montage digital/

Dirección de grabación y corte digital:

Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Teije van Geest

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

BWV 214: Stadthalle Sindelfingen

BWV 215: Stadthalle Leonberg

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

BWV 214: 22./23. Januar/January/Janvier/Enero 1999 / 8.-10. April/Avril/Abril 1999

BWV 215: 27./28. Juni/June/Juin/Junio 1999

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:

Holger Schneider

Redaktion/Editor/Redaction/Redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducciónal español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

**WELTLICHE KANTATEN · SECULAR CANTATAS
CANTATES PROFANES · CANTATES PROFANAS**

Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! *Dramma per musica BWV 214 (23:59)*

Sound all ye drums now! Resound all ye trumpets • Résonnez, timbales! Retentissez, trompettes •

Sonad timbales! Resonad, trompetas

Sibylla Rubens – Bellona (soprano) • Ingeborg Danz – Pallas (alto) • Marcus Ullmann – Irene (tenore) • Andreas Schmidt (Fama) – basso

Hannes Läubin, Eberhard Kübler, Bernhard Läubin – Tromba • Norbert Schmitt-Lauxmann – Timpani • Jean-Claude Gérard, Sibylle Keller-Sanwald – Flauto • Ingo Goritzki – Oboe, Oboe d'amore • Hedda Rothweiler – Oboe • Ralph Sabow (No. 1&9), Günther Pfitzenmaier – Fagotto • Michael Groß (No 1&9), Francis Gouton – Violoncello • Harro Bertz – Contrabbasso • Boris Kleiner, Michael Behringer (No. 6) – Cembalo

Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen *BWV 215 (31:23)*

Praise your good fortune, blessed Saxony • Apprécie ton bonheur, Saxe bénie • Alaba tu suerte, bendita

Sajonia

Sibylla Rubens – soprano • Markus Schäfer – tenore • Dietrich Henschel – basso

Eberhard Schmidt, Eberhard Kübler, Bernhard Läubin – Tromba • Werner Legutke – Timpani • Rozália Szabó, Sibylle Keller-Sanwald – Flauto • Diethelm Jonas – Oboe, Oboe d'amore • Hedda Rothweiler – Oboe • Ralph Sabow – Fagotto • Zoltan Paulich – Violoncello • Albert Michael Locher – Contrabbasso • Michael Behringer – Cembalo

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

-
- | | | | | |
|--------|-----------------|--|----------|------|
| No. 1. | Coro: | Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! | 1 | 7:22 |
| | | <i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| No. 2. | Recitativo (T): | Heut ist der Tag | 2 | 0:56 |
| | | <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| No. 3. | Aria (S): | Blast die wohlgegriffnen Flöten | 3 | 3:14 |
| | | <i>Flauto I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| No. 4. | Recitativo (S): | Mein knallendes Metall | 4 | 0:48 |
| | | <i>Violoncello, Cembalo</i> | | |
| No. 5. | Aria (A): | Fromme Musen! meine Glieder! | 5 | 3:23 |
| | | <i>Oboe d'amore, Fagotto, Cembalo</i> | | |
| No. 6. | Recitativo (A): | Unsre Königin im Lande | 6 | 1:04 |
| | | <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| No. 7. | Aria (B): | Kron und Preis gekrönter Damen | 7 | 4:16 |
| | | <i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| No. 8. | Recitativo (B): | So dringe in das weite Erdenrund | 8 | 1:05 |
| | | <i>Flauto I+II, Oboe I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |
| No. 9. | Coro: | Blühet, ihr Linden in Sachsen, wie Zedern! | 9 | 1:51 |
| | | <i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i> | | |

No. 1.	Coro I/II: <i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen	10	7:13
No. 2.	Recitativo (T): <i>Oboe I+II, Fagotto, Cembalo</i>	Wie können wir, großmächtigster August	11	1:09
No. 3.	Aria (T): <i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Freilich trotz Augustus' Name	12	7:05
No. 4.	Recitativo (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Was hat dich sonst, Sarmatien, bewogen	13	1:51
No. 5.	Aria (B): <i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Rase nur, verwegener Schwarm	14	3:25
No. 6.	Recitativo (S): <i>Flauto I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ja, ja! Gott ist uns noch mit seiner Hülfe nah	15	1:32
No. 7.	Aria (S): <i>Flauto I+II, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola</i>	Durch die von Eifer entflammeten Waffen	16	4:09
No. 8.	Recitativo (S, T, B): <i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Laß doch, o teurer Landesvater, zu	17	2:33
No. 9.	Coro I/II: <i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Stifter der Reiche, Beherrscher der Kronen	18	2:26

1. Coro

Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!
 Klingende Saiten, erfüllet die Luft!
 Singet itzt Lieder, ihr muntren Poeten!
 Königin lebe! wird fröhlich geruft.

Königin lebe! dies wünschet der Sachse,
 Königin lebe und blühe und wachse!

2. Recitativo

Irene (Göttin des Friedens)
 Heut ist der Tag,
 Wo jeder sich erfreuen mag.
 Dies ist der frohe Glanz
 Der Königin Geburtsfests-Stunden,
 Die Polen, Sachsen und uns ganz
 In größter Lust und Glück erfunden.
 Mein Ölbaum
 Kriegt so Saft als fetten Raum.
 Er zeigt noch keine falbe Blätter.
 Mich schreckt kein Sturm, Blitz, trübe Wolken,
 düstres Wetter.

3. Aria

Bellona (Göttin des Krieges)
 Blast die wohlgegriffnen Flöten,
 Daß Feind, Lilien, Mond erröten!
 Schallt mit jauchzendem Gesang!

1. Coro

Sound all ye drums now! Resound all ye trumpets!
 Resonant strings fill the air!
 Sing the songs now, ye sprightly poets!
 Long live the Queen! your joyous call.

Long live the Queen! wishes the Saxon,
 Long live the Queen, may she prosper and
 flourish!

2. Recitativo

Irene (Goddess of Peace)
 Today is the day
 Where we all rejoice.
 This is the splendid celebration
 Of the Queen's birthday hour,
 Which finds Poles, Saxons and all of us
 In the greatest happiness and joy.
 My olive tree
 With the richest sap is overflowing.
 None of its leaves are fading.
 I fear no storm, lightning, dismal clouds, or
 gloomy weather.

3. Aria

Bellona (Goddess of War)
 Blow the well-played flutes,
 Till foes, lilies and the moon itself blush!
 Sing up joyously!

1. Chœur

Résonnez, timbales! Retentissez, trompettes!
 Cordes sonnantes, remplissez les airs!
 Chantez à présent vos chants, gais poètes!
 Vive la reine! tels sont les cris de joie.
 Vive la reine! tels sont les vœux de la Saxe,
 Vive la reine et prospère et croît!

2. Récitatif

Irène (Déesse de la paix)
 Aujourd'hui, est le jour
 De joie pour tous.
 Voici l'éclat joyeux
 De la fête d'anniversaire de reine,
 Qui procure à la Pologne, la Saxe et à nous tous
 Une grande joie et grand bonheur.
 Mon olivier
 Est rempli de sa sève grasse.
 Il ne montre pas encore de feuilles jaunâtres.
 Je n'ai peur ni de la tempête, ni des éclairs
 ni des nuages sombres, ni du temps lugubre.

3. Air

Bellone (Déesse de la guerre)
 Soufflez dans vos flûtes bien saisies,
 Que l'ennemi, les lys et la lune en rougissent!
 Résonnez, chants d'allégresse!

1. Coro

¡Sonad timbales! ¡Resonad, trompetas!
 ¡Armoniosas cuerdas, invadid los aires!
 Entonad vuestros cantos, vivaces poetas!
 ¡Viva la Reina! clamán las gentes.
 ¡Viva la Reina! desea el sajón,
 ¡Que viva y prospere la Reina!

2. Recitativo

Irene (diosa de la paz)
 Hoy es el día
 Que a todos regocija.
 Con el alegre esplendor
 Del cumpleaños de la Reina
 Que de dicha embarga
 A polacos, sajones y a los dioses todos.
 Mi olivo
 De savia está lleno
 Y no tiene aún ninguna hoja marchita.
 Ni temo ni tormenta ni rayos,
 ni nubarrones ni tinieblas temo.

3. Aria

Bellona (diosa de la guerra)
 ¡Vuestras virtuosas flautas soplad!
 ¡Sonrójense el enemigo, los lirios y la luna!
 ¡Entonad vuestro canto jubiloso!

Tönt mit eurem Waffenklang!
Dieses Fest erfordert Freuden,
Die so Geist als Sinnen weiden.

4. Recitativo

Bellona
Mein knallendes Metall
Der in der Luft erbebenden Kartäunen,
Der frohe Schall,
Das angenehme Schauen,
Die Lust, die Sachsen itzt empfindt,
Rührt vieler Menschen Sinnen.
Mein schimmerndes Gewehr
Nebst meiner Söhne gleichen Schritten
Und ihre heldenmäßige Sitten
Vermehren immer mehr und mehr
Des heutigen Tages süße Freude.

5. Aria

Pallas (Göttin der Musen und der Wissenschaft)
Fromme Musen! meine Glieder!
Singt nicht längst bekannte Lieder!
Dieser Tag sei eure Lust!
Füllt mit Freuden eure Brust!
Werft so Kiel als Schriften nieder
Und erfreut euch dreimal wieder!

Resound with your weapons!
This feast should be a joyous one,
And satisfy soul and senses.

4. Recitativo

Bellona
My clanging metal
Of charges bursting in the air,
The merry sound,
The pleasant spectacle,
The happiness felt by all ye Saxons,
Stirs the soul of many a man.
My shimmering weapon
And my sons in rank and file
And their heroic traditions
Do increase more and more
The sweet joy of this day.

5. Aria

Pallas (Godess of the Muses and Science)
Pious Muses! My subjects!
Do not sing the songs of old!
This day should bring you delight!
Fill your hearts with gladness now!
Do away with quill and writing
And threefold now be your rejoicing!

Retenaissez, cliquetis des armes!
Cette fête revendique la joie
Qui délecte l'âme et les sens.

4. Récitatif

Bellone
Mon métal détonant,
Le canon frémissant dans les airs,
Les sons joyeux,
Le spectacle agréable,
L'envie que ressent la Saxe à présent
Émeuvent les cœurs de nombreux.
Mon fusil reluisant
À côté de mes fils, au même pas
Et leurs mœurs héroïques
Multiplient toujours plus
La douce joie de ce jour d'aujourd'hui.

5. Air

Pallas (Déesse des muses et de la science)
Muses pieuses! ma phalange!
Ne chantez pas de chants connus depuis longtemps!
Que ce jour soit votre jour de joie!
Remplissez vos cœurs de joie!
Jetez vos plumes et vos écrits
Et réjouissez-vous trois fois de suite!

¡Haced oír el sonido de las armas!
Esta fiesta reclama una alegría
Que embriague el alma y el espíritu.

4. Recitativo

Bellona
Mi restallante metal
Los cohetes que los aires estremecen
La alegre algarabía,
El grato espectáculo,
El gozo que a los sajones embarga,
El alma de las multitudes cautiva.
El fulgor de mis armas
Al marchar yo junto a mis hijos
Y su presencia heroica
Acrecientan más y más
Del presente día el dulce júbilo.

5. Aria

Pallas (diosa de las musas y la ciencia)
¡Musas queridas! ¡Compañeras mías!
¡No cantéis viejas canciones consabidas!
¡Disfrutad este día a vuestro gusto!
¡Vuestros pechos de júbilo embargad!
¡Arrojad la pluma y el papel
Y alegráos por partida triple!

6. Recitativo

Pallas
 Unsre Königin im Lande,
 Die der Himmel zu uns sandte,
 Ist der Musen Trost und Schutz.
 Meine Pierinnen wissen,
 Die in Ehrfurcht ihren Saum noch küssen,
 Vor ihr stetes Wohlergehn
 Dank und Pflicht und Ton stets zu erhöh'n.
 Ja, sie wünschen, daß ihr Leben
 Möge lange Lust uns geben.

7. Aria

Fama (Göttin des Ruhmes)
 Kron und Preis gekrönter Damen,
 Königin! mit deinem Namen
 Füll ich diesen Kreis der Welt.
 Was der Tugend stets gefällt
 Und was nur Heldinnen haben,
 Sein dir angeborne Gaben.

8. Recitativo

Fama
 So dringe in das weite Erdenrund
 Mein von der Königin erfüllter Mund!
 Ihr Ruhm soll bis zum Axen
 Des schön gestirnten Himmels wachsen,
 Die Königin der Sachsen und der Polen
 Sei stets des Himmels Schutz empfohlen.
 So stärkt durch sie der Pol
 So vieler Untertanen längst erwünschtes Wohl.
 So soll die Königin noch lange bei uns hier verweilen
 Und spät, ach! spät zum Sternen eilen.

6. Recitativo

Pallas
 Our Queen of this land,
 Sent to us by the heavens,
 Is the Muses' comfort and shield.
 My Pierinas,
 Who reverently kiss her hem,
 For her constant enchantment
 Raise their gratitude, duty and sound.
 Yeah, they wish that in her lifetime
 She will ever be to us a pleasure.

7. Aria

Fama (Goddess of Fame)
 Crown and glory of crowned ladies,
 Queen! With your name
 I will fill the world's great globe.
 The praise of virtue everlasting
 And boast of truly heroic women,
 Is innate to your very being.

8. Recitativo

Fama
 So penetrate the world's great orb
 My mouth full of the Queen's great fame!
 Her glory shall grow to the very axis
 Of heaven with all its wondrous stars,
 The Queen of Saxons and the Poles
 Shall ever be commended to heaven's care.
 And through her the very pole will add to
 The long-awaited joy of her many subjects.
 May the Queen remain long amongst us
 And hasten late, ah! late to the stars.

6. Récitatif

Pallas
 La reine de notre pays
 Que le ciel nous envoya,
 Est le réconfort et la protection des muses.
 Mes protectrices savent
 Qui encore embrassent votre robe avec vénération,
 Pour son bien-être éternel
 Augmenter grâces, devoirs et ton.
 Oui, elles souhaitent que votre vie
 Nous apportent longtemps de la joie.

7. Air

Fama (Déesse de la renommée)
 Dames aux têtes couronnées et glorieuses,
 Ô Reine! de ton nom
 Je remplis cette partie du monde.
 Ce qui ne plaît qu'à la vertu
 Et ce que possèdent seules les héroïnes,
 Te sont des dons naturels.

8. Récitatif

Fama
 Ainsi traverse le large globe terrestre
 Ma bouche remplie d'éloges pour ma reine!
 Que sa renommée croisse jusqu'aux extrémités
 Du si beau ciel étoilé,
 Que la reine de Saxe et de Pologne
 Soit toujours sous la protection du ciel.
 Elle renforce ainsi les pôles,
 Le bien-être tant attendu de tant de sujets.
 Que la reine demeure encore longtemps auprès de nous
 Et que tard, hélas! que tard elle se hâte pour rejoindre
 les étoiles.

6. Recitativo

Pallas
 Nuestra Reina
 Que el Cielo a nosotros mandó
 Es de las musas consuelo y amparo.
 Mis protegidas
 Que por su bienestar
 Sus pies con humildad besan
 Su gratitud sin cesar expresan
 Y desean que su vida
 Muchos años de dicha nos depare.

7. Aria

Fama (diosa de la fama)
 Emperatriz entre coronadas damas
 ¡Majestad! Con tu nombre
 Lleno este círculo del mundo.
 Lo que la virtud ambiciona
 Y sólo la heroína posee
 En la cuna te fue dado.

8. Recitativo

Fama
 Que por la Tierra toda
 Mis alabanzas a la Reina vuelen
 Que su fama se eleve
 Hasta el estrellado firmamento,
 Que el cielo proteja hoy, mañana y siempre
 De sajones y polacos a la Reina.
 Así, gracias a ella, cundirá el bienestar
 Por tantos súbditos largamente ansiado
 Que la Reina muchos años con nosotros permanezca
 Y que tarde, muy tarde, emprenda rumbo a las estrellas.

9. Chorus

Irene
 Blühet, ihr Linden in Sachsen, wie Zedern!
 Bellona
 Schallet mit Waffen und Wagen und Rädern!

Pallas
 Singet, ihr Musen! mit völligem Klang!
 Tutti
 Fröhliche Stunden! ihr freudigen Zeiten!
 Gönn' uns noch öfters die gülden Freuden:
 Königin, lebe, ja lebe noch lang!

BWV 215

1. Coro

Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen,
 Weil Gott den Thron deines Königs erhält.
 Fröhliches Land,
 Danke dem Himmel und küsse die Hand,
 Die deine Wohlfahrt noch täglich läßt wachsen
 Und deine Bürger in Sicherheit stellt.

2. Recitativo

Wie können wir, großmächtigster August,
 Die unverfälschten Triebe
 Von unsrer Ehrfurcht, Treu und Liebe
 Dir anders als mit größter Lust
 Zu deinen Füßen legen?
 Fließt nicht durch deine Vaterhand
 Auf unser Land

9. Chorus

Irene
 Bloom, ye lindens in Saxony like cedars!
 Bellona
 Ring now with weapons and wagons and wheels!

Pallas
 Sing now, ye Muses! With your full sound!
 Tutti
 Merry hours! Joyous times!
 Grant us again these golden joys:
 Long live the Queen, may she live long!

1. Coro

Praise your good fortune, blessed Saxony,
 For God preserves your king's throne.
 Happy land,
 Thank the heavens and kiss the hand,
 That makes you prosper with every day
 And lets your subjects live in safety.

2. Recitativo

How else could we, almighty August,
 Lay the heartfelt emotions
 Of our respect, faith and love
 Before your feet
 Than with great pleasure?
 Through your fatherly hand
 Our land receives

9. Chœur

Irène
Fleurissez, tilleuls de Saxe, comme des cèdres!
Bellone
Faites retentir les bruits des armes, des chariots
et des roues!

Pallas
Chantez, muses! à pleines voix!
Tutti
Heure joyeuse! Instant de bonheur!
Accorde-nous encore plus souvent les joies dorées:
Vive la Reine, que vive la reine encore longtemps!

1. Chœur

Apprécie ton bonheur, Saxe bénie,
Car Dieu a protégé le trône de ton roi.
Pays bienheureux,
Remercie le ciel et baise la main
Qui fait croître encore chaque jour plus ta prospérité
Et qui met tes habitants en sécurité.

2. Récitatif

Comment pouvons-nous, Auguste tout puissant,
Poser à tes pieds
Les jeunes pousses authentiques
De notre vénération, fidélité et amour
Autrement qu'avec la plus grande joie?
De par ta main paternelle, ne se répand-il pas
Sur notre pays

9. Coro

Irene
¡Floreced, tilos de Sajonia, como cedros!
Bellona
¡Haced estrépito con carros y armamento!

Pallas
¡Cantad, musas, a plena voz!
Tutti
¡Horas de solaz! ¡Tiempos dichosos!
Depáranos a menudo doradas alegrías:
¡Viva la Reina, que viva muchos años!

1. Coro

Alaba tu suerte, bendita Sajonia,
Que Dios de tu Rey el trono cobija.
Tierra feliz,
Da gracias al cielo y besa la mano
Que tu bienestar a diario acrecienta
Y ampara a tus gentes de todo peligro.

2. Recitativo

Magnífico Augusto,
¿Cómo no sentir una enorme alegría
Depositando a tus pies esta ofrenda
Con veneración,
Lealtad y amor infinitos?
¿No es por tu mano paterna
Que la gracia divina

Des Himmels Gnadensegen
 Mit reichen Strömen zu?
 Und trifft nicht unsre Hoffnung ein,
 Wir würden noch zu unsrer Ruh
 In deiner Huld, in deinem Wesen
 Des großen Vaters Bild und seine Taten lesen?

3. Aria

Freilich trotzst Augustus' Name,
 Ein so edler Götter Same,
 Alle Macht der Sterblichkeit.
 Und die Bürger der Provinzen
 Solcher tugendhaften Prinzen
 Leben in der güldnen Zeit.

4. Recitativo

Was hat dich sonst, Sarmatien, bewogen,
 Daß du vor deinen Königsthron
 Den sächsischen Piast,
 Des großen Augusts würdigen Sohn,
 Hast allen andern fürgezogen?
 Nicht nur der Glanz durchlauchter Ahnen,
 Nicht seiner Länder Macht,
 Nein! sondern seiner Tugend Pracht
 Reiß aller deiner Untertanen
 Und so verschiedner Völker Sinn
 Mehr ihn allein,
 Als seines Stammes Glanz und angeerbten Schein,
 Fußfällig anzubeten hin.
 Zwar Neid und Eifersucht,
 Die leider! oft das Gold der Kronen

The blessings of heaven itself
 In bountiful streams?
 And if our hopes are not fulfilled,
 We would still for our peace
 Find in your grace, in your being
 Our mighty father's image and his deeds?

3. Aria

Of course, Augustus' name,
 The noble seed of the gods,
 Defies the power of mortality.
 And the subjects of the provinces
 Of such virtuous princes
 Live in the golden age.

4. Recitativo

What else persuaded you, Sarmatia,
 To prefer for your royal throne
 The Saxon Piast,
 The great August's worthy son,
 Before all others?
 Not just the fame of noble ancestors,
 Not the power of his lands,
 No! It was his virtues' splendor
 That moved all your subjects
 And all the varied nations
 To praise him alone
 On bended knee,
 More than his clan's glory and inherited fame,
 True, envy and rivalry,
 That sadly! spare golden crowns

Ce don de grâce céleste
 En riches flots?
 Et si nos espoirs ne se réalisaient pas,
 Nous lirions encore pour notre tranquillité
 Dans tes bonnes grâces, dans ton être
 L'image du grand père et ses exploits?

3. Air

Certes le nom d'Auguste défie,
 Une graine divine si noble,
 La toute puissance de la mort.
 Et les habitants des provinces
 De tels princes vertueux
 Vivent à l'âge d'or.

4. Récitatif

Pour quelle autre raison, Sarmatie, as-tu choisi
 De préférence pour trône royal
 Le Piast saxe,
 Le digne fils du grand dynaste,
 À tous les autres?
 Non seulement l'éclat des nobles ancêtres,
 Non seulement la puissance de son pays,
 Non! mais aussi la splendeur de sa vertu
 Enthousiasme tous tes sujets
 Et le cœur de peuples si différents
 À l'adorer, prosternés
 Plutôt devant lui seul,
 Que l'éclat de sa lignée et la lumière héritée.
 Certes l'envie et la jalousie
 Qui malheureusement souvent ne ménagent
 l'or des couronnes

Sus bendiciones a torrentes derrama
 Sobre nuestro reino?
 ¿Y no es justo acaso esperar
 De que en tus favores, en tu figura
 La imagen y la obra del Padre
 Hayamos de contemplar?

3. Aria

El nombre de Augusto,
 De noble estirpe divina,
 De la muerte el poder desafía.
 Y en las provincias los súbditos
 De príncipe tan virtuosos
 Viven felices sus años dorados.

4. Recitativo

¿Y tú, Sarmacia, qué otra razón
 Te llevó a preferir entre otros tantos
 Al Piast de Sajonia
 Al hijo preclaro de Augusto de Grande
 Para sentarlo en el trono del Rey?
 No fue sólo el esplendor de su ilustre linaje
 Ni el poder de sus comarcas,
 ¡No! Fue de su virtud el imperio
 Lo que hincó de rodillas
 A todos sus súbditos
 De tan dispares pueblos
 Que lo veneran a él
 Más que el brillo de sus blasones

Si bien la envidia y los celos
 De los que el oro de la corona

Noch weniger als Blei und Eisen schonen,
Sind noch ergrimmt auf dich, o großer König!
Und haben deinem Wohl geflucht.
Jedoch ihr Fluch verwandelt sich in Segen,

Und ihre Wut
Ist wahrlich viel zu wenig,
Ein Glück, das auf Felsen ruht,
Im mindesten zu bewegen.

5. Aria

Rase nur, verwegener Schwarm,
In dein eignes Eingeweide!
Wasche nur den frechen Arm,
Voller Wut,
In unschuldger Brüder Blut,
Uns zum Abscheu, dir zum Leide!
Weil das Gift
Und der Grimm von deinem Neide
Dich mehr als Augustum trifft.

6. Recitativo

Ja, ja!
Gott ist uns noch mit seiner Hülfe nah
Und schützt Augustus' Thron.
Er macht, daß der gesamte Norden
Durch seine Königswahl befriedigt worden.
Wird nicht der Ostsee schon
Durch der besiegten Weichsel Mund
Augustus' Reich
Zugleich
Mit seinen Waffen kund?

Much less than lead and iron,
Are still angry at you, oh great King!
And curse your wellbeing.
But their curse will become a blessing,

And their rage
Is much too powerless,
To move in the slightest
A fortune built on sturdy rock.

5. Aria

Rave on, ye brazen mob
In your own entrails!
Wash your bold arm,
Full of rage,
In your innocent brethren's blood,
To our disgust, to your woe!
For the poison
And wrath of your envy
Will hurt you more than Augustus.

6. Recitativo

Yes, yes!
God is still beside us with his aid
And protects August's throne.
He ensures that the whole north
Rejoices at his choice as king.
And has not the Baltic Sea
Heard from the conquered Vistula's mouth
Of Augustus' realm
And of
All his armament?

Encore moins que le plomb et le fer
 Sont en courroux contre toi, ô grand roi!
 Et t'ont maudit.
 Cependant leur malédiction se transforme
 en bénédiction
 Et leur ire
 Est en vérité trop faible
 Pour faire déplacer d'un pouce
 Un bonheur qui repose sur les rochers.

5. Air

Déchaîne-toi, nuée téméraire,
 Dans tes propres entrailles!
 Lave le bras insolent,
 Rempli de rage,
 Dans le sang du frère innocent,
 Nous faisant horreur, te faisant peine!
 Car le poison
 Et le courroux de ton envie
 Te touchent plus en tant qu'Auguste.

6. Récitatif

Oui, oui!
 Dieu est encore près de nous avec son soutien
 Et protège le trône d'Auguste.
 Il pacifie tout le nord
 Par le choix de son roi.
 La mer baltique n'annonce-t-elle pas
 Par l'embouchure vaincue de la Vistule
 Le royaume d'Auguste
 Tout à la fois
 Avec ses armes?

Protege menos que el plomo y el hierro
 Contigo se ensañan,
 Y tu ventura maldicen, magnánimo Rey,
 Su maldición en bendición se torna

Y su ira
 Es impotente del todo
 Para mover siquiera una vara
 La roca que tu dicha sustenta.

5. Aria

¡Temeraria banda, volved al instante
 A vuestras propias entrañas!
 Lavad el brazo insolente
 De ira crispado
 En sangre inocente de hermanos,
 Para repulsa nuestra y castigo vuestro
 Pues la ponzoña
 De la envidia
 Os corroe más a vosotros que a Augusto

6. Recitativo

¡Sí, sí!
 A socorrernos Dios acude
 Y a proteger el trono de Augusto.
 A Él le place que su coronación
 Pacificque del todo las norteñas comarcas.
 ¿No veis acaso que el Báltico
 Ya derrotado depona las armas y por boca del Vistula
 Lealtad jura
 Al imperio de Augusto?
 ¿No es cierto que con la ciudad aquella

Und lasset er nicht jene Stadt,
 Die sich so lang ihm widersetzet hat,
 Mehr seine Huld als seinen Zorn empfinden?
 Das macht, ihm ist es eine Lust,
 Der Untertanen Brust
 Durch Liebe mehr denn Zwang zu binden.

7. Aria

Durch die von Eifer entflammeten Waffen
 Feinde bestrafen,
 Bringt zwar manchem Ehr und Ruhm;
 Aber die Bosheit mit Wohltat vergelten,
 Ist nur der Helden,
 Ist Augustens Eigentum.

8. Recitativo

Tenor
 Laß doch, o teurer Landesvater, zu,
 Daß unsre Musenschar
 Den Tag, der dir so glücklich ist gewesen,
 An dem im vorgehen Jahr
 Sarmatien zum König dich erlesen,
 In ihrer unschuldvollen Ruh
 Verehren und besingen dürfe.
 Baß
 Zu einer Zeit,
 Da alles um uns blitzt und kracht,
 Ja, da der Franzen Macht
 (Die doch so vielmal schon gedämpft worden)
 Von Süden und von Norden
 Auch unserm Vaterland mit Schwert und Feuer dräut,
 Kann diese Stadt so glücklich sein,

And does he not grant the town,
 That so long resisted him
 More of his mercy than his rage?
 So, we see he takes pleasure
 In conquering his subjects' hearts
 Rather by kindness than by force.

7. Aria

Punishing one's foes
 With weapons inflamed by zeal
 May bring glory and fame to many;
 But rewarding bad deeds by kindness,
 Is only for the heroes
 Like August true.

8. Recitativo

Tenor
 Oh dear sovereign, allow
 That our gathered Muses here
 honour and celebrate
 The day, which was so happy for you,
 Last year, when
 Sarmatia elected you king
 In its innocent peace.
 Bass
 At a time,
 When all is thunder and storm around us,
 Yeah, when the Frenchman's power
 (So often restrained in the past)
 From the south and the north
 Threaten even our fatherland with sword and fire,
 This town is so lucky,

Et ne laisse-t-il pas cette ville
Qui lui a si longtemps résisté,
Sentir ses faveurs que son courroux?
Ceci est un plaisir pour lui
De lier le cœur de ses sujets
Par l'amour plus que par la force.

7. Air

Les armes enflammées par zèle
Qui servent à punir les ennemis,
Apportent certes de l'honneur et de la gloire;
Mais rendre le bien pour le mal
N'est que le talent du héros,
Est la propriété d'Auguste.

8. Récitatif

Ténor
Accepte, ô cher souverain,
Que nos muses
Le jour qui t'a porté tant bonheur,
L'année passée
T'élisant Roi de Sarmatie,
Dans leur calme innocent
T'honorent et te chantent.
Basse
À une époque
Où tout autour de nous est en flammes et s'effondre,
Oui, puisque la puissance française
(Qui a déjà été si souvent freinée)
Du sud au nord
Menace aussi notre patrie de son épée et du feu,
Cette ville peut s'avérer heureuse

Que resistió tanto tiempo
Sintió más clemencia que encono?
Su Majestad es así;
Su deseo es cautivar
El corazón de los suyos
Más por el amor que por la fuerza.

7. Aria

Castigar al enemigo
Con las armas de fervor inflamadas
Depara a los otros gloria y honor,
Mas bondad por maldad devolver
Es propio de héroes
Y de Augusto patrimonio.

8. Recitativo

Tenor
Permite, oh Rey amado
Que el corro de musas
Con su canto y su inocente encanto
Festejar puedan
El día que te hizo tan feliz
El año pasado
Cuando Sarmacia como Rey te escogió.
Bajo
En tiempos como el nuestro
En que todo son rayos y truenos
Y los poderosos Franciscos
(Que varias veces mella han sufrido)
De Sur a Norte acosan
A nuestro reino a fuego y espada,
Dichosa nuestra ciudad

Dich, mächtgen Schutzgott unsrer Linden,
 Und zwar dich nicht allein,
 Auch dein Gemahl, des Landes Sonne,
 Der Untertanen Trost und Wonne,
 In ihrem Schoß zu finden.

Sopran

Wie sollte sich bei so viel Wohlergehn
 Der Pindus nicht vergnügt und glücklich sehn!

Zu dritt

Himmel! laß dem Neid zu Trutz
 Unter solchem Götterschutz
 Sich die Wohlfahrt unsrer Zeiten
 In viel tausend Zweige breiten!

9. Coro

Stifter der Reiche, Beherrscher der Kronen,
 Baue den Thron, den Augustus besitzt.

Ziere sein Haus

Mit unvergänglichem Wohlergehn aus,
 Laß uns die Länder in Friede bewohnen,
 Die er mit Recht und mit Gnade beschützt.

To have you, mighty patron of our lindens,
 And not just you alone,
 But also your spouse, our country's sunshine,
 Your subjects' comfort and joy,
 Here in its midst.

Soprano

Surrounded by so much happiness how should
 The Pindus not be joyful and merry!

All three

Heaven! Let despite all envy
 Under your divine protection
 The happiness of our age
 Flourish in many thousand branches!

9. Coro

Founder of kingdoms, ruler of crowns,
 Build the throne that Augustus holds.

Grace his home

With everlasting happiness,
 Let us live in peace in those countries
 That he protects with justice and mercy.

De te trouver en son sein,
Toi, dieu puissant protecteur de nos tilleuls,
Et non seulement toi tout seul,
Ton époux, le soleil du pays,
Le réconfort et le bonheur de tes sujets.

Soprano

Comment devant tant de bien-être,
Ne pas voir le Pinde ravi et heureux!
À trois
Ciel! Laisse se diviser en milliers de branches
Malgré l'envie
La prospérité de notre temps
Sous une telle protection divine!

9. Chœur

Donateur des riches, souverain des couronnes,
Construit le trône que possède Auguste.
 Décore sa maison
 D'un bien-être immortel,
 Que nous vivions dans ces pays en paix
 Qu'il protège avec justice et bonté.

Por acogerte en su seno
A ti, dios protector de nuestras florestas,
Y no sólo a ti,
Sino a tu consorte, de nuestro reino el sol,
De sus vasallos felicidad y consuelo.

Soprano

¡Cómo no ha de sentirse feliz y contento
El Pindus ante ventura tan grande!
Trío
¡Dejad a la bienaventuranza
Sus tupidos ramajes desplegar
Al amparo de los dioses,
Y de envidias a despecho!

9. Coro

Protector de los ricos, de coronas dueño,
Engalana el trono que sostiene a Augusto.
 Adorna su casa
 De bienestar perpetuo,
 En paz permite vivir a los reinos
 Que él protege por derecho propio y por gracia
 divina.

Holger Schneider
Hofmusik in der Messestadt –
Bach für die ganze Familie

Jeder in Leipzig kennt die »Runde Ecke«. Paradoxe Name für ein unschönes Bauwerk am inneren Stadtring, das durch seine Mieter erst in den vergangenen Jahrzehnten seine wahre Häßlichkeit preisgab. Die Rede ist vom Hauptgebäude der ehemaligen Bezirksverwaltung des ehemaligen Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen DDR. Das Paradoxon hat eine bittere historische Pointe: An dieser Stelle – wir finden uns im 18. Jahrhundert wieder – stand Leipzigs Neue Kirche. Nachdem sie die Barfüßermönche verlassen hatten, diente sie anderthalb Jahrhunderte als Kornspeicher, wurde Ende des 17. Jahrhunderts neu hergerichtet und zwei Jahrhunderte später zur Matthäikirche umgebaut.

Ein knappes Jahrzehnt lang spielte hier Georg Balthasar Schott auf der Orgel, bevor man ihn 1729 als Kantor nach Gotha berief. Seine Spur wollen wir nicht weiter verfolgen. Die kurzzeitige Vakanz des Organistenamts an der Neukirche nach Schotts Weggang aber ist ein entscheidender Moment in Bachs Leipziger Kantorentätigkeit. Oder besser im Hinblick auf das, was er bei dieser Tätigkeit unter anderem vermißt. Kurz gesagt: Bach übernimmt die Leitung des ehemals »Schottischen« Collegium Musicum. Wobei 'übernehmen' freilich das falsche Wort ist für ein ebenso geschicktes wie zielstrebiges Procedere, das ihm diese unter verschiedenen Aspekten sehr verlockende Aufgabe sichern sollte.

Seit seiner Gründung durch Telemann Anfang des Jahrhunderts war das Collegium Musicum stets der Neukirche zugeordnet; insofern hätte der neugewählte Neu-

kirchenorganist dessen Leitung einfach übernommen. Hier greift Bach ein. Er kannte den vermutlich erfolgreichsten Kandidaten und besprach sich mit ihm. Er wolle ihn, Carl Gotthelf Gerlach (noch zu Kuhnaus Zeit Thomaner und dann als Leipziger Student wahrscheinlich Bachs Schüler gewesen), wärmstens für die Organistenstelle empfehlen, was so viel hieß wie: die anderen vier hatten überhaupt keine Chance. Denn Bach »recommendierte« nicht von ungefähr den Favoriten, sondern wollte mit ihm 'ins Geschäft kommen'. Das hieß für Gerlach: Verzicht auf Leitung des Collegium Musicum. Zumindest vorerst. Aktenkundig wurde der Deal in einem Sitzungsprotokoll im Mai 1729. Doch schon zwei Monate zuvor hatte sich Bach recht zuversichtlich bzw. siegesicher geäußert: »Das neueste ist, daß der liebe Gott auch nunmehr vor den ehrlichen H. Schotten gesorget, u. Ihme das Gothaische Cantorat bescheret hat; derowegen Er kommende Woche valediciren, da ich sein Collegium zu übernehmen willens.« Also nahmen die Dinge ihren Lauf. Das neue Concert hieß nun »Bachisches Collegium Musicum«, und Gerlach wurde 1730 Organist der Neuen Kirche.

Um einen möglichen Irrtum zu vermeiden: Bach und Gerlach verstanden sich damals wie auch fortan prächtig! Auf dieser Basis freundschaftlicher Vereinbarung vertrat Gerlach den Thomaskantor sogar beim Dienst an den Hauptkirchen, auf dieser Basis gab es auch eine Art 'fliegenden Wechsel' zwischen beiden in der Chefposition des Collegiums. Bach leitete das Ensemble aus Studenten, Liebhabern und Profis bis zum Sommer 1737; danach war für zwei Jahre Gerlach an der Reihe. Mit einer Geburtstagsmusik am Freitag, den 2. Oktober 1739, empfahl sich Bach erneut als Direktor für einige Jahre. Die *Leipziger Zeitungen* verkünden das Ereignis tags zuvor: »Da der Königl. Poln. und Churfürstl. Säch-

sische Hof-Compositeur Bach die Direction des Collegii Musici Im Zimmermannischen Caffee-Hause wieder übernommen; als wird solches hiermit denen Liebhabern bekannt gemacht«. Spätestens 1746 widmet sich Gerlach noch einmal den Belangen des Ensembles, um sich allerdings alsbald mehr und mehr seiner attraktiven Konzertmeisterfähigkeit beim »Großen Concert« – dem 1743 gegründeten Vorläufer des Gewandhausorchesters – zuzuwenden. Das Leipziger Adreßbuch von 1747 bestätigt dann den Bachschüler Johann Trier als neuen Leiter.

Während das zweite Leipziger Collegium Musicum unter dem Direktor der Universitätsmusik Görner regelmäßig im großen Saal des »Schellhaferischen Hauses« musizierte (das Lokal wurde 1732 von Johann Georg Artopäus erworben, woraufhin es die Bezeichnung »Artopäischer Saal« erhielt), fanden die Konzerte mit dem Bachischen Collegium ausschließlich in den Lokalitäten des Cafetiers Gottfried Zimmermann statt. In kühler Jahreszeit freitagabends im Kaffeehaus, bei sommerlichen Temperaturen draußen im Kaffeegarten am Mittwochnachmittag auf dem Grimmischen (heute: Grimmischen) Steinweg vor dem östlichen Leipziger Stadtor. Das Haus in der Katharinenstraße 14 (im II. Weltkrieg zerbombt) wurde 1717 durch Johann Schellhafer erbaut, der als Musikliebhaber und Kantatendichter galt; durch einen Tausch mit der Klostersgasse 9 (wo Görners Aufführungen stattfanden) erwarb es 1720 Johann Gottfried Heydenreich. 1727 übernahm es der Handelsmann Theodor Oertel und 1734 dessen Sohn Dr. Friedrich Benedict Oertel. Diese häufigen Besitzerwechsel erklären die unterschiedlichen Bezeichnungen des Hauses, in dessen erstem Obergeschoß sich Zimmermann eingepachtet hatte. Die Vorderfront des Hauses war relativ schmal; dafür besaß es eine beachtliche Tiefe, die zwei hintereinanderliegenden saalartigen Räumen mit je 3 Sei-

tenfenstern Platz bot; das Restaurant bestand in dieser Form bis kurz vor dem II. Weltkrieg.

So viel (bzw. so wenig) zu den Gegebenheiten, um die man im Zusammenhang mit Bestimmung und Aufführung der meisten weltlichen Bach-Kantaten wissen sollte. Die Suche nach weiteren Details lohnt einen Blick in das Bach-Jahrbuch von 1960 und die Lektüre der verdienstvollen Zusammenstellung von Werner Neumann; vergleichbare Auseinandersetzungen mit dieser wichtigen Thematik aus jüngerer Zeit existieren nicht. Dabei war – um die Einleitung rasch nochmals zu bemühen – der Stellenwechsel an der Leipziger »Runden Ecke« Anno 1729 ein Ereignis mit entscheidenden Folgen für Bachs Stellung im Leipziger Musikleben und in seinem Ansehen bei Hofe. Letztlich wären wir um die hier zu hörenden wunderschönen Exempel aus dem Repertoire der Collegiums-Musik ärmer, hätte Bach für seine weltlichen Auftragskantaten nicht diese ideale, repräsentative Konzertplattform zur Verfügung gehabt. Und die war nicht zuletzt eine lukrative Einnahmequelle.

Die folgenden beiden Kantaten (sowie das *Dramma per musica* »Laßt uns sorgen, laßt uns wachen« BWV 213, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 67) – in zeitlich enger Folge und allesamt für Feste des kurfürstlichen Hauses entstanden – erscheinen in diesem Kontext umso mehr als Versuche Bachs, die Bitte um eine Anstellung am Dresdener Hof vom Juli 1733 musikalisch erneut zu formulieren.

„Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!“ BWV 214

Das Drama per musica BWV 213 war die Festmusik zum elften Geburtstag des sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian am 5. September 1733. Ein Vierteljahr nach der Feier des 'Kindergeburtstages' galt es bereits, das nächste fürstliche Wiegenfest zu bejubeln: Die Kurfürstin Maria Josepha wurde 34 Jahre alt. Wir kommen nicht umhin, der Vita der königlichen Gattin gerechterweise einige Aufmerksamkeit zu schenken. Zuerst das Unerfreuliche: Maria Josepha war – zumindest unter ihresgleichen – überlieferterweise unbeliebt. Der Armen haftete nämlich der ansehnliche Makel an, ausnehmend häßlich gewesen zu sein. Tatsächlich ertappt man sich dabei, erschrocken zu sein über diesen merkwürdigen Gegensatz zu unserer Vorstellung von einer adeligen Frau dieses wunderschönen Namens... Jedenfalls sei die Durchlaucht von unzugänglichem Charakter und das Gegenteil weiblicher Schönheit gewesen. Nach August des Starken kranker Überzeugung könne sein Sohn sie nur ertragen, wenn er sich Trost bei einer anderen Frau suche. Die völlig überzogene Antwort darauf gibt Sachsen-Chronist Carl Wilhelm Böttiger: Friedrich August II. wäre ein Mann »steifen, zurückhaltenden Wesens, indolent und arbeitsscheu«, zu phlegmatisch, »selbst um die eheliche Treue gegen seine Gemahlin, die bigotte, unliebenswürdige und häßliche Maria Josepha zu verletzen«. Wilhelmine Friederike Sophie, die geplante Nachfolgerin von Christiane Eberhardine als Gattin Augusts des Starken (die Ehe kam nicht zustande) fand Maria Josepha schlichtweg »außerordentlich häßlich«.

Das Plädoyer aus der historischen und visuellen Distanz fällt nicht schwer: Maria Josepha war eine kluge Frau, musisch begabt und begeistert. Sie hörte mit Vorliebe die

Kammermusik-Darbietungen der Hofkapelle im Musiksalon des für sie eingerichteten zweiten Obergeschosses des Georgenbaus im Dresdner Schloß. Sie sammelte 'Belegexemplare' aller Art aufgeführter Vokalmusik und erwarb sogar ganze Nachlässe Dresdner Musiker. Sicherlich war sie somit auch eine der dankbarsten Zuhörer einer Bachschen Festmusik, wenngleich das Ambiente der Leipziger Huldigung nicht den Bruchteil der gigantischen Festivitäten ihrer einstigen Hochzeit erreichen konnte. August der Starke hatte es sich damals zu kosten lassen, daß sein berühmter Name mit der sächsisch-habsburgischen Familienkoalition entscheidend an Wohlklang gewann. Maria Josepha war Erzherzogin von Österreich und älteste Tochter des Kaisers Joseph I. Anlässlich ihrer Hochzeit mit dem Kurprinzen am 20. August 1719 folgte fast einen Monat lang ein Fest dem anderen. Ein eigens dafür engagierter Zeremonienmeister, ein berühmter Preuße, stellte unter anderem auf die Beine: Tafeln, Bälle, türkische Maskerade, Wasserjagen, Feuerwerke, Jahrmärkte, ein Damenfest mit Ringstechen und einen Bergaufzug im Plauenschen Grund. Noch Jahre später arbeitete die Malerin Anna Maria Werner an einem dreibändigen Werk über all diesen Flitterrummel!

Die Partitur zur Glückwunschkantate Johann Sebastian Bachs trägt als autographen Schlußvermerk das Datum 7. Dezember 1733. Hat er sich verschrieben? Die Geburtstagsfeier war schließlich für den 8. Dezember vorgesehen und fand auch an diesem Tag, wahrscheinlich im Zimmermannischen Coffee-Haus, statt... Nein, so war die Lage, und Bachs Helfer zum Abschreiben der Stimmen und die Musiker des Collegium Musicum mußten sich in die heute unvorstellbare Probensituation fügen. Nur am Rande sei erwähnt, daß das *Drama* des unbekannteren Textdichters seiner Bezeichnung spottet: Nicht der Ansatz einer Handlung ist erkennbar. Vier Sätze (den

Eingangschor „Tönet, ihr Pauken“, die Arie Nr. 5 „Fromme Musen! meine Glieder!“, die Arie Nr. 7 „Kron und Preis gekrönter Damen“ und den Schlußchor „Blühet, ihr, Linden, in Sachsen wie Zedern“) übernahm Bach später in das Weihnachts-Oratorium (Vol. 76; zum Namen „Lindenstadt“ für Leipzig s. BWV 120 / Vol. 38).

Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215

Wenn der Kurfürst zur Messe kam, schien es, als ziehe der gesamte Hof in die Handelsmetropole. An die 400 Kutschen und 2.000 Pferde zählte seinerzeit der Troß des starken August, der darauf bestand, daß die Straßen für ihn freigehalten werden sollten. Das bescherte dem Leipziger Rat allerhand Verdruß: Keiner wußte genau, wann die landesherrliche Kolonne eintraf, und so lagen die Kaufleute mit ihren Frachtwagen stundenlang fest, nicht ohne massive Beschwerden auf den Weg zu schicken. Schließlich gab es einen knallharten pekuniären Aspekt der durchlauchtigsten Visite: Der Stadtrat hatte den Hof für die Dauer seines Messeaufenthaltes auszuhalten. Wenn die Stadtkasse nachher um 30.000 Taler leichter war, so ermunterte das den Kämmerer noch zum erleichterten Aufatmen...

Im Herbst 1734 ging es mit den Vorbereitungen drunter und drüber. Kurzfristig hatte sich der Kurfürst Friedrich August II. entschlossen, eine knappe Woche früher zu erscheinen. So kam er nicht erst zu seiner Geburtstagsfeier am 7. Oktober, sondern mit Gattin Maria Josepha und Sohn Friedrich Christian bereits am 2. Oktober für vier Tage zur Michaelismesse nach Leipzig. Das hatte auch Konsequenzen auf die Ausrichtung der geplanten Festlichkeiten. Wie so oft waren es jene Studenten, die einflußreich und spendabel genug waren, die Dinge ins

Rollen zu bringen und nunmehr einen großen Fackelzug durch die Stadt inclusive Abendmusik für eine passende Würdigung hielten. Nicht einfach der durchlauchten Anwesenheit halber, sondern weil sich just ein Jubiläum fand, die den illuminatorischen Aufwand rechtfertigten sollte.

Am 5. Oktober 1734 nämlich war genau ein Jahr vergangen, da sich der Kurfürst als Nachfolger seines Vaters zum polnischen König hatte wählen lassen. Doch erst mit der Krönung in Krakau reichlich drei Monate später bzw. 1735 mit seiner allgemeinen Anerkennung als König durch den Warschauer Pazifikationsreichstag war die Sache einigermaßen perfekt, die von Anfang an ganz und gar nicht glatt laufen wollte. Es gab nämlich einen polnischen Gegenkandidaten, der die patriotischen Kreise auf den Plan rief. So hatten die Deputierten des Kronvokationsreichstags – teils in bösen Worten – zunächst ganz richtig konstatiert, daß der sächsische Kandidat als polnischer König zumindest hätte polnisch lernen können. In weiser Voraussicht hatte es der Vater – in allerdings vergeblicher Liebesmüh – dem jungen Mann wieder und wieder ans Herz gelegt... Friedrich August hatte aber Glück: Da am Hof eh nur französisch gesprochen wurde, konnten die Abgeordneten die Kenntnis der Landessprache schwerlich zur Bedingung einer Kandidatur machen.

Im Jahre 1704 war der polnische Gegenkönig Stanislaw Leszczyński schon einmal für ein Jahrfüntf Träger der Krone gewesen. Mit der Wahl Augusts III. machte er 1733 seinen Thronanspruch erneut geltend, nachdem er wenige Wochen zuvor ebenfalls gewählt worden war und von den Franzosen und den Schweden Unterstützung erwarten durfte. Die teils blutigen Auseinandersetzungen zogen sich bis Juli 1734 hin; viel Geld und aller-

lei Versprechungen waren im Spiel. Schließlich behielt das von Österreich und Rußland unterstützte Sachsen die Oberhand. Leszczyński mußte vor den russischen Truppen von Warschau nach Danzig fliehen, wo er vergeblich auf französische Waffenhilfe hoffte; in Königsberg verzichtete er 1736 schließlich auf die Königskrone.

Am 2. Oktober 1734 erging ein Aufruf des akademischen Aktuariums an alle Studenten, die geplante Abendmusik durch Subskription zu finanzieren. Der Kraftakt erscheint vergleichsweise gering, wenn man sich Bachs Arbeitspensum vergegenwärtigt: Wohl oder übel standen ihm zur Vorbereitung aus genannten Gründen nur drei Tage zur Verfügung! Dennoch muß wohl eine schöne Aufführung zustande gekommen sein, denn die kurfürstliche Familie sei während derselben »so lange die Music gedauert nicht von Fenster weggegangen, sondern solche gnädigst angehört, und Ihr. Majestät hertzlich wohlgefallen«. Das Spektakel war für die kurfürstliche Anwesenheit wie üblich auf dem Marktplatz vorbereitet worden. Der Landesherr logierte mit den Seinen im Apelschen oder Königshaus an der Südseite des Marktes, von wo aus das Geschehen bequem zu überblicken war. Das Gebäude war auf Veranlassung des Handelsherrn und Manufakturbesitzers Andreas Dietrich Apel um 1705/06 erbaut worden und beherbergte im Laufe seiner prominenten Geschichte u.a. auch den russischen Zaren Peter I.

Stadtchronist Salomon Riemer im ersten Band seiner Chronik am 5. Oktober 1734: »Gegen 9. Uhr Abends brachten Ihre Majestät die allhiesigen Studirenden eine allerunterthänigste Abend Music mit Trompeten und Pauken, so Hr. Capell Meister Joh. Sebastian Bach Cant. zu St. Thom. componiret. Wobey 600. Studenten lauter Wachs Fackeln trugen, und 4. Grafen als Marrschälle die Music aufführeten. Der Zug geschahe aus dem schwar-

zen Bret durch die Ritter Straße, Brühl und Catharinen Straße herauf, bis ans Königs Logis, als die Music an der Wage angelanget, giengen auf derselben Trompeten und Pauken, wie den auch solches vom Rath Hause, durch einen Chor geschahe. Bey Übergabe des Carmens wurden die 4. Grafen zum HandKuß gelaßen...« u.s.w.

So gelehrt wie seine Herkunft war, lasen sich auch die Werke des Magisters Johann Christoph Clauder. Man bezeichnete den Gottschedianer gemeinhin auch als den »Orator«, obwohl er von Hause aus Jurist war. Aus einer thüringisch-sächsischen Familie stammend, sollte er zwei Jahre nach der hier besprochenen Festlichkeit in sächsische Hofdienst treten und alsbald eine einflußreiche Position erlangen. Diese Autorschaft bzw. das Umfeld einer »Deutschen Gesellschaft« erklärt das völlige Fehlen allegorischer Verbrämung oder mythologischer Antikisierung im Libretto zu unserer Kantate. Nicht, daß sie deswegen leichter verdaulich geworden wäre; die Bemühungen um einen besonders deutschen Akzent lassen sich im Gegenteil eher sperrig lesen. Der Originaltextdruck erschien in der uns bekannten Maximalauflage von immerhin 700 Exemplaren.

Am Ende ein Zwischenfall: Die Unsitte, mittels tausender qualmender Pechfackeln eine pyromanische Demonstration vollführen zu müssen, hatte damals eine besonders tragische Konsequenz: Gottfried Reiche, seit 1719 Senior der Leipziger Ratsmusiker und Bachs hervorragender Clarinbläser, hatte seine wertvolle Lunge während des anstrengenden Tompeteblasens nicht vor den Rauchattacken zu schützen vermocht. Eine detaillierte Schilderung des für Bach fraglos furchtbaren Ereignisses erspart uns der Chonist Riemer mit seinen unnachahmlich objektiven Worten vom 6. Oktober: »An eben diesem Tage wurde der Wohlerfahne und Kunst-

reiche Musicus u. StadtPfeiffer Herr Gottfried Reiche [...], als er nach Hause gehen wollen im StadtPfeiffer Gäßgen ohnweit seiner Wohnung vom Schlag gerühret, daß er niedergesunken, und todt in seine Wohnung gebracht worden. Und dieses soll daher kommen seyn, weil er Tages vorhero bey der Königlichen Musique wegen des Blasens große strapazzen gehabt, und auch der Fackel Rauch ihm sehr beschwerlich gewesen.«

Auch dieses Drama per musica nahm sich Bach noch einmal vor, als er zwei Monate nach der Aufführung des Weihnachts-Oratorium konzipierte: die Sopran-Arie Nr. 7 „Durch die von Eifer entflammten Waffen“ mutierte zur Baß-Arie „Erleucht’ auch meine finstre Sinnen“ (Kantate V, Nr. 47). Vom Instrumentarium bleibt die betörende Oboe d’amore; die continuolose Erdenferne des weltlichen Stücks kann Bach jedoch nichts ins Oratorium herüberretten. Allzu deutlich verlangen die finstren Sinnen nach festem Grund.

Holger Schneider
Court music in the fair town –
Bach for all the family

Everyone in Leipzig knows the *Runde Ecke* (Round Corner). A paradoxical name for an ugly building in the inner city ring, the true ugliness of which was revealed by its tenants of the past few decades. I'm speaking of the headquarters of the former regional administration of the former ministry of state security (*Stasi*) of former East Germany. This paradox has a bitter historical sting: This is the place – if we travel back into the 18th century – where Leipzig's New Church once stood. After the Barefoot Monks had abandoned it, it served as a granary for one and a half centuries, was revamped in the late 17th century and became St. Matthew's Church two centuries later.

Georg Balthasar Schott played the organ here for just under a decade, before he was appointed cantor of Gotha in 1729. But we'll leave his story at that. The short vacancy of the organist's post at the New Church after Schott's departure was a decisive moment for Bach's work as cantor of Leipzig. Or, to be more precise, in view of what he missed, among other things, in his work. In brief: Bach took over Schott's collegium musicum. Of course, 'take over' is the wrong word for such a skilful and ambitious scheme, which was to secure him this – for various reasons - very attractive appointment.

Since its foundation by Telemann early that century the collegium musicum had always been assigned to the New Church; and therefore the newly elected organist of the New Church would normally have been in charge of it. But Bach intervened. He knew the potentially most successful candidate and discussed things with him. He

wanted to recommend him, Carl Gotthelf Gerlach (a Thomas chorister in Kuhnau's day and probably Bach's pupil as a student in Leipzig), most warmly for the post of organist, which meant that the other four would stand no chance at all. Bach didn't just recommend the favourite without reason, he wanted to make a deal with him. For Gerlach that meant relinquishing the direction of the collegium musicum. At least for the time being. The deal was documented in the minutes of a meeting in May 1729. But two months earlier Bach had already shown himself rather optimistic and confident: "The latest news is that our Lord has taken care of our noble Mr. Schott and granted him the cantorate in Gotha; So he will give his valediction next week, as I am willing to take over his collegium." So things came to an end. The new group was now renamed Bach's Collegium Musicum, and Gerlach was appointed organist of the New Church in 1730.

To rule out any misunderstanding: Bach and Gerlach were still on the best of terms! Based on this friendly agreement Gerlach even stood in for the Thomas Cantor in the main churches, and the two even took turns in directing the collegium. Bach directed the ensemble of students, music lovers and professionals until the summer of 1737; after that it was Gerlach's turn for two years. With a birthday music on Friday, 2 October 1739, Bach returned as director for a few years. The *Leipziger Zeitungen* announced the event a day before: "We wish to announce to all music lovers that the Royal Polish and Saxon Court Composer Bach has again taken over the direction of the collegium musicum in Zimmermann's Coffee House." By 1746 at the latest Gerlach was back at the helm of the ensemble, but then he dedicated more and more of his time to an attractive appointment as concertmaster of the "Grand Concert" – founded in 1743 and predecessor of the Gewandhausorchester. Leipzig's ad-

dress book of 1747 confirmed Bach pupil Johann Trier's appointment as new director.

While the second Leipzig collegium musicum under the university music director Görner regularly played in the great hall of the Schellhafer House (the pub was purchased in 1732 by Johann Georg Artopäus, upon which it was renamed Artopäus Hall), the concerts of Bach's collegium exclusively took place on the premises of Gottfried Zimmermann's Coffee House. During the cold season in the Coffee House every Friday evening, in summer outside in the Coffee Garden in Grimmischer (today: Grimmaischer) Steinweg opposite Leipzig's eastern city gate every Wednesday afternoon. The house in Katharinenstrasse 14 (destroyed by bombs in World War II) was built in 1717 by Johann Schellhafer, who was a music lover and cantata poet; in exchange for Klostergasse 9 (the venue of Görner's performances) Johann Gottfried Heydenreich bought it in 1720. In 1727 merchant Theodor Oertel purchased it and in 1734 his son Dr. Friedrich Benedict Oertel bought it. This explains why the house, of which Zimmermann had rented the first floor, was so often renamed. The front of the house was rather narrow; but it had a considerable depth, which offered space for two hall-like rooms, one behind the other, with three side windows each; the restaurant existed in this form until shortly before World War II.

That's all on the circumstances one should know in connection with the purpose and performance of most of Bach's secular cantatas. If you want to know further details, you should consult the Bach-Jahrbuch of 1960 and read the laudable compilation by Werner Neumann; there are no comparable recent discussions of this important topic. Nevertheless, – to return to my introduction – the job reshuffle at Leipzig's Round Corner in

1729 was an event with major consequences for Bach's position in Leipzig's music world and for his status at court. After all, we would not have the wonderful examples from the collegium's musical repertoire to be heard on this CD, if Bach hadn't had this ideal representative concert platform for his commissioned secular cantatas. And, not least, it was a lucrative source of income.

In this context, the following two cantatas (and the *Dramma per musica* Hercules at the Crossroads (BWV 213) EDITION BACHAKADEMIE vol. 67) – written within a brief space of time and all intended for court celebrations – appear all the more as new attempts of Bach to request employment at the court of Dresden in July 1733.

Sound all ye drums now! Resound all ye trumpets! BWV 214

The drama per musica BWV 213 was the celebration music for the eleventh birthday of Saxon prince Friedrich Christian on 5 September 1733. Three months later the court already celebrated its next royal birthday: Electress Maria Josepha turned 34. Here we must duly consult the biography of the royal consort. First the bad news: Maria Josepha was unpopular – at least among her peers – as legend has it. The poor thing was allegedly cursed with extraordinary ugliness. Indeed, one catches oneself being horrified at this strange contrast to our idea of a noble woman with such a beautiful name... In any case, her excellency was allegedly of an unapproachable nature and the very opposite of feminine beauty. According to August the Strong's feeble opinion, his son could only bear being married to her when he found comfort with another woman. Saxony's chronicler, Carl Wilhelm Böttiger, gives us a completely exaggerated reply to this,

telling us that Friedrich August II was a man with a “stiff, aloof nature, indolent and workshy”, too phlegmatic “even to be unfaithful to his wife, the bigoted, unkind and ugly Maria Josepha.” Wilhelmine Friederike Sophie, the designated successor of Christiane Eberhardine as wife of August the Strong (the marriage didn’t materialise) found Maria Josepha simply “extraordinarily ugly”.

It’s not difficult to make out a case for her from this historical and visual distance: Maria Josepha was a clever woman, with a talent and enthusiasm for music. She loved to listen to the chamber music performances of the court orchestra in the second-floor Music Salon specially designed for her in the palace of Dresden. She collected author’s copies of all kinds of performed vocal music and even purchased entire legacies of Dresden musicians. This certainly made her one of the most appreciative listeners of Bach’s celebration music, even though the ambience of the Leipzig tributes was nothing like the gigantic festivities for her own marriage. August the Strong had spent a huge sum of money back then to add distinction to his famous name by joining the dynasties of Saxony and Habsburg. Maria Josepha was an archduchess of Austria and the eldest daughter of Emperor Joseph I. Her wedding to the prince on 20 August 1719 was followed by almost a whole month of festivities. A specially appointed master of ceremonies, a famous Prussian, organised the following events, among others: banquets, balls, Turkish masquerade, water hunts, fireworks, funfairs, a ladies’ feast with ring hunting and a seat lift at Plauen. It took painter Anna Maria Werner years to complete a three-volume work on all this revelry!

The score of Johann Sebastian Bach’s celebration cantata is dated 7 December 1733 in his own hand. Was this just a slip of the quill? The birthday celebrations were slated for

8 December and took place on this date, probably in Zimmermann’s Coffee House... No, this was life, and Bach’s assistants who copied the score and musicians of the collegium musicum had to submit to this - now - unthinkable rehearsal situation. By the way, this *drama* by an unknown poet defies its designation: There’s not a trace of a plot. Bach later used four movements (the opening chorus “Sound all ye drums now”, aria no. 5, “Pious Muses! My subjects!”, aria no. 7, “Crown and glory of crowned ladies”, and the final chorus “Bloom, ye lindens in Saxony like cedars!”) for his Christmas Oratorio (vol. 76; on the name “Lindenstadt” for Leipzig s. BWV 120 / vol. 38).

Praise your good fortune, blessed Saxony BWV 215

When the elector attended the fair, it seemed as if the entire court was invading the trade metropolis. The retinue of August the Strong included some 400 coaches and 2,000 horses, and the elector insisted that the streets be cleared for them. This displeased the Leipzig council greatly: Nobody knew exactly when the sovereign’s convoy would arrive, and merchants were stuck with their freight wagons for hours on end, not without uttering massive complaints. After all, there was a rock-hard pecuniary aspect to his excellency’s visit: The council had to play host to the court for the duration of his fair attendance. And if 30,000 talers were missing from the city coffers after it was all over, it made the treasurer breathe an even deeper sigh of relief...

In the autumn of 1734 preparations were rampant. Elector Friedrich August II had decided to come a week earlier. He didn’t arrive for his birthday celebrations on 7 October, but already on 2 October with his wife Maria Josepha and son Friedrich Christian for four days to visit St. Michael’s Fair in Leipzig. This had consequences

for the organisation of the planned festivities. As was often the case, the same students who were influential and generous enough to get things moving thought that a big torchlight procession through the city with an evening concert was a suitable tribute. Not just because of his excellency's presence but because there was also an anniversary that would justify these illuminating efforts.

On 5 October 1734 it was exactly a year since the elector had been elected king of Poland, as his father's successor. But only his coronation in Krakow a good three months later, in 1735, and his general acknowledgement as king by the Warsaw Pacification Diet made matters perfect that didn't run smoothly from the start. A Polish rival candidate had called patriotic circles into action. So the delegates of the Crown Vocation Diet had – some in bitter words – first quite rightly expressed that the Saxon candidate could at least have learnt Polish before becoming king of Poland. With great foresight his father had always urged the young man to do so – in vain... But Friedrich August was lucky: As the court only spoke French anyway, the delegates could hardly make his language skills a criterion for his candidature.

In 1704 the Polish counterking Stanislaw Leszczyński had already worn the crown for a period of five years. On August III's election he again raised his claims to the throne in 1733, after also having been elected a few weeks earlier and expecting the support of France and Sweden. This partly bloody conflict dragged on until July 1734; involving lots of money and many promises. Finally, Saxony gained the upper hand with Austria and Russia's support. Leszczyński had to flee before the Russian troops from Warsaw to Gdansk, where he hoped in vain for French assistance; in Königsberg he finally relinquished his claim to the throne in 1736.

On 2 October 1734 the academic secretary called on all students to finance the planned evening concert by subscription. This effort seems comparatively meagre, if one considers Bach's workload. For the said reasons, he had to make do with three days for his preparations! Still, the performance must have been magnificent, for the royal family "never left their window as long as the music was being performed, but graciously listened to it, and His Majesty liked it very much." As usual the spectacle had been prepared on the market square for the royal attendance. The sovereign stayed with his kin in the Apelsches Haus or Königshaus on the southern side of the market, from where he could comfortably watch the goings-on. The building had been built at the instigation of merchant and manufactory owner Andreas Dietrich Apel around 1705/06 and had accommodated Russian tsar Peter I, among others, in the course of its illustrious history.

Town chronicler Salomon Riemer in the first volume of his chronicle on 5 October 1734: "Around 9 p.m. local students played for His Majesty their most humble evening music with trumpets and drums composed by musical director Mr. Joh. Sebastian Bach, cantor of St. Thomas. 600 students carried wax torches, and 4 counts as marshals performed the music. The procession was designed to go up Ritter Strasse, Brühl and Catharinen Strasse, to the king's lodgings, when the music reached the wagon, the trumpets and drums climbed onto it, and a choir did the same in front of the townhall. On handing over the song the 4 counts were invited to kiss their hands... etc. The works of Magister Johann Christoph Clauder betray his scholarly origins. He was often called the "orator", although he was really a trained jurist. Born into a Thuringian-Saxon family, he entered into service at the Saxon court two years after the celebrations described here and soon obtained an influential position.

This authorship and the environment of a “German Society” explains the complete lack of allegories or mythological antiquity in the libretto of our cantata. This didn’t make it any easier to digest; the efforts to give it a particularly German accent sound rather awkward. The original print was published in a well-known maximum edition of 700 copies.

And finally an incident: The bad habit of having to perform a pyrotechnical demonstration with thousands of smoking tar torches had a particularly tragic consequence: Gottfried Reiche, since 1719 senior of Leipzig’s council musicians and Bach’s excellent clarion player, was unable to save his precious lungs from the smoke attacks during the exhausting trumpet session. Chronicler Riemer spares us a detailed description of this event, which was certainly terrible for Bach, in his inimitably objective words of 6 October: “On this very day the seasoned and talented musician and wait Mr. Gottfried Reiche [...], on returning home, suffered a stroke in StadtPfeiffer Gässgen near his home, so that he fell to the ground and was brought home dead. And this was apparently due to the fact that one day previously he had been under so much strain playing during the royal performance and had suffered a lot under the smoke of the torches.”

Bach again used this drama per musica when conceiving his Christmas Oratorio two months after the performance: Soprano aria no. 7 “With weapons inflamed by zeal” became a bass aria “Light up my dark thoughts” (cantata V, no. 47). Of the instruments he left the alluring oboe d’amore; however, Bach was unable to retain the continuo-free airiness of the secular composition in his Oratorio. The dark thoughts beckon too loudly for a solid ground.

Holger Schneider
Musique de cour dans la ville de foire –
Bach pour touten la famille

Chacun connaît à Leipzig le »Runde Ecke« (Coin rond). C'est le nom un peu paradoxal d'un bâtiment disgracieux situé sur le périmètre intérieur de la ville dont ses locataires n'en révélèrent la laideur qu'au cours des dernières décennies. Il est ici question de la résidence principale de l'ancienne administration cantonale de l'ancien Ministère de la sécurité d'État de l'ex-R.D.A. Ce paradoxe offre en outre un bon mot historique rempli d'amertume: c'est à cet endroit – nous faisons un retour en arrière, au XVIII^{ème} siècle – que se trouvait l'Église Neuve de Leipzig. Après le départ des moines aux pieds nus, elle servit durant un siècle et demi de grenier à grains, fut restaurée à la fin du XVII^{ème} siècle et reconstruit deux siècles plus tard pour devenir l'église Matthäi.

Durant dix années à peine, Georg Balthasar Schott joua sur l'orgue de cette église avant d'être nommé cantor en 1729 à Gotha. Nous ne voulons pas suivre ses traces encore plus loin. Cependant la vacance au poste d'organiste de l'Église Neuve qui fut de courte durée et qui résulta du départ de Schott, fut un moment décisif dans la vie de cantor de Bach à Leipzig. Ou mieux, en considération de ce qu'il ne trouvait pas au cours de cette activité. En quelques mots: Bach reprit la direction de l'ancien Collegium Musicum «de Schott». Le mot 'reprendre' est certes ici incorrect pour désigner une manière de procéder tout aussi habile que déterminée qui lui assura cette mission, très séduisante pour différentes raisons.

Depuis sa création par Telemann, au début du siècle, le Collegium Musicum avait toujours été adjoint à l'Église

Neuve; ainsi le nouvel organiste de l'Église Neuve en aurait repris tout simplement la direction. Bach intervint à ce moment précis. Il connaissait le candidat qui aurait eu le plus de succès et s'arrangea avec lui. Il lui, Carl Gott-helf Gerlach (élève de saint-Thomas encore à l'époque de Kuhnau et ensuite probablement élève de Bach alors qu'il faisait ses études à Leipzig), assura qu'il le recommanderait chaudement au poste d'organiste, ce qui signifiait que les quatre autres n'avaient absolument aucune chance. En effet ce n'était pas par hasard que Bach «recommanda» le favori car il voulait 'arranger une affaire' avec lui. Ceci signifiait pour Gerlach qu'il devait renoncer à la direction du Collegium Musicum, du moins pour le moment. Il a été pris acte de cette transaction dans un procès-verbal de séance au mois de mai 1729. Pourtant deux mois auparavant déjà, Bach exprima sa confiance, pour ne pas dire qu'il était persuadé de triompher: «Aux dernières nouvelles, le bon Dieu est également venu en aide au fidèle H. Schott, par l'octroi du poste de cantor à Gotha; c'est pourquoi il prendra congé la semaine prochaine, car j'ai l'intention de prendre en charge le Collegium.» Ainsi les choses suivirent leur cours. Le nouveau Concert s'appela à présent «Collegium Musicum de Bach» et Gerlach devint organiste à l'Église Neuve en 1730.

Ajoutons ceci afin d'éviter tout malentendu que l'entente entre Bach et Gerlach était à cette époque excellente et le resta dorénavant! Gerlach remplaça ainsi le cantor de Saint-Thomas même lors des services religieux dans les églises principales au nom de cette convention amicale, et c'est ainsi aussi que les deux alternèrent pour ainsi dire au poste de chef du Collegium. Bach dirigea l'Ensemble formé d'étudiants, d'amateurs et de professionnels de la musique jusqu'en été 1737; ensuite Gerlach prit la relève durant deux années. Avec une musique d'anniversaire, le vendredi 2 octobre 1739, Bach se représenta au poste de

directeur qu'il gardera quelques années. Les *Nouvelles de Leipzig* annoncèrent l'événement un jour auparavant: «Bach, compositeur à la cour royale de Pologne et princière de Saxe, reprend la direction du Collegium Musicum dans la maison Zimmermann; nous annonçons donc cette nouvelle aux amateurs...». Gerlach reprit une nouvelle fois au plus tard en 1746 la baguette de l'Ensemble pour alors se consacrer de plus en plus à ses activités de maître de concert plus intéressantes auprès du «Grand Concert» – le prédécesseur de l'Orchestre du Gewandhaus fondé en 1743. Le répertoire d'adresses de Leipzig de 1747 confirma alors Johann Trier, élève de Bach, en sa fonction de directeur.

Alors que le deuxième Collegium Musicum de Leipzig sous la baguette du directeur musical de l'Université, Görner, exécutait régulièrement sa musique dans la grande salle de la «Maison Schellhafer» (en 1732, Johann Georg Artopäus acheta ces locaux, c'est pourquoi on les désigna de «Salle Artopäus»), les concerts donnés par le Collegium de Bach avaient uniquement lieu dans les locaux du cafetier Gottfried Zimmermann. Aux saisons plus fraîches, le vendredi soir dans le café, par des températures estivales à l'extérieur du café dans le jardin, le mercredi après-midi sur le chemin de Grimma devant la porte orientale de la ville. La maison située dans la Katharinenstraße 14 (détruite par les bombes lors de la Seconde Guerre mondiale) avait été construite en 1717 par Johann Schellhafer dont on sait qu'il était amateur de musique et librettiste de cantates; Johann Gottfried Heydenreich en fit l'acquisition en 1720 en faisant un échange avec la maison de la Klostergasse 9 (où les exécutions de Görner eurent lieu). En 1727, le négociant Theodor Oertel la racheta et en 1734 son fils Dr. Friedrich Benedict Oertel. Les différentes désignations de cette maison s'expliquent donc par les changements

fréquents de propriétaire; Zimmermann en avait loué le premier étage. La façade de la maison était relativement étroite; mais la maison avait une profondeur considérable qui permettait d'aménager l'une derrière l'autre deux salles à 3 fenêtres latérales chacune; le restaurant conserva cet aspect jusque peu avant la Seconde Guerre mondiale.

Voici juste assez (ou pas assez) sur les données que l'on devrait connaître pour se représenter la destination et l'exécution de la plupart des cantates profanes de Bach. Si l'on désire apprendre d'autres détails, cela vaut la peine de jeter un regard dans les Annales Bach de 1960 et de lire la louable compilation de Werner Neumann; il n'existe pas d'études comparables sur ce sujet d'importance de date plus récente. Revenons vite à notre introduction; le changement au poste du »Runde Ecke« de Leipzig en l'année 1729 fut un événement qui fut décisif dans la carrière musicale de Bach à Leipzig et pour sa réputation à la cour. En fin de compte nous ne posséderions pas le merveilleux exemplaire tiré du répertoire du Collegium que nous entendrons ici si Bach n'avait pas eu cette plate-forme idéale et représentative pour exécuter en concert ses ouvrages de commande qu'étaient les cantates profanes. Sans oublier que ces activités représentaient un source de revenus non négligeable.

Les deux cantates ci-présentes (ainsi que la *Dramma per musica* «Prenons soin de notre héros, veillons sur lui» BWV 213, ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 67) – créées à des dates très proches l'une de l'autre et toutes sans exception destinées à des événements festifs de la maison princière – représentent, dans ce contexte d'autant plus, des tentatives de candidature au poste à la cour de Dresde en juillet 1733, formulée en musique par Bach.

«Résonnez, timbales! retentissez, trompettes!» BWV 214

Le «drame pour musique» BWV 213 était une musique festive pour le onzième anniversaire du prince électeur de Saxe, Friedrich Christian, le 5 septembre 1733. Trois mois après la fête d'anniversaire de l'enfant, un autre anniversaire princier devait être acclamé: la princesse électrice Maria Josepha fêtait ses 34 ans. Nous ne pouvons passer sous silence la vie de l'épouse princière par souci d'équité. Tout d'abord les aspects négatifs: Maria Josepha était détestée – du moins auprès de ses semblables – selon les dires retrançais. En effet on attribuait à la pauvre une soi-disant tare, celle d'être particulièrement laide. On se surprend en réalité à s'effrayer devant ce contraste bizarre entre l'image dont on se fait d'une noble dame portant un si beau nom et ... En tout cas, l'Altesse était, dit-on, d'un caractère renfermé et tout le contraire d'une beauté féminine. À en croire la conviction malsaine d'Auguste le Fort, son fils ne pouvait la supporter qu'en se consolant auprès d'une autre femme. Le chroniqueur de Saxe, Carl Wilhelm Böttiger, donne une réponse tout à fait démesurée à cette constatation: Friedrich Auguste II était un homme «guindé, réservé, indolent et paresseux», trop flegmatique pour enfreindre la fidélité conjugale vis à vis de son épouse, Maria Josepha, cette femme bigote, manquant d'amabilité et laide». Wilhelmine Friederike Sophie qui devait succéder à Christiane Eberhardine en tant qu'épouse d'Auguste le Fort (le mariage n'eut pas lieu) trouvait Maria Josepha tout simplement «particulièrement laide».

Le plaidoyer que nous pouvons tenir grâce aux avantages de la distance visuelle et historique, n'est pas difficile à formuler: Maria Josepha était une femme intelligente, douée de talents musicaux et enthousiaste. Elle avait une

préférence pour les exécutions de musique de chambre de l'orchestre de cour qui avaient lieu dans le salon de musique qui se trouvait au second étage de la maison Georges du château de Dresde et qui avait été aménagée pour elle. Elle collectionnait des 'exemplaires' de toutes sortes de musiques vocales et fit même l'acquisition posthume d'œuvres complètes de musiciens de Dresde. Bien sûr elle fut ainsi l'une des auditrices les plus obligées de la musique de Bach bien que l'ambiance des hommages présentés à la cour de Leipzig ne pouvait jamais atteindre l'éclat des festivités gigantesques de son propre mariage. Auguste le Fort ne recula alors devant aucune dépense puisque son nom déjà célèbre alors gagnait en harmonie du fait de cette coalition familiale entre la Saxe et les Habsbourg. Maria Josepha était archiduchesse d'Autriche et la fille aînée de l'empereur Joseph I. À l'occasion de son mariage avec le prince électeur, le 20 août 1719, les fêtes se suivirent durant presque un mois. Un maître de cérémonie engagé spécialement pour cette occasion, un Prussien célèbre, mit ainsi sur pied entre autres: des festins, des bals, des mascarades turques, des jeux d'eau, des feux d'artifice, des foires, une fête pour les dames avec des jeux d'anneau et une ascension jusqu'aux sommets de Plauen. Des années plus tard encore la femme peintre, Anna Maria Werner, travaillait sur un ouvrage en trois volumes faisant foi de ces épousailles!

La partition de la cantate d'anniversaire de Johann Sebastian Bach porte la date du 7 décembre 1733 en note final autographe. A-t-il fait une erreur d'écriture? Après tout, la fête d'anniversaire avait été prévue pour le 8 décembre et eut lieu aussi à cette date, probablement dans le café Zimmermann... Non, la situation était bien la suivante: la personne qui aida Bach à copier les registres et les musiciens du Collegium Musicum devaient se résigner à la situation des répétitions de l'époque, chose qui

serait impensable aujourd'hui. Nous voulons faire observer en passant que la structure du *drama* composé par un poète inconnu dépasse toute imagination: on n'y reconnaît aucune ébauche d'action. Bach en reprit quatre mouvements (le chœur d'introduction «Résonnez, timbales», l'air n° 5 «Muses pieuses! ma phalange!», l'air n° 7 «Dames aux têtes couronnées et glorieuses» et le chœur final «Fleurissez tilleuls de Saxe, comme des cèdres») plus tard dans l'Oratorio de Noël (Vol. 76; au sujet du nom «Ville des tilleuls» attribué à Leipzig cf. BWV 120 / Vol. 38).

«Apprécie ton bonheur, Saxe bénie» BWV 215

Quand le prince électeur se rendait à la messe, on avait l'impression que toute la cour se déplaçait vers la métropole commerciale. La suite d'Auguste le Fort était composée alors de 400 carrosses et de 2.000 chevaux. Le prince exigeait que les routes soient libres pour son passage. Ceci donnait bien des soucis au Conseil de la ville de Leipzig: personne ne savait avec exactitude quand le cortège seigneurial arriverait et ainsi les marchands restaient bloqués durant des heures avec leur chariots chargés de marchandises, sans omettre de se plaindre massivement d'ailleurs. À vrai dire, la visite de l'Altesse avait un aspect fortement pécuniaire: en effet le Conseil de la ville devait entretenir la cour durant sa visite à la foire. Même si la caisse de la ville avait été allégée de 30.000 taler, le trésorier municipal était incité à laisser s'échapper un soupir de soulagement....

En automne de l'année 1734, tout était sens dessus dessous lors des préparations. En effet le prince électeur Friedrich Auguste II avait décidé à court terme de faire son apparition presque une semaine plus tôt que prévu. Ainsi il n'arriva pas pour sa fête d'anniversaire, le 7 oc-

tobre mais accompagné de son épouse Maria Josepha et de son fils Friedrich Christian déjà le 2 octobre pour passer quatre jours à la foire de la Saint-Michel à Leipzig. Ceci eut également des conséquences au niveau de l'organisation des festivités prévues. Ainsi comme souvent, ce furent les étudiants qui furent suffisamment influents et généreux pour faire démarrer les choses et qui organisèrent une grande retraite aux flambeaux dans la ville y compris une exécution de musique du soir offrant un hommage digne de la visite. Non seulement en raison de la noble présence mais aussi parce qu'avait lieu un jubilé qui justifiait la pompe illuminée.

Le 5 octobre 1734 en effet, était le premier anniversaire de la date à laquelle le prince électeur avait été élu en tant que successeur de son père sur le trône du roi de Pologne. Cependant la chose ne fut vraiment accomplie que lors du couronnement à Cracovie trois mois plus tard à savoir en 1735 alors qu'il fut reconnu roi par le Reichstag de pacification de Varsovie, qui semblait d'ailleurs ne pas vouloir fonctionner. En effet il existait un candidat adverse polonais qui provoquait l'intervention de cercles patriotiques. Ainsi les députés du Reichstag de vocation à la couronne avaient – en partie en dures paroles – constaté d'abord à juste titre que le candidat de Saxe devrait apprendre le polonais avant de devenir roi de Pologne. Par mesure de prudence, le père avait conseillé à de nombreuses reprises au jeune homme de s'y consacrer – néanmoins ce fut peine perdue. Mais Friedrich Auguste eut de la chance: puisque l'on ne parlait que le français à la cour, les députés ne pouvaient que difficilement poser comme condition pour une candidature la connaissance de la langue du pays.

En l'année 1704, le roi polonais adverse, Stanislaw Leszczyński avait porté la couronne une fois déjà pour cinq an-

nées. Il fit valoir une nouvelle fois ses prétentions à la couronne lors de l'élection d'Auguste III en 1733 après avoir été également élu quelques semaines auparavant; il pouvait s'attendre au soutien des Français et des Suédois. Les conflits qui furent en partie entachés de sang se prolongèrent jusqu'en juillet 1734; il y avait beaucoup d'argent et d'innombrables promesses en jeu. Finalement la Saxe soutenue par l'Autriche et la Russie l'emporta. Leszczyński dut fuir devant les troupes russes de Varsovie à Danzig où il espérait en vain le soutien des armes françaises; il renonça finalement au trône à Königsberg en 1736.

Le 2 octobre 1734, le secrétaire d'académie adressa à tous les étudiants un appel au financement par souscription de la musique du soir prévue. Le tour de force semble faible en comparaison avec le travail que Bach y investit. Pour les raisons citées plus haut, bon gré mal gré, il ne disposait que de trois jours pour la préparation! Néanmoins l'exécution a dû être réussie car la famille princière durant cette exécution »ne quitta pas la fenêtre durant la musique mais l'écouta avec bienveillance et elle plût beaucoup à sa majesté«. Le spectacle fut préparé comme toujours lors de la présence princière, sur la place du marché. Le seigneur se plaçait avec les siens dans l'Apelschen ou la maison royal sur la face sud du marché d'où il pouvait tout embrasser du regard confortablement. Le bâtiment avait été construit sur l'initiative du négociant et propriétaire d'une manufacture, Andreas Dietrich Apel, vers 1705/06 et hébergea au cours de son histoire célèbre le Tzar Pierre le Grand entre autres.

Le chroniqueur de la ville, Salomon Riemer, dans le premier volume de sa chronique du 5 octobre 1734: «Vers neuf heures du soir, les étudiants de la ville présentèrent très-humblement à Sa Majesté une soirée musicale avec trompettes et timbales qu'avait composé Monsieur le

maître de chapelle Johann Sebastian Bach, cantor de Saint-Thomas. À cette occasion, 600 étudiants portaient des flambeaux de cire vierge et quatre comtes furent les maréchaux de cette musique. Le cortège partit du Schwartzzen Bret, descendit la Ritter Strasse, la Brühl et la Catharinen Strasse jusqu'au logis royal et, lorsque l'orchestre atteignit la Wage, les trompettes et les timbales retentirent ainsi que celles de l'Hôtel de Ville, se produisant toutes en chœur. Lors de la remise du poème, les quatre comtes furent admis au baise-main...» etc.

Les œuvres du maître Johann Christoph Clauder de Gottsched se lisaient tout aussi savamment que son origine. On le désignait communément d'«Orateur», quoiqu'il fut juriste. Issu d'une famille de Thuringe et de Saxe, il entra deux années après les festivités dont il est question ici, au service de la cour de Saxe et atteignit vite une position influente. Cet auteur et son milieu, une «Deutsche Gesellschaft» explique le manque total d'engouement allégorique ou les analogies à l'Antiquité mythologique de libretto de notre cantate. Ceci ne veut pas dire qu'elle en soit plus digeste; les efforts entrepris pour lui donner une note particulièrement allemande en bloquant plutôt la lecture. Toujours est-il que l'impression originale parut en 700 exemplaires, le tirage le plus élevé que nous connaissions.

Pour conclure, le rapport d'un incident: la mauvaise habitude qui était d'exécuter une démonstration digne de pyromanes avec des milliers de flambeaux de poix fumants, eut une conséquence tragique: Gottfried Reiche, depuis 1719 senior des musiciens du Conseil de Leipzig et excellent clarinettiste de Bach, n'avait pu protéger ses pommons durant son exécution astreignante, devant les torches pointues. Le chroniqueur Riemer nous épargne une description détaillée de l'événement qui fut terrible

pour Bach et déclare dans des paroles d'une objectivité inimitable, le 6 octobre: «À ce jour, le musicien expérimenté et excellent trompettiste Gottfried Reiche [...], alors qu'il voulait rentrer chez lui, fut incommodé dans la StadtPfeiffer Gäßgen non loin de son domicile et fut terrassé et transporté mort dans sa maison. Et ceci devait arriver parce que le jour précédent, il dut subir de grosses fatigues pendant l'interprétation de la musique royale et que la fumée des torches l'avait fortement incommodé.»

Bach reprit ce drame pour musique une nouvelle fois alors qu'il conçut deux mois plus tard, après l'exécution de l'Oratorio de Noël, l'air de soprano n° 7 «Les armes enflammées par zèle» en le transformant en air de basse «Éclaire aussi mes sens lugubres» (Cantate V, n° 47). Quant aux instruments, Bach conserva le hautbois d'amour envoûtant; mais il ne put sauver rien d'autre dans l'Oratorio en raison de l'éloignement continu du morceau profane. Les sens lugubres exigeaient, semble-t-il, trop nettement un fondement solide.

Holger Schneider

Música cortesana en la ciudad ferial – Bach para toda la familia

Cualquier vecino de Leipzig conoce la “Esquina redonda” como se denomina paradójicamente a un feo edificio ubicado en el perímetro interior de la ciudad y cuya fealdad fue exacerbada por sus inquilinos de recientes décadas. Se trata del edificio principal de la administración regional del ya inexistente Ministerio de Seguridad del Estado (Policía Política) de la antigua República Democrática Alemana. La paradoja tiene una amarga contrapartida histórica: en este mismo lugar – si nos trasladamos al siglo XVIII – se alzaba la Iglesia Nueva de Leipzig. Nada más abandonarla los frailes descalzos, hizo las veces de granero durante siglo y medio. Fue remodelada a fines del siglo XVII y doscientos más tarde quedó transformada en la iglesia de San Mateo.

Georg Balthasar Schott fungió allí de organista casi un decenio antes de ser nombrado Cantor por el Ayuntamiento de Gotha. No vamos a seguir sus huellas de momento. Lo que sí cabe destacar es que esa breve vacancia del cargo de organista de la Nueva Iglesia fue decisiva para la labor de Cantor que Bach desarrollaba en Leipzig. O, mejor dicho, para lo que él echaba de menos entre otras cosas al ejercer ese cargo. En suma: Bach acepta la dirección del Collegium Musicum, que ostentaba entonces el nombre de Schott. “Aceptar” es por cierto un eufemismo que disfraza la estrategia tan hábil como ambiciosa que habría de asegurar a Bach ese puesto tan atractivo desde varios puntos de vista.

Desde que Telemann lo fundara a comienzos del siglo XVII, el Collegium Musicum había estado supeditado siempre a la Iglesia Nueva, por lo que su dirección recaía sin más trámite en el organista electo para dicho templo.

Fue aquí donde intervino Bach. Como conocía al candidato más idóneo, hizo un trato con él comprometiéndose a recomendarlo encarecidamente a él, Carl Gotthelf Gerlach (éste había cantado en el Coro de Santo Tomás aún en los tiempos de Kuhnau, para convertirse probablemente en uno de los discípulos de Bach en sus años estudiantiles). Esa recomendación implicaba que los demás candidatos no tenían la menor ocasión de acceder al puesto de organista. Es que Bach “recomendaba” al favorito no por azar, si no por “concertar un pacto con él”. Quería decir esto que Gerlach había de renunciar a la dirección del Collegium Musicum, al menos de momento. El trato quedó oficializado en un acta de la sesión correspondiente celebrada en mayo de 1729. Pero Bach ya había dejado entrever dos meses antes su fe en el éxito de la empresa al anotar: “La última nueva consiste en que Dios se ha preocupado también por el buen Sr. Schott deparándole la Cantoría de Gotha; su cargo quedará vacante la semana que viene y yo tengo el propósito de asumirlo.” Tal fue entonces el rumbo de los acontecimientos. La nueva formación musical pasó a llamarse “Collegium Musicum de Bach” y Gerlach se instaló en 1730 como organista de la Iglesia Nueva.

Para no dar cabida a equívocos: Bach y Gerlach se llevaban entonces estupendamente, y su amistad siguió intacta en adelante. Gracias a ese pacto de amigos, Gerlach podía incluso sustituir al Cantor de Santo Tomás en los servicios divinos en las iglesias principales, lo que posibilitaba a ambos relevarse con gran facilidad en la dirección del Collegium. Bach encabezó este conjunto integrado por estudiantes, aficionados y profesionales hasta el verano de 1737; Gerlach le sucedió durante dos años. Presentando un homenaje musical de cumpleaños el 2 de octubre de 1739, Bach volvió a encargarse de la dirección por espacio de unos años. El diario

Die *Leipziger Zeitungen* anunció el acontecimiento en la víspera: “Damos a conocer a los aficionados a la música de Bach que el Compositor de la Corte Real de Polonia y Sajonia asumirá otra vez la dirección del Collegium Musicum en el Café Zimmermann”. Gerlach se encarga otra vez de los destinos de esa formación musical a más tardar en 1746, aunque no tardaría en abocarse a su atractiva labor de director del “Gran Concert”, fundado en 1743 y precursor de la famosa Orquesta Gewandhaus de Leipzig. La guía de direcciones de Leipzig confirma que el nuevo director del Collegium Musicum a partir de 1747 fue Johann Trier, discípulo de Bach.

Mientras que el segundo Collegium Musicum de Leipzig se presentaba con regularidad bajo la batuta del Sr. Görner, Director de la Orquesta Universitaria, en la espaciosa sala de la “Casa de Schellhafer” (este local fue adquirido en 1732 por Johann Georg Artopäus, pasando a llamarse entonces “Sala de Artopäus”), los conciertos del Collegium Bachiano se realizaban exclusivamente en los locales pertenecientes a Gottfried Zimmermann, propietario de cafés. En la temporada fría tocaban los viernes por la noche en el café y en verano lo hacían al aire libre, los miércoles por la tarde, en el café-jardín ubicado en la calle Grimma, delante de la puerta de acceso a la ciudad por el lado este. La casa en la Katharinenstraße 14 (destruida por las bombas en la II Guerra Mundial) fue construida en 1717 por Johann Schellhafer, conocido melómano y libretista de cantatas; mediante un trueque con la Klostergasse 9 (donde tenían lugar los conciertos de Görner) pasó en 1720 a poder de Johann Gottfried Heydenreich. En 1727 la adquirió el comerciante Theodor Oertel y en 1734 su hijo Dr. Friedrich Benedict Oertel. Este frecuente cambio de propietarios explica los distintos nombres que ostentó la casa cuya planta baja había to-

mado Zimmermann en arriendo. La fachada del inmueble era relativamente angosta, pero tenía en cambio muchos metros de fondo por lo que daba cabida a dos salones con tres ventanas laterales situados uno detrás del otro; el restaurante conservó su apariencia original hasta poco antes de la II Guerra Mundial.

Hasta aquí las circunstancias que conviene saber a propósito del destino y las audiciones de la mayoría de las cantatas profanas de Bach. Quien quiera conocer más detalles hará bien en echar un vistazo al Anuario Bach de 1960 y leer la meritoria recopilación de Werner Neumann; no existen estudios similares recientes en torno a esta importante temática. Téngase en cuenta que la mudanza a la “Esquina Redonda” en 1729 – ya la mencionamos al comienzo – fue un suceso clave para la posición de Bach en la escena musical de Leipzig y para su reputación en la corte. Al fin y al cabo, el repertorio del Collegium Musicum estaría desprovisto hoy en día de varios ejemplos maravillosos de la inspiración bachiana si Bach no hubiese contado con esta plataforma ideal y representativa de conciertos para sus cantatas profanas, la cual era además una lucrativa fuente de ingresos.

Las dos cantatas que siguen (así como el *Dramma per musica* “Hércules en la encrucijada” BWV 213, EDITION BACHAKADEMIE vol. 67) –compuestas sucesivamente para las fiestas consagradas a la casa real– se presentan en este contexto, con mayor razón, como los intentos de Bach de volver a formular a través de la música su petición de ser admitido a la Corte de Dresde en julio de 1733.

“¡Sonad, timbales! ¡Resonad, trompetas!” BWV 214

El *Dramma per musica* BWV 213 fue el homenaje musical por los once años que cumpliera el 5 de septiembre de

1733 el Príncipe Elector de Sajonia, Friedrich Christian. Tres meses después de celebrarse el “cumpleaños del príncipe heredero” le tocaba el turno a la siguiente fiesta de onomástico: la princesa Maria Josepha cumplía 34 años de edad. No podemos menos que dedicar aquí un poco de atención a la vida de la consorte real. Empecemos por lo penoso: según las crónicas, Maria Josepha pasaba por antipática, al menos entre sus iguales. La pobre tenía la mala fama de ser fea con ganas. Ese detalle no deja de sorprendernos por contradecir la imagen que inspira el bello nombre de esta aristócrata... En fin, Su Majestad tenía mal carácter y desdecía todo concepto de belleza femenina. Augusto el Fuerte tenía la obsesión enfermiza de que su hijo no podría soportarla sin buscar consuelo con otra mujer. Carl Wilhelm Böttiger, el cronista de Sajonia, aporta una opinión totalmente exagerada al afirmar que Friedrich August II era un hombre “de natural rígido e introvertido, indolente y holgazán”, demasiado flemático “como para engañar a Maria Josepha, su devota, fea y antipática esposa”. Wilhelmine Friederike Sophie, la sucesora en ciernes de Christiane Eberhardine como consorte de Augusto el Fuerte (las bodas no se consumaron) calificó a Maria Josepha simplemente de “fea en grado sumo”.

Abogar por ella desde la perspectiva histórica y visual no es tarea difícil: Maria Josepha era una mujer inteligente, de talento musical y entusiasmo por la música. Gustaba escuchar los recitales de la orquesta de la corte en el salón de música habilitado especialmente para ella en el tercer piso del *Georgenbau*, perteneciente al Palacio de Dresde. Una de sus pasiones era compilar ‘muestras ejemplares’ de todo tipo de música vocal, adquiriendo incluso legados completos de músicos dresdenses. No cabe duda de que fue por ello uno de los oyentes más agradecidos del homenaje musical de Bach,

aunque el ambiente de la serenata de Leipzig no era ni ligeramente comparable con las gigantescas festividades consagradas a sus ya lejanas bodas. Augusto el Fuerte había echado entonces la casa por la ventana porque su famoso nombre iba a adquirir aún mayores resonancias gracias a la coalición familiar entre las casas de Sajonia y de Habsburgo. Maria Josepha era la Archiduquesa de Austria e hija mayor del Emperador José I. Con motivo de la boda con el Príncipe Elector, el 20 de agosto de 1719, las fiestas se sucedieron durante casi un mes. Un afamado maestro de ceremonias contratado especialmente desde Prusia para la ocasión organizó entre otras cosas banquetes, bailes, mascaradas turcas, cacerías acuáticas, fuegos de artificio, ferias, una fiesta para damas con juegos y concursos y una excursión a las colinas de Plauenscher Grund. Años después, la pintora Anna Maria Werner seguía trabajando en un álbum de tres tomos dedicado a esas fiestas de luna de miel.

La partitura de la cantata de homenaje de Johann Sebastian Bach incluye como punto final la fecha autógrafa del 7 de diciembre de 1733. ¿Fue un desliz al escribir? Después de todo, la fiesta de cumpleaños estaba prevista para el 8 de diciembre y tuvo lugar ese mismo día, probablemente en el Café Zimmermann... No, la situación era así, y los ayudantes de Bach encargados de copiar las voces, así como los intérpretes del Collegium Musicum tuvieron que afrontar una situación increíble. Dicho sea de paso, el *Drama* del desconocido libretista de drama no tiene nada porque carece del más mínimo argumento. Cuatro movimientos (el coro inaugural “Sonad timbales”, el Aria N° 5 ” „¡Musas queridas! ¡Compañeras mías!”, el Aria N° 7 “Emperatriz entre coronadas damas” y el coro final “Floreced, tilos de Sajonia, como cedros”) fue incluida por Bach con posterioridad en el Oratorio de Navidad (Vol. 76; en torno

al nombre de “Ciudad de los tilos” para Leipzig, véase BWV 120 / Vol. 38).

“Alaba tu suerte, bendita Sajonia” BWV 215

Cuando el Príncipe Elector acudía a la Feria de Leipzig, era como si la corte entera se trasladase a esa ciudad ferial. La comitiva de Augusto el Fuerte llegó a abarcar 400 coches y 2.000 caballos. Éste daba órdenes de despejar las calzadas para su uso exclusivo, lo que ocasionaba grandes molestias al Consejo Municipal, pues al no saber nadie con certeza a qué hora iba a llegar el cortejo real, lo comerciantes permanecían horas y horas inmovilizados con sus carretas protestando a voz en cuello. Para colmo, la ilustre visita tenía graves consecuencias pecuniarias, ya que el Consejo había de mantener a la corte durante su estancia. Los ediles respiraban aliviados cuando el Príncipe se marchaba después de aligerar las arcas municipales en 30.000 táleros con su visita...

En el otoño de 1734, los preparativos tuvieron que precipitarse. El Príncipe Elector Friedrich August II había resuelto ir a la feria con casi una semana de antelación, o sea que no acudió para su fiesta de cumpleaños, el 7 de octubre, sino el día 2 en compañía de su esposa, Maria Josepha y su hijo Friedrich Christian, coincidiendo con la Feria de San Miguel, para quedarse 4 días en la ciudad. Ese cambio de fechas tenía que influir forzosamente en las festividades programadas. Como tantas veces anteriores, los estudiantes adinerados y desprendidos tomaron la iniciativa, juzgando oportuno organizar un gran desfile de antorchas por Leipzig, incluida una serenata. No sólo en homenaje a los ilustres visitantes, sino por otro motivo suficiente para justificar esa parafernalia.

Ocurre que el 5 de octubre de 1734 se cumplía justo un año desde que el Príncipe Elector se hiciera elegir Rey

de Polonia. Pero no fueron sino su coronación en Cracovia tres meses después y su reconocimiento oficial de 1735 como Rey por el Parlamento constituido en Varsovia para la pacificación los que propiciaron un desenlace más o menos feliz tras las dificultades pasadas desde un comienzo. Es que la parte polaca contaba con un candidato opositor que agrupaba en torno suyo a los sectores patrióticos. Así, los diputados del citado Parlamento hicieron constar – en principio con razón – que el candidato sajón debería al menos haber aprendido polaco para reinar en Polonia. Con criterio previsor, el padre había intentado una y otra vez convencer a su hijo de esa necesidad, aunque sin éxito... Friedrich August, sin embargo, tuvo suerte: como en la corte no se hablaba sino francés, los diputados polacos difícilmente podían condicionar la candidatura del noble sajón al dominio de ese idioma.

El Rey polaco de la oposición, Stanislaw Leszczyński, había portado la corona durante un lustro a partir de 1704. Al ser elegido August III, Stanislaw volvió a plantear sus pretensiones a la corona tras haber sido también elegido rey y al contar con el apoyo de franceses y suecos. Los conflictos, en parte sangrientos, se prolongaron hasta julio de 1734 atizados por grandes sumas de dinero y abundantes promesas. Por fin salió triunfante Sajonia con la intervención de Austria y Rusia. Leszczyński se vio obligado a huir de las tropas rusas a Danzig, donde aguardó en vano el auxilio de Francia hasta renunciar por último a la corona real en 1736.

El 2 de octubre de 1734, la secretaría universitaria apeló al estudiantado a sufragar con donaciones la proyectada serenata. Ese esfuerzo parece relativamente leve comparado con el trabajo que recayó en Bach, a quien no le quedaban más que tres días para ultimar sus preparativos. A pesar de todo, la serenata debió resultar muy

agradable a los oídos, pues la familia real “no se apartó de su ventana mientras duró la música, escuchando complacida, especialmente Su Majestad, a quien le agradó en grado sumo”. El espectáculo se había montado en la Plaza Mayor, como era costumbre durante las visitas del Príncipe y su corte quien se hospedaba con los suyos en en Casa Apel o Casa Real situada en el costado sur de la plaza, desde donde se dominaba perfectamente el escenario callejero. La mansión había sido edificada en 1705-1706 por orden de Andreas Dietrich Apel, comerciante y dueño de manufacturas, habiendo albergado a destacadas figuras a lo largo de su historia, entre ellas al Zar Pedro I el Grande.

El cronista municipal Salomon Riemer anotaba el 5 de octubre de 1734: “Hacia las nueve de la noche, los estudiantes de Leipzig homenajearon a Su Majestad con una serenata con trompetas y timbales que había compuesto el Sr. Maestro de Capilla Joh. Sebastian Bach, Cantor de Santo Tomás. Seiscientos estudiantes portaban antorchas de cera encabezados por cuatro conde con uniforme de mariscal. El desfile pasó por Ritter Strasse, Brühl y Catharinen Strasse hasta el hospedaje del Rey, y al llegar a la plaza Wage, resonaron las trompetas y timbales y a la altura del Ayuntamiento se les sumó el coro. A continuación, los cuatro condes fueron autorizados para besar la mano de la real visita...”, etc.

Las obras del magister Johann Christoph Clauder eran tan eruditas como él mismo. Se le conocía comúnmente como “el orador”, aunque era jurista de profesión. Descendiente de una familia sajona-turingense, pasaría al servicio de la corte sajona dos años después de los festejos aquí comentados, para ocupar poco después un cargo de bastantes quilates. Tal autoría y la presencia de una “Sociedad alemana” explica la ausencia total de elementos alegóricos o de adaptaciones a los antiguos mitos en el

libreto de esta cantata. Pero esa ausencia no facilita su digestión, pues el afán del autor por acentuar el carácter alemán no hace sino dificultar su lectura. Por lo que sabemos, la versión original impresa se publicó en una tirada de 700 ejemplares, cifra nada desdeñable para la época.

Cabe mencionar por último un percance: la pernicioso costumbre de montar una manifestación pirómana portando miles de teas humeantes tuvo en esa ocasión un desenlace trágico: Gottfried Reiche, decano desde 1719 de los músicos del Ayuntamiento de Leipzig y magnífico trompeta consagrado a la música de Bach, fue incapaz de proteger sus valiosos pulmones ante el humo invasor mientras soplaba afanoso su instrumento. El cronista Riemer, en términos inimitablemente objetivos, nos ahorrará el trabajo de narrar este suceso ocurrido el 6 de octubre que dejó sin duda consternado a Bach: “El Sr. Gottfried Reiche [...] músico hábil y virtuoso, iba ese día camino de su casa, cuando poco antes de llegar a ésta se desplomó víctima de un ataque repentino, siendo llevado ya cadáver a su domicilio. Su muerte se debió a la gran fatiga que había experimentado en la víspera al tocar la trompeta durante la serenata real aspirando el humo de las antorchas.”

Bach volvió a recurrir a este *Dramma per musica* al concebir su Oratorio de Navidad dos meses después de la mencionada serenata: el Aria para soprano N° 7 “Las armas de fervor inflamadas” se metamorfoseó en al Aria para bajo “Ilumina también mis sentidos en tinieblas” (Cantata V, N° 47). De la instrumentación queda el hechicero Oboe d’amore; lo que Bach no logró rescatar en el Oratorio es el alejamiento de lo terrenal de la composición profana que le sirvió de modelo y la ausencia consiguiente del bajo continuo. Es que los sentidos en tinieblas claman con extrema claridad por un firme fundamento.



hänssler CLASSIC

P.O.Box

D-71087 Holzgerlingen/Germany

www.haenssler-classic.com

classic@haenssler.de