CANTATAS · KANTATEN · CANTATES

[1] KANTATEN BWV 146, 147

Wir müssen durch viel Trübsal / Herz und Mund und Tat und Leben

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
BWV 146: Sonopress Tontechnik, Gütersloh. BWV 147: Südwest-Tonstudio, Stuttgart

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 146,147), Wolfram Wehnert (BWV 146)

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

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
BWV 146: März/April 1973. BWV 147: September 1976/Januar, Juni 1977

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, Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales

© 1973/76/77 by Hänssler-Verlag, Germany
℗ 2000 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart
E-Mail: office@bachakademie.de
Internet: http://www.bachakademie.de

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Wir müssen durch viel Trübsal *BWV 146 (40'12)*

We must pass through great sadness • C'est par beaucoup de tribulations • A través de muchas aflicciones

Helen Donath - soprano • Marga Hoeffgen - alto • Kurt Equiluz - tenore • Hanns-Friedrich Kunz - basso • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin, Thomas Schwarz - Oboe • Hedda Rothweiler – Oboe d'amore • Hanspeter Weber - Oboe d'amore, Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Werner Keltsch - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Herz und Mund und Tat und Leben *BWV 147 (31'25)*

Heart and mouth and deed and living • Que le cœur, la bouche, les actes et la vie • Corazón y boca y actos y vida

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Bernhard Schmid, Hermann Sauter - Tromba • Hansjörg Schellenberger – Oboe, Oboe da caccia • Dietmar Keller - Oboe d'amore, Oboe da caccia • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Wilhelm Melcher - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Montserrat Torrent - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Gächinger Kantorei • Frankfurter Kantorei (BWV 147) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 146 **„Wir müssen durch viel Trübsal“** 40:12

No. 1	Sinfonia		1	8:14
	Organo conc., Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso			
No. 2	Coro:	Wir müssen durch viel Trübsal	2	6:48
	Organo conc., Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso			
No. 3	Aria (A):	Ich will nach dem Himmel zu	3	8:32
	Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (S):	Ach! wer doch schon im Himmel wär	4	2:13
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cambalo			
No. 5	Aria (S):	Ich säe meine Zähren	5	6:00
	Flauto, Oboe d'amore I+II, Fagotto, Cembalo			
No. 6	Recitativo (T):	Ich bin bereit	6	1:35
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Aria (Duetto T, B):	Wie will ich mich freuen	7	5:45
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 8	Choral:	Denn wer selig dahin fähret	8	1:05
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso			

BWV 147 **„Herz und Mund und Tat und Leben“** 31:25

I. Teil

No. 1	Coro:	Herz und Mund und Tat und Leben	9	4:37
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	Gebenedeiter Mund!	10	1:53
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso,			
No. 3	Aria (A):	Schäme dich, o Seele, nicht	11	3:54
	Oboe d'amore, Fagotto, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	Verstockung kann Gewaltige verblenden	12	1:49
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (S):	Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn	13	4:07
	Violino solo, Violoncello, Cembalo			
No. 6	Choral:	Wohl mir, daß ich Jesum habe	14	3:03
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

II. Teil

No. 7	Aria (T):	Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne	15	3:05
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 8	Recitativo (A):	Der höchsten Allmacht Wunderhand	16	2:50
	Oboe da caccia I+II, Fagotto, Cembalo			
No. 9	Aria (B):	Ich will von Jesu Wundern singen	17	3:14
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 10	Choral:	Jesus bleibt meine Freude	18	2:53
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 146, 147 71:30

BWV 146

1. Sinfonia

2. Coro

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen.

3. Aria

Ich will nach dem Himmel zu,
Schnödes Sodom, ich und du
Sind nunmehr geschieden.
Meines Bleibens ist nicht hier,
Denn ich lebe doch bei dir
Nimmermehr in Frieden.

4. Recitativo

Ach! wer doch schon im Himmel wär!
Wie drängt mich nicht die böse Welt!
Mit Weinen steh ich auf,
Mit Weinen leg ich mich zu Bette,
Wie trüglich wird mir nachgestellt!
Herr! merke, schaue drauf,
Sie hassen mich, und ohne Schuld,
Als wenn die Welt die Macht,
Mich gar zu töten hätte;
Und leb ich denn mit Seufzen und Geduld
Verlassen und veracht',
So hat sie noch an meinem Leide

1. Sinfonia

2. Chorus

We must pass through great sadness that we God's kingdom may enter.

3. Aria

I would unto heaven go,
Wicked Sodom, I and thou
Are henceforth divided.
My abiding is not here,
For I'll live, indeed, with thee
Nevermore at peace now.

4. Recitative

Ah! Were I but in heaven now!
What threatens me not the evil world!
With weeping do I rise,
With weeping in my bed I lay me,
How treach'rous do they lie in wait!
Lord! mark it, look at this,
They hate me so, and ith no fault,
As though the world had pow'r
As well to slay me fully;
And though I live with sighing and forbear,
Forsaken and despised,
Yet doth it take in my sorrow

1

1. Sinfonie

2

2. Chœur

C'est par beaucoup de tribulations que nous entrerons dans le Royaume de Dieu.

3

3. Air

J'aspire au ciel,
Méprisable Sodome, toi et moi,
Nous sommes désormais séparés.
Ma demeure ne se trouve pas ici,
Car je ne vis jamais auprès de toi
En paix.

4

4. Récitatif

Ah! si je pouvais être déjà au ciel!
Si ce monde où règne le mal ne me tourmentait plus!
En pleurs, je me lève,
En pleurs, je m'allonge sur ma couche,
Je suis poursuivi de tromperies!
Seigneur ! regarde, observe,
Ils me haïssent et sans faute,
Comme si le monde avait le pouvoir
De me tuer;
Et je vis dans les soupirs prenant mon mal en patience,
Dans l'abandon et le mépris,
Ils ont le plus grand plaisir

1. Sinfonía

2. Coro

A través de muchas aflicciones al Reino de Dios vamos.

3. Aria

Al cielo ir quiero,
Deplorable Sodoma, tú y yo
Divorciados por siempre quedaremos.
Mi lugar no es aquí
Pues que en ti no viviré
Nunca más en paz.

4. Recitativo

¡Ay, quién estuviera en el cielo ya!
¡Cuánto me hastía el inicuo mundo!
¡Con lágrimas me levanto,
Con lágrimas al lecho voy,
Cuán es mi desdicha!
¡Señor! Mira, ve
Cómo me odian sin culpa mía,
Como si el mundo poder tuviera,
El poder de matarme;
Y con lamentos y paciencia vivo,
Abandonado y despreciado.
Así el mundo de mi dolor

LIBRETTO

Die größte Freude.
Mein Gott, das fällt mir schwer.
Ach! Wenn ich doch,
Mein Jesu, heute noch
Bei dir im Himmel wär!

5. Aria

Ich säe meine Zähren
Mit bangem Herzen aus.
Jedoch mein Herzeleid
Wird mir die Herrlichkeit
Am Tage der seligen Ernte gebären.

6. Recitativo

Ich bin bereit,
Mein Kreuz geduldig zu ertragen.
Ich weiß, daß alle meine Plagen
Nicht wert der Herrlichkeit,
Die Gott an den erwählten Scharen
Und auch an mir wird offenbaren.
Itzt wein ich, da das Weltgetümmel
Bei meinem Jammer fröhlich scheint:
Bald kommt die Zeit,
Da sich mein Herz erfreut,
Und da die Welt einst ohne Tröster weint.
Wer mit dem Feinde ringt und schlägt,
Dem wird die Krone beigelegt;
Denn Gott trägt keinen nicht mit Händen
in den Himmel.

The greatest pleasure.
My God, this weighs me down.
Ah! Would that I,
My Jesus, e'en today
With thee in heaven were!

5. Aria

I shall my tears of sorrow
With anxious bosom sown.
And still my hearts distress
To me with splendidness
Upon the day of the glad harvest deliver.

6. Recitative

I am prepared
My cross with patience e'er to carry;
I know that all of these my torments
Won't match the splendidness
Which God unto his chosen masses
And also me will make apparent.
I weep now, for the world's great tumult
At all my mourning seemeth glad.
Soon comes the time
When my heart shall rejoice;
Then shall the world without a savior weep.
Who with the foe doth strive and fight
Will have his crown then on him laid;
For God lifts no one without labor into heaven.

Avec mon corps.
Mon Dieu, cela me coûte beaucoup de peine.
Ah! si seulement,
Mon Jésus, aujourd'hui encore,
Je pouvais être auprès de toi!

5

5. Air

Je répands mes larmes
Le cœur rempli d'angoisse.
Pourtant mon affliction
Au jour de la récolte bienheureuse
Donnera naissance à la gloire suprême.

6

6. Récitatif

Je suis prêt
À porter ma croix avec patience;
Je sais que tous mes maux
Ne sont pas dignes de la gloire
Que Dieu révèlera aux légions des élus
Et à moi aussi.
Maintenant je pleure, car le tumultueux monde
Semble joyeux devant ma détresse.
Bientôt le temps viendra
Où mon cœur se réjouira
Et où le monde pleurera sans consolateur.
Celui qui lutte avec l'ennemi et le frappe,
Celui-là se verra couronné;
En effet Dieu ne porte aucun au ciel
sans qu'il l'ait mérité.

Mucho se goza.
Mi Dios, cuánto es mi pesar.
¡Ay si yo,
Mi Jesús, hoy
Junto a Ti, en el cielo, estuviera!

5. Aria

Lágrimas vierto
De corazón afligido,
Mas mi dolor profundo
A la gloria me llevará
El día de la bienaventurada cosecha.

6. Recitativo

Preparado estoy
A llevar mi cruz pacientemente;
Bien sé que todas mis plagas
Nada son comparadas con la gloria
Que Dios al escogido rebaño
Y a mí nos revelará.
Ahora lloro, mientras que el mundanal bullicio,
Al contrario que mi lamento, tan alegre parece.
Pronto la hora será
En que mi corazón se alegrará
Y en que el mundo desconsolado llore.
Quien contra el enemigo luche y porfíe
La corona obtendrá;
Pues que Dios a nadie de Su mano al cielo lleva.

7. Duetto

Wie will ich mich freuen, wie will ich mich laben,
Wenn alle vergängliche Trübsal vorbei!
Da glänz ich wie Sterne und leuchte wie Sonne,
Da störet die himmlische selige Wonne
Kein Trauren, Heulen und Geschrei.

8. Choral

Denn wer selig dahin fähret,
Da kein Tod mehr klopfet an,
Dem ist alles wohl gewähret,
Was er ihm nur wünschen kann.
Er ist in der festen Stadt,
Da Gott seine Wohnung hat;
Er ist in das Schloß geführet,
Das kein Unglück nie berühret.

BWV 147

I. Teil

1. Coro

Herz und Mund und Tat und Leben
Muß von Christo Zeugnis geben
Ohne Furcht und Heuchelei,
Daß er Gott und Heiland sei.

7. Duet

How will I be joyful, how will I take comfort,
When all of this transient sadness is past,
I'll gleam like the heavens, and shine like the sunlight,
When vex shall ma heavenly bliss
No grieving, weeping, and lament.

8. Chorale

For who blessèd passeth thither,
Where noe death will knock again,
He shall all those things obtain then
That he ever could desire.
He'll have in that stronghold sure
Where God his own dwelling hath,
He'll have in that mansion lodging
Which no misery afflicteth.

First Part

1. Chorus

Heart and mouth and deed and living
Must for Christ their witness offer
Without fear and falsity
That he God and Savior is.

7

7. Duo

Comme je me réjouirai, comme je me délecterai,
Lorsque toutes les tribulations passagères seront passées!
Je brillerai alors comme les étoiles et rayonnerai comme le soleil,
Là nulle tristesse, nuls pleurs ni cris
Ne troubleront la béatitude céleste.

8

8. Choral

Car celui qui s'en va dans la félicité
Puisque la mort ne frappe plus,
Il se voit tout accordé
Tout ce qu'il puisse souhaiter.
Il est dans la cité imprenable
Où Dieu a élu sa demeure;
Il a été guidé dans le palais
Qu'aucun malheur n'atteint jamais.

Première partie

9

1. Chœur

Que le cœur, la bouche, les actes et la vie
Témoignent sans crainte ni hypocrisie
Que Jésus-Christ
Est Dieu et Sauveur.

7. Dueto

¡Cuán será mi alegría, cuán mi delectación,
Cuando todo pasajero pesar pase!
Luciré entonces como las estrellas y como el sol relumbraré,
Y a la venturosa celestial delectación
Ningún pesar, ningún lamento ni gemido perturbarán.

8. Coral

Pues quien allí venturoso vaya
Donde la muerte no se presenta ya
Bien a seguro tendrá
Cuanto quiera desear.
En la firme ciudad se encontrará,
Donde Dios Su morada tiene;
Al seno será conducido
Al que ningún pesar accederá.

Parte primera

1. Coro

Corazón y boca y actos y vida
Han de confesar a Cristo
Sin temor ni engaño,
Qué El es Dios y Salvador.

2. Recitativo

Gebenedeiter Mund!
Maria macht ihr Innerstes der Seelen
Durch Dank und Rühmen kund;
Sie fänget bei sich an,
Des Heilands Wunder zu erzählen,
Was er an ihr als seiner Magd getan.
O menschliches Geschlecht,
Des Satans und der Sünden Knecht,
Du bist befreit
Durch Christi tröstendes Erscheinen
Von dieser Last und Dienstbarkeit!
Jedoch dein Mund und dein verstockt Gemüte
Verschweigt, verleugnet solche Güte;
Doch wisse, daß dich nach der Schrift
Ein allzuscharfes Urteil trifft!

3. Aria

Schäme dich, o Seele, nicht,
Deinen Heiland zu bekennen,
Soll er dich die seine nennen
Vor des Vaters Angesicht!
Doch wer ihn auf dieser Erden
Zu verleugnen sich nicht scheut,
Soll von ihm verleugnet werden,
Wenn er kommt zur Herrlichkeit.

4. Recitativo

Verstockung kann Gewaltige verblenden,
Bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt;

2. Recitative

O thou most blessed voice!
Now Mary makes her spirit's deepest feelings
Through thanks and praising known;
She undertakes alone
To tell the wonders of the Savior,
All he in her, his virgin maid, hath wrought.
O mortal race of men,
Of Satan and of sin the thrall,
Thou art set free
Through Christ's most comforting appearance
From all this weight and slavery!
But yet thy voice and thine own stubborn spirit
Grow still, denying all such kindness;
Remember that the Scripture saith
An awesome judgment shall thee strike!

3. Aria

Be ashamed, O spirit, not,
This thy Savior to acknowledge,
Should he as his own e'er name thee
'Fore his Father's countenance.
For he who him on earth now
To deny is not afraid
Is by him to be denied
When he comes in majesty.

4. Recitative

The mighty can by stubbornness be blinded
Till them the Highest's arm thrust from their throne;

10

2. Récitatif

Ô bouche bénie!
Marie livre le plus intime de son âme
En actions de grâces et de glorifications;
Commençant par elle-même,
Elle conte le miracle que le Sauveur
A opéré en elle, sa servante.
Ô genre humain,
Esclave de Satan et des péchés,
Tu es libéré,
Par l'apparition consolatrice du Christ,
De ce fardeau et de ces servitudes!
Cependant ta bouche et ton cœur endurci
Taisent, renient une telle bonté;
Sache pourtant que selon l'Écriture
Un jugement très dur te frappera!

11

3. Air

N'aie pas honte, ô âme,
De professer ton Sauveur,
Pour qu'il te dise sienne
Devant la face de son Père!
Pourtant celui qui sur cette terre,
Ne craint pas de le renier,
Sera renié par lui
Lorsqu'il arrivera devant sa magnificence.

12

4. Récitatif

L'entêtement peut aveugler les puissants
Jusqu'à ce que le bras du Très-Haut les renverse de leur siège;

2. Recitativo

¡Bendita boca!
María mostró la más honda profundidad de su alma
Alabando y glorificando;
En sí comenzó
A referir los milagros del Salvador,
Cuanto El en ella, su sierva, hizo.
¡Oh género humano,
De Satán y del pecado esclavo,
Liberado estás
Por la consoladora presencia de Cristo
De ese fardo y servidumbre!
Mas tu boca e impenitente ánimo
Callan negando semejante bien;
¡Pues que sepas: según las Escrituras
Una severa sentencia sobre ti recaerá!

3. Aria

¡Oh alma, no te avergüences
De confesar a tu Salvador
Toda vez que suya haya de considerarte
En presencia del Padre!
Mas quien en este mundo
De El reniegue
Por El negado será
Cuando para gloria llegue.

4. Recitativo

La dureza a los violentos cegarlos puede
Hasta que el brazo del Altísimo del asiento los derribe;

Doch dieser Arm erhebt,
Obschon vor ihm der Erde Kreis erbebt,
Hingegen die Elenden,
So er erlöst.
O hochbeglückte Christen,
Auf, machet euch bereit,
Itzt ist die angenehme Zeit,
Itzt ist der Tag des Heils: Der Heiland heißt
Euch Leib und Geist
Mit Glaubensgaben rüsten,
Auf, ruft zu ihm in brünstigem Verlangen,
Um ihn im Glauben zu empfangen!

But this arm doth exalt,
E'en though 'fore it the earthly ball doth quake,
In turn the meek and humble,
Whom he shall save.
O highly favored Christians,
Rise, get yourselves prepared,
Now is the time of joy at hand,
Now is the day of grace: the Savior bids
You arm both soul and body
With faith's blessings;
Rise, call to him with fervor and with yearning,
That ye in faith may now receive him!

Pourtant ce bras,
Devant lequel la terre entière tremble,
Élève en revanche les misérables
Qu'il rachète ainsi.
Ô très heureux chrétiens,
En avant, préparez-vous,
Voici venu le temps agréable,
Voici venu le jour du salut: le Sauveur vous appelle
Corps et âme.
Armés des dons de la foi,
En avant, invoquez-le en désirs ardents
Pour le recevoir dans la foi!

Mas este brazo eleva
Aunque ante él el mundo entero tiemble
A los desdichados
Salvándolos así.
¡Oh dichosos cristianos,
¡Arriba, estad dispuestos,
La venturosa edad comienza,
Este es el día de la salvación: el Salvador
Vuestro cuerpo y espíritu
Con dones de la fe fortalecerá,
Arriba, clamad a El con profundo anhelo
Para en la fe recibirlo!

5. Aria

Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn,
Mein Heiland, erwähle
Die gläubende Seele
Und siehe mit Augen der Gnaden mich an!

5. Aria

Make ready, O Jesus, to thee now the way;
My Savior, elect now
My soul ever faithful
And look down with eyes full of grace now on me!

13

5. Air

Prépare, Jésus, ta voie aujourd'hui encore,
Mon Sauveur, choisis
L'âme remplie de foi
Et regarde-moi avec les yeux de la grâce!

5. Aria

¡Prepara, Jesús, nuevamente el camino,
Mi Salvador, elige
A las almas creyentes
Y con los ojos de la fe contémplame!

6. Choral

**Wohl mir, daß ich Jesum habe,
O wie feste halt ich ihn,
Daß er mir mein Herze labe,
Wenn ich krank und traurig bin.
Jesum hab ich, der mich liebet
Und sich mir zu eigen gibet;
Ach drum laß ich Jesum nicht,
Wenn mir gleich mein Herze bricht.**

6. Chorale

**Blest am I that I have Jesus,
Oh, how firmly I hold him,
That he bring my soul refreshment
When I'm ill and filled with grief.
I have Jesus, who doth love me
And himself to me entrusteth;
Ah, I'll hence leave Jesus not,
Even though my heart should break.**

14

6. Choral

**Bienheureux que je suis, car j'ai Jésus,
Avec quelle force, je me tiens à lui
Pour qu'il délecte mon cœur
Quand je suis malade et triste.
J'ai Jésus qui m'aime
Et se donne à moi tout entier;
Aussi je ne quitterai pas Jésus
Même si mon cœur se brise.**

6. Coral

**Bienaventurado de mí que a Jesús tengo,
Oh, cuán firmemente lo retengo
Y la delectación de mi corazón hace
Cuando enfermo o triste me hallo.
A Jesús tengo, quien me ama,
Y a mí de sí mismo se entrega;
Oh, pues no lo dejaré
Aunque se me parta el corazón.**

II. Teil

7. Aria

Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne
In Wohl und Weh, in Freud und Leid,

Daß ich dich meinen Heiland nenne
Im Glauben und Gelassenheit,
Daß stets mein Herz von deiner Liebe brenne.

Hilf, Jesu, hilf!

8. Recitativo

Der höchsten Allmacht Wunderhand
Würkt im Verborgenen der Erden.
Johannes muß mit Geist erfüllet werden,
Ihn zieht der Liebe Band
Bereits in seiner Mutter Leibe,
Daß er den Heiland kennt,
Ob er ihn gleich noch nicht
Mit seinem Munde nennt,
Er wird bewegt, er hüpft und springet,
Indem Elisabeth das Wunderwerk ausspricht,
Indem Mariae Mund der Lippen Opfer bringet.
Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches Schwachheit merkt,

Wenn euer Herz in Liebe brennet,
Und doch der Mund den Heiland nicht bekennet,
Gott ist es, der euch kräftig stärkt,
Er will in euch des Geistes Kraft erregen,
Ja Dank und Preis auf eure Zunge legen.

Second Part

7. Aria

Help, Jesus, help both that I may confess thee
In health and woe, joy and grief,

And that I may my Savior call thee
In steadfast faith and confidence,
That e'er thy love within my heart be burning.

Help, Jesus, help!

8. Recitative

The wondrous hand of might sublime
Doth work in earth's unseen recesses.
Since John now must be made full of the Spirit,
The bond of love tigs him
Already in his mother's body;
That he the Savior know,
Although he not at once
Him with his mouth address,
He is stirred up, he leaps and springeth,
So that Elizabeth the marvel doth proclaim,
So that Maria's mouth the gift of lips doth offer.
If ye, O ye of faith, the flesh's weakness see,

And if your heart with love is burning,
But still your mouth thy Savior not acknowledge,
God is it who gives you reat strength;
He shall in you the spirit's pow'r awaken,
Yea, thanks and praise upon your tongue shall lay then.

Deuxième partie

15 **7. Air**

Aide-moi, Jésus, afin que je confesse ma foi en toi
Dans les bons et les mauvais jours,
dans la joie et la peine.
Que je t'appelle mon Sauveur
Dans la foi et le calme,
Que mon cœur brûle toujours d'amour pour toi.

Aide-moi, Jésus, aide-moi!

16 **8. Récitatif**

La main miraculeuse du Tout-Puissant
Agit dans les endroits les plus secrets de la terre.
Il faut que Jean soit rempli de l'esprit saint,
Que la force de l'amour l'attire
Dès les entrailles de sa mère,
Pour qu'il connaisse le Sauveur
Bien qu'il ne le nomme pas tout de suite
De sa propre bouche,
Il s'agite, il bondit et saute de joie
Lorsque Élisabeth annonce le prodige,
Lorsque la bouche de Marie apporte les offrandes.
Lorsque vous, ô chrétiens, vous remarquerez la faiblesse de la chair,
Lorsque votre cœur brûlera d'amour
Et que la bouche se refusera à reconnaître le Sauveur,
Ce sera Dieu qui vous donnera la force,
Il veut enflammer la force de l'esprit en vous,
Oui. placer des paroles de grâces et de louanges sur vos langues.

Parte segunda

7. Aria

Ayúdame, ayúdame, Jesús, a confesarte,
En la ventura y en la desdicha, en la alegría
y en la pesadumbre,
A entregarme a mi Salvador
De fe y serenamente,
Que en todo momento mi corazón ardiente
de Tu amor esté.
Ayúdame, ayúdame, Jesús!

8. Recitativo

La portentosa y omnipotente mano del Altísimo
Ocultamente en las profundidades del mundo opera.
Juan ha de ser inspirado por el Espíritu,
Por el amor
Ya en el materno seno
Al Salvador reconoce
Sin poder nombrarlo aún
De su propia boca,
Más conmuévese, salta y brinca
Al pronunciar Isabel el milagro,
Al obrar María el sacrificio de su boca por los labios.
Si vosotros, creyentes, la debilidad de la carne
consideráis,
Cuando vuestro corazón de amor arda
No confesando con la boca al Salvador
Dios es quien firmemente os fortalece,
La fuerza del Espíritu inspiraros quiere
Y poner El mismo las gracias y alabanzas en vuestra
boca.

9. Aria

Ich will von Jesu Wundern singen
Und ihm der Lippen Opfer bringen
Er wird nach seiner Liebe Bund
Das schwache Fleisch, den irdschen Mund

Durch heilges Feuer kräftig zwingen.

10. Choral

Jesus bleibt meine Freude,
Meines Herzens Trost und Saft,
Jesus wehret allem Leide,
Er ist meines Lebens Kraft,
Meiner Augen Lust und Sonne,
Meiner Seele Schatz und Wonne;
Darum laß ich Jesum nicht
Aus dem Herzen und Gesicht.

9. Aria

Of Jesus' wonders I'll be singing
And bring to him my lips' glad off'ring;
He will by bond of his own love
My feeble flesh, my mundane voice

Through holy fire overpower.

10. Chorale

Jesus shall remain my gladness,
Essence of my heart, its hope;
Jesus from all grief protecteth,
He is of my life its strength,
Of mine eyes the sun and pleasure,
Of my soul the joy and treasure;
Therefore I will Jesus not
From my heart and sight allow.

17

9. Air

Je veux chanter les miracles de Jésus
Et lui faire l'offrande de mes lèvres,
Selon son pacte d'amour,
Il donnera la force à la chair faible,
à la bouche des hommes
Par la flamme sacrée.

18

10. Choral

Jésus reste ma joie,
La consolation et la sève de mon cœur,
Jésus protège contre toutes les douleurs,
Il est la force de ma vie,
La joie et le soleil de mes yeux,
Le trésor et les délices de mon âme;
C'est pourquoi je ne laisserai pas Jésus
Loin de mon cœur et de mes pensées.

9. Aria

Los portentos de Jesús cantar quiero
De mis labios un sacrificio ofreciendo,
Por su amor la Alianza,
La débil carne, la mundanal boca

Con el sagrado fuego firmemente fortalecerá.

10. Coral

Jesús es mi alegría
Consuelo y bálsamo de mi corazón,
Jesús deshace todo pesar,
Es El la fuerza de mi vida,
La alegría y el sol de mis ojos,
El tesoro y gozo de mi alma;
Por eso a Jesús no abandono
Ni en corazón ni en figura.

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

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

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

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

Wir müssen durch viel Trübsal BWV 146

Entstehung: zum 12. Mai 1726 (?)
Bestimmung: Sonntag Jubilate
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Apostelgeschichte 14,22. Satz 8 untextiert überliefert (Melodie: „Werde munter, mein Gemüte"), hier: Strophe 9 des Liedes „Lasset ab von euren Tränen" von Gregorius Richter, 1658.
Gesamtausgaben: BG 30: 125 – NBA I/11.2: 67

Eine umfangreiche Sinfonia eröffnet diese Kantate. Es handelt sich dabei um den ersten Satz eines Konzerts, das auch als Grundlage des um 1738 entstandenen d-Moll-Cembalokonzerts BWV 1052 (Edition Bachakademie Vol. 127) diente, vermutlich ein Violinkonzert (BWV 1052R, Vol. 138). Bach übergab den Solopart der konzertierenden Orgel. Hier muß die Stimme, des Umfangs der Partie wegen, in Vier-Fuß-Lage gespielt werden. Auch der zweite Satz dieses Konzerts ist in der Kantate zu hören. Er dient samt Solopart dem Einleitungschor (Nr. 2) gleichsam als Hintergrund – ein besonderes Kunststück, das Bachs andernorts verwendete Technik, einen Chorsatz in ein Orchesterstück einzubauen, noch übertrifft. In der Kantate „Unser Mund sei voll Lachens" BWV 110 (Vol. 35) von 1725 etwa hatte er den Chorsatz collagenartig in den Suitensatz eingepaßt; hier nun trifft er im Chorsatz den vom Wort „Trübsal" angestoßenen Affekt, ohne die Instrumentalmusik wesentlich verändern zu müssen. Der dritte Satz des Konzerts findet sich übrigens in Form einer Sinfonia zu Beginn der Kantate „Ich habe meine Zuversicht" BWV 188 (Vol. 57). Diese Beobachtung ist wichtig im Hinblick auf die anderweitig nicht erschließbare Datierung. In den ersten beiden Leipziger Jahren (1724 und 1725) hatte Bach zum Sonntag Jubilate die Kantaten BWV 12 und 103 aufgeführt. So kommt 1726 als Terminus post quem in Frage. Da BWV 188 mit dem dritten Konzertsatz frühestens im Oktober 1728 musiziert wurde, wird „Wir müssen durch viel Trübsal" wahrscheinlich zwischen 1726 und 1728 entstanden sein. Es ist nämlich nicht anzunehmen, daß Bach das instrumentale Material eines Konzert für die Komposition von Kantaten verwendet und dabei mit einem Finalsatz beginnt.

Der Eingangschor ist aus einem zweiten Grund bemerkenswert. Bach hatte den Text aus der Apostelgeschichte bereits schon einmal vertont, und zwar im zweiten Satz der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" von 1714, wiederaufgeführt in Leipzig 1724. Hier hatte er die Worte mit einem raffinierten Streichersatz unterstrichen, dessen Führungsstimme eine Tonleiter nach oben spielt und damit „in das Reich Gottes" eingeht; zugleich verdichtete sich der Satz auf kunstvollste Weise. Die theologische Aussage bezog also beide Textteile mit ein: die Trübsal, die auch schon der Eingangschor thematisiert hatte (dieser Satz BWV 12,1 diente Bach später als Vorbild des *Crucifixus* der h-Moll-Messe) und zugleich die Antithese, das Reich Gottes (vgl. Vol. 4).

Im vokalen Eröffnungssatz der vorliegenden Kantate bleibt der zweite Aspekt noch aus. Erst die folgende Alt-Arie „will nach dem Himmel" zu; Bach schreibt eine nicht näher bezeichnete, instrumentale Solostimme (obligate Orgel oder, einer Abschrift folgend, Violine) und gibt dem Stück einen überaus tänzerischen, mystisch verzückten Charakter. Streicherbegleitet und in deutlicher rhetorischer Gestaltung, mit verminderten Auf- und Abwärtsbewegungen kommt das folgende Rezitativ noch einmal auf die Fährnisse der bösen Welt zu sprechen. Dieser Satz schließt mit dem Wunsch, noch heute bei Jesus, „bei dir im Himmel" zu sein. Darauf folgt ein herrlich intimer und überaus kunstfertiger Satz, der alle gelegentlich geäußerten Bedenken, diese Kantate Johann Sebastian Bach zuzuschreiben, zerstreuen muß. Zwei Oboi d'amore und Flöte bereiten der Sopranstimme das Feld. Der Vokalpart beschreibt zunächst bildlich das Aussäen der Zähren, bevor das Stück mit Erwähnung der „Herrlichkeit" und „seligen Ernte" an Zuversicht gewinnt.

Musikalisch heißt das: allenthalben nach oben strebende Bewegungen, Melismen und Intervalle.

Der Gegensatz von Plagen und Jammer, Herrlichkeit und Freude prägt auch die Deklamation und Stimmführung des folgenden Rezitativs (Nr. 6). Am Schluß wird die Gesangsstimme bildlich „mit Händen in den Himmel" getragen. Ein gelöstes, munteres Duett (Nr. 7) folgt; Tenor und Baß singen im Terz- und Sextabstand; zu Beginn des Mittelteils wird der Satz kontrapunktisch aufgelockert, wieder sind Worte wie „Sonne", „Wonne", „Heulen und Geschrei" Anlaß für spezielle Deklamation und musikalische Bilder.

Der abschließende, textlos überlieferte Choralsatz wurde in dieser Einspielung, einem lange geübten Brauch folgend, zur neunten Strophe des Liedes „Lasset ab von euren Tränen" von Gregorius Richter gesungen. Martin Petzoldt hat mit guten theologischen Gründen unlängst das Lied „Freu dich sehr, o meine Seele" vorgeschlagen.

*

Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147

Entstehung: zum 2. Juli 1723
Bestimmung: Fest Mariae Heimsuchung
Text: Salomo Franck 1717 (Sätze 1, 3, 5, 7 und 9); Dichter unbekannt (Sätze 2, 4 und 8). Sätze 6 und 10: Strophe 6 bzw. 16 des Liedes „Jesu, meiner Seelen Wonne" von Martin Jahn (1661)
Gesamtausgaben: BG 39: 193 – NBA I/28.2: 65

Bekannt ist diese Kantate durch die beiden musikalisch identischen Choralbearbeitungen, mit denen Bach die zwei Kantatenteile jeweils beendet. Die scheinbar endlos fließende Thematik dieses Stücks gewinnt Bach aus der Choralmelodie; hier hinein baut er einen schlichten, vierstimmigen Satz. Zahllose Arrangements und Bearbeitungen dieses Stücks haben vielen Menschen die Musik Johann Sebastian Bachs nähergebracht. Auch die übrigen acht Sätze dieser Kantate aber verdienen Beachtung.

Den Eingangschor bestimmt eine kontinuierlich bewegte Linienführung. Sie beginnt in der Trompete, wird von den Streichern fortgesetzt und schließlich von den nacheinander einsetzenden Vokalstimmen übernommen. Hier entpuppt sich das Motiv als musikalisches Abbild des Wortes „Leben", dem es zuerst unterlegt wird. Eine den Text akkordisch deklamierende Passage schließt sich an, bevor der Satz zu den homophon gesetzten Worten „Furcht und Heuchelei" nachdenklich innehält. Die Reprise nimmt den feierlich-bewegten Charakter des Beginns wieder auf.

Streicherklang trägt das folgende Rezitativ; Bach hebt durch Stimmführung und Intervalle einzelne Worte hervor. „Schämen" und „verleugnen" sind die zentralen Begriffe der Arie Nr. 3. Es scheint, als wolle Bach sich, im übertragenen Sinne, ebenfalls nicht bekennen. Jedenfalls pendelt der Rhythmus zwi-

schen 3/4 und 3/2 und läßt sich nirgendwo recht festmachen. Sowohl die Solo-Oboe d'amore wie auch die Singstimme unterstreichen das „Kommen zur Herrlichkeit" durch auffällige Aufwärtsbewegungen.

Nun folgt ein bilderreiches Rezitativ: dargestellt wird der Gewaltige, das „Beben", und schließlich, in arioser Ausgestaltung, der Gedanke an die „angenehme Zeit". Daß Bach in der anschließenden Arie den vollständigen Text fünfmal singen läßt, gibt diesem von der Solovioline umspielten Stück besonderes Gewicht. In der Handschrift läßt sich erkennen, daß Bach noch beim Kompositionsprozeß den Text eigenmächtig verändert hat; zunächst notierte er den ursprünglichen Text „Beziehe die Höhle des Herzens, der Seele, und blicke mit Augen der Gnade mich an", dann verbesserte er, weil ihm wohl die aus der Höhle blickenden Augen der Gnade nicht gefielen, diese Worte zu „Mein Heiland, erwähle die gläubende Seele, und blicke...".

Der zweite Kantatenteil beginnt mit einer Continuo-Arie. Der Baß spielt ein markantes Motiv, zu dem der Tenorist dann die Worte „Hilf, Jesu, hilf" deklamiert. Es liegt nahe, die Continuo-Bewegung auf die Worte „von deiner Liebe brenne" zu beziehen. Im anschließenden Rezitativ läßt Bach die Gesangsstimme von einem kontinuierlichen Motiv der beiden Oboi d'amore umspielen; dort, wo vom Hüpfen und Springen des noch nicht geborenen Johannes im Mutterleib die Rede ist, unterstreichen die Instrumente diese Worte anrührend mit entsprechendem Gestus. Die folgende, letzte Arie (Nr. 9) strahlt in voller Besetzung einschließlich der Solo-Trompete jene Entschlossenheit aus, von der der Text spricht, und läßt den Sänger ausgiebig „von Jesu Wundern singen".

Die umfangreiche, bald nach Bachs Amtsantritt in Leipzig musizierte Kantate läßt kaum erkennen, daß Bach hier ein älteres, vermutlich zum 4. Advent 1716 entstandenes Werk wiederverwendet hat. In Weimar ist die Kantate anscheinend nicht zurAufführung gekommen. In Leipzig, wo der Advent als Fastenzeit galt, wurde in diesen Wochen keine Figuralmusik aufgeführt. Folglich diente die textliche und musikalische Erweiterung der Kantate um Aspekte der Marienverehrung dem Vorhaben, das Stück zu einem anderen Termin aufzuführen. Die in diesem Sinne markantesten Einfügungen bestehen in den Rezitativen Nr. 2, 4 und 8; sie spielen vor allem auf das „Magnificat" an, den Lobgesang, den Maria beim Besuch ihrer Cousine Elisabeth anstimmt und von dem im Evangelium des Tages Mariae Heimsuchung (Luk. 1, 39-56) die Rede ist.

Tradition, Wandel, Aktualität

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

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

We must pass through great sadness BWV 146

Composed for: May 12, 1726 (?)
Performed on: Jubilate Sunday (third Sunday after Easter)
Text: Author unknown. Movement 1: Acts 14, 22. Movement 8 has survived without text (melody: "Werde munter, mein Gemüte" (Wake and be merry, my soul), here: verse 9 of the hymn "Lasset ab von euren Tränen" (Halt your tears and cease your crying), by Gregorius Richter, 1658.
Complete editions: BG 30: 125 – NBA I/11.2: 67

This cantata begins with a large *sinfonia*. It was the first movement of a concerto which also served as the basis for the Harpsichord Concerto in D Minor BWV 1052 of 1728 (Edition Bachakademie vol. 127), probably a violin concerto (BWV 1052R, vol. 138). Bach has entrusted the solo part to the concertante organ. Here the voice has to be played on a 4' register owing to its range. The second movement of this concerto is also heard in the cantata. Along with the solo part, it serves as a background, in a manner of speaking, for the introductory chorus (no. 2) – a feat even more remarkable than the technique Bach used elsewhere of incorporating a choral setting into a piece for orchestra. In the cantata "Unser Mund sei voll Lachens" BWV 110 of 1725 (vol. 35), for example, he fitted the choral setting into the movement of the suite rather like a collage; here, he expresses the emotional meaning of the word "Trübsal" (sadness) without having to make any basic changes to the music. The third movement of the concerto is also found in the form of a *sinfonia* at the beginning of the cantata "Ich habe meine Zuversicht" BWV 188 (vol. 57). This insight is important in view of the fact that there is no other way for us to date this piece. In his first two years in Leipzig (1724 and 1725), Bach performed the cantatas BWV 12 and BWV 103 on Jubilate Sunday. Thus we can assume this cantata to have been performed at the earliest in 1726. Since BWV 188 with the third movement of the concerto was played at the earliest in October 1728, "we must pass trough great sadness" was probably written between 1726 and 1728: it is unlikely that Bach would use the instrumental material of a concerto in a cantata only to start with a finale.

The introductory chorus is noteworthy for two reasons. Bach had already put this text from Acts to music in the second movement of his cantata "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" of 1714, performed again in Leipzig in 1724. Here he emphasized the words with an ingenious setting for strings in which the leading voice plays an ascending scale, thus entering "das Reich Gottes" (God's Kingdom); at the same time, the density of the setting artfully increases. Hence the theological message included both parts of the text: the sadness which was already the theme of the introductory chorus (later, Bach used the first movement of BWV 12 as a model for the *Crucifixus* in his Mass in B Minor) and at the same time its antithesis, the Kingdom of God (cf. vol. 4).

This latter aspect is missing from the opening vocal movement of the cantata recorded here. Not until the following alto aria does the music strive heavenward ("will nach dem Himmel" – "would unto heaven go"); Bach wrote a part for an undefined solo instrument (*obbligato* organ or, according to a copy, violin), thus giving the pieces a thoroughly dancelike, mystically ecstatic character. The following recitative articulates once again the hazards of a wicked world, in diminished ascending and descending passages accompanied by strings and with an unmistakably rhetorical bent. This movement concludes with the wish to be "bei dir im Himmel" ("with Thee in heaven"). Here follows a wonderfully intimate and very wellcrafted movement which is certain to dispel the doubts occasionally expressed concerning the authenticity of this piece. Two oboes d'amore and flute clear the ground for the soprano. The vocal part at first depicts tears being sown before the piece gains confidence at the mention of the "Herrlichkeit ... der seligen Ernte" ("splendidness ... of the glad harvest"). In musical terms, this means that the passages, melismata and intervals in this piece all strive heavenward.

Glory and joy, the opposite of affliction and lamentation, also characterize the declamation and conduct of parts in the following recitative (no. 6). At the end, the vocal part is graphically borne "mit Händen in den Himmel" ("without labor [lit. "carried on hands"] into Heaven"). A relaxed, sprightly duet follows; tenor and bass sing together in thirds and sixths; counterpoint is used to loosen up the beginning of the central section, and again words such as "Sonne" ("sunlight"), "Wonne" ("bliss"), "Heulen und Geschrei" ("weeping and lament[ation]") provide an occasion for distinctive declamation and images expressed in music.

This recording follows a long tradition by using the words to the ninth verse of the hymn "Lasset ab von euren Tränen" by Gregorius Richter for the final choral movement, the words of which have been lost. Martin Petzoldt recently put forward very good theological grounds for using the hymn "Freu dich sehr, o meine Seele" (Be thou glad, O soul of mine).

*

Heart and mouth and deed and living BWV 147

Composed for: July 2, 1723
Performed on: The Feast of the Visitation of Mary
Text: Salomo Franck, 1717 (movements 1, 3, 5, 7 and 9); author unknown (movements 2, 4 and 8). Movements 6 and 10: verses 6 and 16, respectively, from the hymn "Jesu, meiner Seelen Wonne" (Jesus, the delight of my soul) by Martin Jahn (1661)
Complete editions: BG 39: 193 – NBA I/28.2: 65

This cantata is known for the musically identical chorale arrangements with which Bach closes each of its two sections. Bach has drawn the apparently endlessly flowing themes of this piece from the chorale melody, into which he weaves a plain, four-part setting. Uncounted arrangements and paraphrases of this piece have introduced large numbers of people to the music of Johann Sebastian Bach. However, the other eight movements of this cantata are also well worth consideration.

The introductory chorus has a continuously moving, linear construction. It begins in the trumpet, continues in the strings and is finally taken up by the vocal parts which enter one after the other. The motif used here turns out to be a musical rendering of the word "Leben" (living), to which it is first sung. A passage follows which declaims the text in chords before the movement makes a thoughtful pause at the homophonic setting of the words "Furcht und Heuchelei" (fear and falsity). The reprise once again takes up the animated but solemn character of the beginning.

The following recitative is borne on the sounds of strings; Bach uses intervals and part-writing to accentuate specific words. Shame and denial ("Schäme" and "verleugnen") are the central ideas of the following aria no. 3. It is as if, in a figurative sense, Bach too was averse to declaring himself. In any case, the rhy-

ENGLISH

thm fluctuates between 3/4 and 3/2 time and cannot be properly pinned down anywhere. The impressive descending passages in both the solo oboe d'amore and the singing voice add emphasis to the words "Wenn er kommt zur Herrlichkeit" (When he comes in majesty).

Here follows a recitative rich in imagery: we see "the mighty" ("Gewaltige"), the earth "quakes" ("erbebt"), and finally, in arioso guise, comes the "time of joy" ("angenehme Zeit"). In the following aria, Bach has the entire text sung five times over while the violin provides ornamentation, thus according greater significance to the piece. The manuscript shows that Bach himself altered the words when composing the music; first, he noted down the original words "Beziehe die Höhle des Herzens, der Seele, und blicke mit Augen der Gnade mich an" (Make the cave of my soul / and my heart Thine abode / and peer out with eyes full of grace now on me); then, apparently dissatisfied with eyes full of grace peering out of a cave, he amended these words to read "Mein Heiland, erwähle die gläubende Seele, und blicke ..." ("My Savior, elect now / my soul ever faithful / and look down ...!").

The second section of the cantata begins with a continuo-bass aria. The bass plays an arresting motif while the tenor declaims the words "Hilf, Jesu, hilf" (Help, Jesus, help). The continuo passage is obviously related to the words "[mein Herz] von deiner Liebe brenne" (... Thy love within my heart be burning). In the following recitative, Bach has a persistent motif in the two oboes d'amore ornament the singing voice; when the words tell of how John "leaps and springeth" in his mother's womb, the instruments touchingly underscore these words with a fitting gesture. In the following aria (no. 9), the last in this cantata, the entire ensemble, including the solo trumpet, expresses the determination mentioned in the text, giving the vocalist ample opportunity to sing "Of Jesus' wonders".

This large-scale cantata, performed shortly after Bach took up his position in Leipzig, hardly hints at the fact that Bach is here using a work composed earlier, presumably for the fourth Sunday in Advent 1716. It appears not to have been performed in Weimar. In Leipzig, where Advent was a time of fasting, these weeks were devoid of figurate music in the church services. Consequently, the words and music related to aspects of hyperdulia were added to adapt the composition to a different date. The most noticeable additions in this respect are in the recitatives no. 2, 4 and 8; they allude primarily to the "Magnificat", the song of praise which Mary sings when visiting her cousin Elisabeth, as related in the Gospel for the Feast of the Visitation (Luke 1, 39-56).

Tradition, Change, Modernity

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

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

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

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

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

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

C'est par beaucoup de tribulations BWV 146

Création: le 12 mai 1726 (?)
Destination: pour le dimanche de Jubilate
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Actes des Apôtres 14,22. Mouvement 8 transmis dénué de paroles (mélodie: «Werde munter, mein Gemüte»), ici: strophe 9 du lied «Lasset ab von euren Tränen» de Gregorius Richter, 1658.
Éditions complètes: BG 30: 125 – NBA I/11.2: 67

Une vaste sinfonie ouvre cette cantate. Il s'agit là du premier mouvement d'un concert qui servit également de base au Concerto pour clavecin en ré mineur créé en 1738 BWV 1052 (Édition Bachakademie Vol. 127), probablement un concerto pour violon (BWV 1052R, Vol. 138). Bach confia la partie soliste à l'orgue concertante. La voix devait être jouée sur quatre niveaux du pédalier en raison de l'ampleur de la partie. Le deuxième mouvement de ce Concerto se trouve également dans la cantate. Il joue le rôle de chœur d'introduction avec la partie solo (n° 2) pour ainsi dire un rôle d'arrière-plan – un tour de maître qui dépasse encore la technique utilisée par Bach à d'autres occasions et qui est d'insérer un mouvement de chœur dans une pièce d'orchestre. Dans la cantate «Unser Mund sei voll Lachens» (Que notre bouche soit remplie de cris de joie) BWV 110 (Vol. 35) de 1725, il avait adapté le mouvement choral en forme de collage dans la suite; il réussit ici l'affect porté par le mot «Trübsal» (tribulations) dans le mouvement choral sans devoir modifier de beaucoup la musique instrumentale. On retrouve d'ailleurs le troisième mouvement du concerto sous la forme d'une sinfonie au début de la cantate «Ich habe meine Zuversicht» (J'ai mis ma confiance) BWV 188 (Vol. 57). Cette constatation est importante quant à la datation qui n'est pas possible par ailleurs. Au cours des deux premières années à Leipzig (1724 et 1725), Bach avait exécuté pour le dimanche de Jubilate les cantates BWV 12 et 103. Ainsi la seule date possible ne peut être que l'année 1726. Puisque la BWV 188 a été jouée au plus tôt au mois d'octobre 1728 avec le troisième mouvement concert, la cantate «C'est par beaucoup de tribulations» a été probablement créée entre 1726 et 1728. Il est très peu probable que Bach ait employé le matériel instrumental d'un concert pour composer une cantate et en plus qu'il l'ait commencée par un mouvement final.

Le chœur d'introduction est remarquable pour une deuxième raison. Bach avait une fois déjà adapté le texte tiré des Actes des apôtres, à savoir dans le deuxième mouvement de la cantate «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» de 1714, qui fut reprise à Leipzig en 1724. Dans cette cantate, une phrase jouée avec raffinement par les cordes soulignait les paroles, prenant la forme d'une gamme montant vers les hauteurs et illustrant ainsi l'entrée «dans le Royaume de Dieu»; le mouvement se condense simultanément témoignant ainsi d'une extrême habilité. Le message théologique associait ainsi les deux sections du texte: les tribulations que le chœur introductif avait déjà thématisé (ce mouvement BWV 12,1 servit plus tard à Bach de modèle pour le *Crucifixus* de la Messe en si bémol) et parallèlement l'antithèse, le Royaume de Dieu (cf. Vol. 4).

On ne retrouve pas le deuxième aspect caractéristique de cette cantate dans le mouvement vocal d'ouverture. Ce n'est que dans l'air d'alto suivant que la voix «aspire au ciel»; Bach écrit une voix solo instrumentale qu'il n'attribue pas à un instrument spécifique (orgue obligé ou violons à en croire une copie) et donne au morceau un caractère dansant, riche en extase mystique. Le récitatif suivant accompagné des cordes, aux allures nettement rhétoriques reprend une fois encore le thème des aléas de ce monde où règne le mal, en mouvement ascendants et descendants. Le souhait d'être «auprès de toi aux cieux, Jésus» aujourd'hui encore clôture ce mouvement. Le mouvement suivant fait preuve d'une magnifique sensibilité et est écrit avec une extrême habilité; ces éléments sont de nature à dissiper tous les doutes concernant la paternité de cette œuvre à Johann Sebastian Bach, ce qui fut à l'occasion contesté. Deux oboi d'amore et une flûte préparent le terrain à la voix de soprano. La partie vocale s'adonnant à d'amples figurations, illustre tout d'abord les larmes répandues avant de retrouver la confiance dans les paroles «Herrlichkeit» (gloire suprême) et «seligen Ernte» (récolte bienheureuse). Au niveau musical, ceci correspond à des mouvements aspirant à tout moment vers les hauteurs, à des mélismes et des intervalles.

La déclamation et la conduite des voix du récitatif suivant (n° 6) est également marquée par le contraste entre les pleurs et la détresse d'une part et la magnificence et la joie. À la fin de cette section, la voix se fait porter en figurations «mit Händen in den Himmel» (porte… au ciel). Un duo joyeux et serein (n° 7) suit alors; le ténor et la basse chantent en intervalles de tierce et de sixte; au début de la partie centrale, le mouvement s'égaye en contrepoint, les termes «Sonne» (soleil), «Wonne» (béatitude), «Heulen und Geschrei» (pleurs et cris) sont à nouveau à l'origine de déclamations spéciales et d'images musicales particulières.

Se conformant à une longue tradition, la neuvième strophe du lied «Lasset ab von euren Tränen» de Gregorius Richter sera chantée dans cette enregistrement, adaptant ainsi le mouvement choral final qui nous a été transmis dénué de paroles. Martin Petzoldt a récemment proposé d'y adapter le lied «Freu dich sehr, o meine Seele», présentant à l'appui de bons arguments théologiques.

Que le cœur, la bouche, les actes et la vie BWV 147

Création: le 2 juillet 1723
Destination: pour la Fête de la Visitation de Marie
Texte: Salomo Franck 1717 (Mouvements 1, 3, 5, 7 et 9); Poète inconnu (Mouvements 2, 4 et 8). Mouvements 6 et 10: strophe 6 ou resp. 16 du lied «Jesu, meiner Seelen Wonne» (Jésus, mon âme) de Martin Jahn (1661)
Éditions complètes: BG 39: 193 – NBA I/28.2: 65

Cette cantate est connue grâce aux deux arrangements choral identiques au niveau musical que Bach emploie pour clore chacune des deux parties de la cantate. Bach extrait le thème, ne paraissant jamais vouloir aboutir, de la mélodie choral; il y insère un mouvement dépouillé, à quatre voix. De nombreux arrangements de ce morceau ont permis de mieux faire comprendre la musique de Johann Sebastian Bach à un grand nombre de personnes. Cependant les huit autres mouvements de cette cantate méritent notre attention.

Le chœur introductif est défini par une polyphonie libre en constante animation. Le tracé de cette section débute par la trompette, se poursuit par les cordes et est repris finalement par les registres vocaux se suivant les uns après les autres. Le motif se révèle ici sous forme de reflet musical sur le mot «Leben» (vie) qui est ainsi sous-tendu en premier. Un passage déclamant le texte en accords assure la liaison avant que le mouvement ne s'arrête sur les mots «Furcht und Heuchelei» (crainte ni hypocrisie) s'adonnant à des méditations homophones. La reprise renoue avec le caractère solennel et animé du début.

Le récitatif suivant est porté par les sonorités des cordes; Bach met en relief différents termes par la conduite des voix et les intervalles. «Schämen» (taire) et «verleugnen» (renier) sont les notions centrales de l'air n° 3. Il semble que Bach ne veuille pas non plus faire profession de foi, au sens figuré. En tout cas, le

rythme oscille entre des mesures à 3/4 et à 3/2 et n'est nulle part définissable. Les oboe d'amore ainsi que les voix soulignent (l'arrivée devant sa magnificence) «Kommen zur Herrlichkeit» par de spectaculaires mouvements ascendants.

Un récitatif richement imagé prend alors la relève: le monumental, le tremblement de terre «Beben» et enfin les temps agréables «angenehme Zeit» en arioso y sont représentés. Le fait que Bach fasse chanter dans l'air suivant le texte intégral à cinq reprises, donne un poids particulier à ce morceau enveloppé de la voix du violon soliste. Le manuscrit nous permet de constater que Bach avait modifié le texte de sa propre initiative durant le processus de composition; il nota tout d'abord le texte original «Beziehe die Höhle des Herzens, der Seele, und blicke mit Augen der Gnade mich an» (Installe-toi dans la caverne de mon cœur, de mon âme, et regarde-moi avec les yeux de la grâce) puis il améliora ce passage parce que l'image des yeux de la grâce perçant au-dehors de la caverne ne lui plaisait pas a priori, et le remplaça par «Mein Heiland, erwähle die gläubende Seele, und blicke...» (Mon Sauveur, choisi l'âme remplie de foi et regarde-moi…).

Le second volet de la cantate débute par un air continuo. La basse joue un motif marqué sur lequel le ténor déclame les paroles «Hilf, Jesu, hilf» (Aide-moi, Jésus). On a tendance à rapporter le mouvement continuo aux mots «von deiner Liebe brenne» (brûle toujours d'amour pour toi). Dans le récitatif suivant, Bach enrobe les registres vocaux du motif continu des deux Oboi d'amore; là où il est question des bonds et de sauts de joie que le petit Jean, pas encore né, fait dans les entrailles de sa mère, les instruments mettent ces mots en relief d'une manière touchante et adaptée. L'air suivant qui est le dernier (n° 9), dégage une forte détermination de par l'effectif complet y compris la trompette soliste, détermination dont il est question dans le texte que le chanteur interprète copieusement «von Jesu Wundern singen» (chanter les miracles de Jésus).

Cette volumineuse cantate jouée à Leipzig peu de temps après l'entrée en fonction de Bach ne trahit qu'à peine le fait que Bach avait utilisé ici une œuvre plus ancienne, datant probablement du 4ème dimanche de l'Avent 1716. La cantate n'a semble-t-il pas été exécutée à Weimar. À Leipzig où l'on considérait l'Avent comme période de jeûne, on ne pouvait exécuter de musique figurative durant ces semaines de préparation à Noël. Par conséquent, l'élargissement de la cantate au niveau du texte et de la musique à des aspects concernant la vénération de Marie révèle l'idée qui consistait à vouloir exécuter ce morceau à une autre date. Les insertions les plus marquantes à ce propos se trouvent dans les récitatifs n° 2, 4 et 8; elles font surtout allusion au «Magnificat», le chant de louange que Marie entonne lors de la visite de sa cousine Élisabeth et dont il est question dans l'Évangile du jour qui rapporte la Visitation de Marie (Luc 1, 39-56).

Tradition, Mutation, Actualité

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

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

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

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

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

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

A través de muchas aflicciones BWV 146

Génesis: para el 12 de mayo de 1726 (?)
Destino: domingo Jubilate
Texto: poeta desconocido. Movimiento 1: Hechos de los Apóstoles 14,22. Movimiento 8 transmitido sin texto (melodía: "Anímate, espíritu mío"), aquí: estrofa 9 del cántico "Dejad caer vuestras lágrimas" de Gregorius Richter, 1658.
Ediciones completas: BG 30: 125 – NBA I/11.2: 67

Una extensa sinfonía da inicio a esta cantata. Se trata del primer movimiento de un concierto que también servía de base al concierto para clavicémbalo en re menor, fechado en 1738 BWV 1052 (Edition Bachakademie vol. 127), presumiblemente un concierto para violín (BWV 1052R, Vol. 138). Bach transfirió la parte de solo al órgano concertante. Aquí hay que interpretar la voz en posición de cuatro pies debido a la gran extensión de esta parte. También el segundo movimiento de este concierto puede oírse en la cantata. Sirve igualmente, junto con la parte de solo, como trasfondo para el coro introductorio (nº 2)... una extraordinaria pieza maestra que supera incluso a la técnica utilizada por Bach en otras obras y consistente en montar un movimiento coral sobre una pieza para orquesta. En la cantata titulada "Nuestra boca ría" BWV 110 (vol. 35) de 1725 había intercalado por ejemplo el movimiento coral en el movimiento de suite a modo de collage; en este caso encuentra en el movimiento coral el afecto que se desprende de la palabra "aflicciones" sin tener que cambiar sustancialmente la música instrumental. Por lo demás, el tercer movimiento del concierto se encuentra en forma de sinfonía al comienzo de la cantata titulada "He puesto mi confianza" BWV 188 (vol. 57). Esta observación es importante con respecto a la datación que no puede revelarse en ningún otro sitio. En los dos primeros años de Leipzig (1724 y 1725) había interpretado Bach para el domingo Jubilate las cantatas BWV 12 y 103. En consecuencia, el año 1726 se plantea como terminus post quem. Dado que BWV 188 junto con el tercer movimiento de concierto se compuso, como muy pronto, en octubre de 1728, es verosímil que la obra titulada "A través de muchas aflicciones" se compusiera entre 1726 y 1728: no es de recibo que Bach utilice el material instrumental de un concierto para componer cantatas y al mismo tiempo comience con un movimiento final.

El coro de entrada es admirable por una razón añadida. Bach había puesto ya una vez en música el texto tomado de los Hechos de los Apóstoles y ciertamente había interpretado en Leipzig en 1724 el segundo movimiento de la cantata "Llorar, lamentarse, preocuparse, vacilar" de 1714. En el caso que nos ocupa enfatizó el texto con un refinado movimiento de instrumentos de arco cuya voz dominante se interpreta una escala más arriba entrando de este modo "en el Reino de Dios"; al mismo tiempo tomaba cuerpo el movimiento en el modo más artístico posible. Por tanto, la afirmación teológica incluía ambas partes del texto: las tribulaciones que ya había tomado por tema en el coro de entrada (este movimiento BWV 12,1 sirvió posteriormente a Bach como modelo para el *Crucifixus* de la misa en si menor) y al mismo tiempo la antítesis que supone el Reino de Dios (cfr. vol. 4).

En el movimiento vocal de entrada de la presente cantata se mantiene aún ausente el segundo aspecto. Será en la siguiente aria de contralto donde anhelará subir "al cielo"; Bach escribe una voz de solo instrumental no explicitada con más detalles (órgano obligado o violín según una copia) e imprime a la pieza un carácter extraordinariamente coreográfico, místico y arrebatador. Acompañado de instrumentos de arco y en clara configuración retórica, con movimientos atenuados ascendentes y descendentes, aparece de nuevo el siguiente recitativo para expresar los peligros del mundo maligno. Este movimiento cierra con el deseo de estar hoy mismo junto a Jesús "en el cielo". Sigue a continuación un movimiento de magnífica intimidad y extremada perfección artística que necesariamente hará esfumarse todos los reparos ocasionalmente expresados contra la atribución de esta cantata a Johann Sebastian Bach. Dos oboes d'amore y una flauta preparan el camino a la voz del soprano. La parte vocal describe primeramente en forma figurada la siembra de lágrimas antes de que la pieza recobre confianza con la mención de la "Gloria" y de la "bienayentu rada cosecha". Musicalmente, estos significa: por doquier aparecen movimientos, melismas e intervalos con tendencia ascendente.

La contraposición de penas y gemidos con la gloria y la alegría imprime también su sello en la declamación y conducción de las voces del siguiente recitativo (nº 6). Al final se lleva la voz cantora en forma figurada "de su manos al cielo Ileva". Sigue un dueto ligero y animoso (nº 7); el tenor y el bajo cantan en intervalos de tercia y sexta; al comienzo de la parte central se vuelve a acentuar el atractivo del contrapunto en el movimiento y reaparecen términos como "sol", "deletación", "lamento y gemido" que dan pie a la declamación especial y a la formación de imágenes musicales.

El subsiguiente movimiento coral que se nos ha transmitido sin texto se cantaba en este ejercicio siguiendo una costumbre practicada durante mucho tiempo, en la novena estrofa del cántico titulado "Dejad caer vuestras lágrimas" de Gregorius Richter. Martin Petzoldt ha propuesto recientemente con buenas razones teológicas el cántico "Llénate de alegría, alma mía".

Corazón y boca y actos y vida BWV 147

Génesis: para el 2 de julio de 1723
Destino: festividad de la Visitación de María
Texto: Salomo Franck 1717 (movimientos 1, 3, 5, 7 y 9); poeta desconocido (movimientos 2, 4 y 8). Movimientos 6 y 10: estrofa 6 ó 16 del cántico "Jesús, deleite de mi alma" de Martin Jahn (1661)
Ediciones completas: BG 39: 193 – NBA I/28.2: 65

Es famosa esta cantata por las dos elaboraciones corales musicalmente idénticas con las que Bach finaliza cada una de las dos partes que la integran. La temática de esta pieza que fluye aparentemente sin fin es tomada por Bach de la melodía coral. Y sobre ella construye un movimiento conciso a cuatro voces. Innumerables arreglos y retoques de esta pieza han sugerido a muchas personas la música de Johann Sebastian Bach. Pero también los ocho restantes movimientos de esta cantata merecen gran consideración.

El coro de entrada viene marcado por el trazo de una línea que discurre de forma ininterrumpida. Comienza con la trompeta y sigue con los instrumentos de arco para terminar en brazos de las voces vocales que entran a continuación. Aquí es donde se destapa el motivo como imagen musical de la palabra "vida" a la que sirve de base por encima de todo. Sigue a continuación un pasaje que declama al texto en acordes antes de que el movimiento se interiorice reflexivamente en las palabras puestas en términos homofónicos "temor e engaño". La repetición vuelve a tomar el carácter dinámico y festivo del comienzo.

El sonido del arco sirve de soporte al recitativo siguiente. Con el trazado de las voces y a base de intervalos, Bach subraya determinadas palabras. "Avergonzarse" y "negar" son los conceptos centrales del aria nº 3. Da la impresión de que Bach tampoco quería confesar su fe en sentido figurado. En todo caso el

ritmo oscila entre 3/4 y 3/2 sin que en ningún sitio aparezca estable. Tanto el oboe d'amore como la voz cantora subrayan"Cuando para gloria lugue" a base de abigarrados movimientos ascendentes.

Sigue a continuación un recitativo muy cargado de imágenes: se representa en él al Poderoso, al "temblor", y finalmente en estilo arioso el recuerdo de "la venturosa edad". El hecho de que Bach haga cantar cinco veces en el aria subsiguiente el texto completo, otorga un peso muy especial a esta pieza – recreada por el solo para violín. En el manuscrito puede observarse que Bach había modificado por su propia cuenta el texto durante el proceso de composición; en primer lugar puso notas musicales al texto original "cubre los huecos del corazón, del alma, y dirígeme la mirada con ojos de gracia", corrigiéndolo después porque tal vez no le gustasen los ojos de la gracia mirando desde el vacío, y sustituyendo ese texto por: "Mi salvador, elige a las almas creyentes y con los oyos…".

La segunda parte de la cantata comienza con un aria de continuo. El bajo interpreta un motivo muy señalado, a continuación del cual el tenor declama las palabras "Ayúdame, Jesús, ayúdame". Es lógico relacionar el movimiento de continuo con las palabras "mi corazón ardiente de Tu amor esté". En el recitativo subsiguiente hace Bach que se desarrolle la voz cantora partiendo de un movimiento continuado de los dos oboes d'amore; allí donde se habla de los saltos de alegría con que exulta el todavía no nato Juan dentro del seno materno, los instrumentos subrayan estas palabras en tono conmovedor con el gesto correspondiente. La siguiente y última aria (nº 9) irradia con cobertura total incluyendo al solo de trompeta para expresar aquella apertura de la que habla el texto, y hace que el cantor entone generosamente las glorias "los porentos de Jesús".

La extensa cantata, compuesta al poco de que Bach tomase posesión de su cargo en Leipzig, apenas permite observar que Bach vuelve a utilizar aquí una obra más antigua que presumiblemente data del cuarto domingo de Adviento de 1716. Al parecer la cantata no llegó a interpretarse en Weimar. En Leipzig, donde la temporada de Adviento se consideraba como tiempo de ayuno, no se interpretaba en esas semanas ninguna música figurativa. En consecuencia, la ampliación textual y musical de la cantata referida a aspectos de la veneración mariana sirvió a la idea de interpretar esta pieza en otra fecha. Las inserciones más llamativas en este sentido consisten en los recitativos número 2, 4 y 8; y nos remiten sobre todo al "Magnificat" o canto de alabanza que entonó María al visitar a su prima Isabel, y del que nos habla el Evangelio de la festividad de la Visitación de María (Lucas 1, 39-56).

Tradición, Transformación, Actualidad

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

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

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

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

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

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

Helmuth Rilling