



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[4] KANTATEN BWV 46-48

*Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei / Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden
Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 46), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 47), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 48)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 46–48), Wolfram Wehnert (BWV 48)

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

Gedächtniskirche Stuttgart

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

März/April 1973 (BWV 48), September/Dezember 1977 / Januar 1978 (BWV 46), Februar/Oktober 1982 (BWV 47)

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

Dr. Andreas Bomba

Photo (Helmuth Rilling):

A. T. Schaefer

English translation: Alison Dobson-Ottmers**Traduction française:** Sylvie Roy**Traducción al español:** Julian Aguirre Muñoz de Morales

© 1973/77/78/82 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

**KANTATEN · CANTATAS · CANTATES****Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei BWV 46 (18'52)**

Look indeed and see then if there be a grief • Regarde donc s'il est douleur •

Mirad y ved, si hay mayor dolor

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso

Rob Roy McGregor - Tromba • Hartmut Strebel, Barbara Schlenker - Flauto dolce • Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe

da caccia • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden BWV 47 (23'32)

Who himself exalteth, he shall be made to be humble • Quiconque s'élève sera abaissé •

Quien se exalta será humillado

Arleen Augér - soprano • Philippe Huttenlocher - basso

Günther Passin, Nora Gudrun Spitiz - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Helmut Veihelmann - Violon-

cello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen BWV 48 (15'01)

A poor man am I, who will set me free • Moi être misérable, qui viendra me délivrer •

Misero de mí, quién me librará

Marga Hoeffgen - alto • Aldo Baldin - tenore

Günther Passin, Otto Winter - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso •

Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 46 „Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei“

No. 1	Coro:	Schauet doch und sehet	1	6:51
		<i>Tromba, Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	So klage, du zerstörte Gottesstadt	2	1:47
		<i>Flauto dolce I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Aria (B):	Dein Wetter zog sich auf von weitem	3	3:22
		<i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (A):	Doch bildet euch, o Sünder, ja nicht ein	4	0:59
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 5	Aria (A):	Doch Jesus will auch bei der Strafe	5	4:16
		<i>Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II</i>		
No. 6	Choral:	O großer Gott von Treu	6	1:37
		<i>Tromba, Flauto dolce I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 46				18:52

BWV 47 „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden“

No. 1	Coro:	Wer sich selbst erhöhet	7	7:07
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (S):	Wer ein wahrer Christ will heißen	8	8:18
		<i>Organo solo, Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (B):	Der Mensch ist Kot, Stank, Asch und Erde	9	2:07
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Aria (B):	Jesu, beuge doch mein Herze	10	5:00
		<i>Oboe I, Violino I solo, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Choral:	Der zeitlichen Ehrn will ich gern entbehren	11	1:00
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 47				23:32

BWV 48 „Ich elender Mensch“

No. 1	Coro:	Ich elender Mensch	12	4:09
		<i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (A):	O Schmerz, o Elend, so mich trifft	13	1:40
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Choral:	Solls ja so sein, daß Straf und Pein	14	0:46
		<i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
No. 4	Aria (A):	Ach, lege das Sodom der sündlichen Glieder	15	2:47
		<i>Oboe I, Violoncello, Cembalo</i>		
No. 5	Recitativo (T):	Hier aber tut des Heilands Hand	16	0:57
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Aria (T):	Vergibt mir Jesus meine Sünden	17	3:34
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 7	Choral:	Herr Jesu Christ, einiger Trost	18	1:08
		<i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
Total Time BWV 48				15:01

Total Time BWV 46, 47, 48 57:31

BWV 46

1. Coro

Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich getroffen hat. Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht am Tage seines grimmigen Zorns.

2. Recitativo

So klage, du zustörte Gottesstadt,
Du armer Stein- und Aschenhaufen!
Laß ganze Bäche Tränen laufen,
Weil dich betroffen hat
Ein unersetzlicher Verlust
Der allerhöchsten Huld,
So du entbehren mußt
Durch deine Schuld.
Du wurdest wie Gomorra zugerichtet,
Wiewohl nicht gar vernichtet.
O besser wärest du in Grund verstört,
Als daß man Christi Feind jetzt in dir lästern hört.
Du achtest Jesu Tränen nicht,
So achte nun des Eifers Wasserwogen,
Die du selbst über dich gezogen,
Da Gott, nach viel Geduld,
Den Stab zum Urteil bricht!

3. Aria

Dein Wetter zog sich auf von weiten,
Doch dessen Strahl bricht endlich ein
Und muß dir unerträglich sein,

1. Chorus

Look indeed and see then if there be a grief like to my grief which hath stricken me. For the Lord hath me with sorrow made full on that day of his furious wrath.

2. Recitative

Then cry aloud, thou fallen town of God,
Thou wretched heap of stone and ashes!
Let brimming streams of tears be flowing,
For thee hath stricken now
An irreplaceable loss
Of that most precious grace
Which thou must do without
Through thine own fault.
Thou wast just like Gomorrah sternly dealt with,
Albeit not destroyed.
Oh, better hadst thou been leveled low
Than that the foe of Christ should blaspheme now in thee.
Though thou wouldst Jesus' tears not heed,
Yet heed thou still the tidal wave of passion
Which thou upon thyself dost summon,
For God, who long forbears,
The rod of judgement wields.

3. Aria

Thy tempest gathered from great distance,
But now its fires at last break loose
And must thee surely overwhelm,

1

1. Chœur

Regardez donc s'il est douleur pareille à ma douleur, dont j'ai été frappée. Car le Seigneur m'a rempli de détresse au jour de sa terrible colère.

2. Récitatif

Lamente-toi, ô ville de Dieu détruite,
Misérable amas de pierres et de cendres !
Laisse couler des torrents entiers de larmes
Parce que tu as été touché
Par une perte irremplaçable,
Celle de la faveur suprême
Dont tu dois te priver
De par ta faute.
Tu as été abîmé comme Gomorrah,
Quoique n'étant pas détruite complètement.
Il aurait mieux fallu que tu sois détruite de fond en comble
Plutôt que de devoir entendre l'ennemi du Christ blasphémer
entre tes murs.
Tu ne respectes pas les larmes de Jésus,
Prends maintenant garde aux vagues houleuses de la repentance
Que tu as toi-même attirées sur toi,
Car Dieu, après avoir montré beaucoup de patience,
Va rendre son verdict.

3. Aria

Ton orage s'est annoncé de loin,
Mais son éclair fait enfin son apparition
Ce qui doit te paraître insupportable,

2

1. Coro

Mirad y ved, pues, si hay mayor dolor que mi dolor, que me ha agobiado. Porque el Señor me ha inundado de lamentaciones en el día de su furiosa ira.

2. Recitativo

¡Grita entonces con fuerza, tú, perturbada ciudad de Dios,
miserable montón de piedras y cenizas!
Deja correr todos tus arroyos de lágrimas,
porque ahora te ha agobiado
una irreparable pérdida
de la más preciada clemencia,
de la que te ves privada
por tu culpa.
Tú quedarás maltrecha como Gomorra,
pero no destruida.
¡Oh! Mejor te hubieran arrasado,
que los enemigos de Cristo debieran blasfemar sobre ti.
Aunque no quieras apreciar las lágrimas de Jesús,
aprecia ahora las indignantes oleadas,
que sobre ti se convocan,
pues Dios, luego de gran paciencia,
la vara de la sentencia alza.

3. Aria

Tu tiempo se arremolina desde gran distancia,
pero ahora sus rayos se desatan
y deberán caer sobre ti,

Da überhäufte Sünden
Der Rache Blitz entzünden
Und dir den Untergang bereiten.

4. Recitativo

Doch bildet euch, o Sünder, ja nicht ein,
Es sei Jerusalem allein
Vor andern Sünden voll gewesen!
Man kann bereits von euch dies Urteil lesen:
Weil ihr euch nicht bessert
Und täglich die Sünden vergrößert,
So müsset ihr alle so schrecklich umkommen.

5. Aria

Doch Jesus will auch bei der Strafe
Der Frommen Schild und Beistand sein,
Er sammlet sie als seine Schafe,
Als seine Küchlein lieblich ein.
Wenn Wetter der Rache die Sünder belohnen,
Hilft er, daß Fromme sicher wohnen.

6. Choral

O großer Gott von Treu,
Weil vor dir niemand gilt
Als dein Sohn Jesus Christ,
Der deinen Zorn gestillt,
So sieh doch an die Wunden sein,
Sein Marter, Angst und schwere Pein;
Um seinetwillen schöne,
Uns nicht nach Sünden lohne.

For surfeit of transgression
Shall lightning's wrath enkindle
And send its certain doom upon thee.

4. Recitativo

And yet thou must, o sinner, not suppose
That now Jerusalem alone
Is more than others filled with error!
To you already one may read this judgement:
Since ye shun amendment
And daily your sins are increasing,
Ye shall ev'ry one meet that dreadful destruction.

5. Aria

Yet Jesus shall e'en midst the judgement
The righteous' shield and helper be,
He gathers them as his own sheep now,
As his own chicks, so dear, to him.
When tempests of vengeance are sinners rewarding
He helps the righteous dwell securely.

6. Choral

O faithful God, so great,
Before thee none hath weight
But thy Son Jesus Christ,
Who thy great wrath hath stilled;
So gaze upon those wounds of his,
His torment, fear and grievous pain;
And for his sake protect us,
Nor for our sins repay us.

4

Car les péchés amoncelés
Enflamment la foudre de la vengeance
Et prépare ta ruine.

4. Récitatif

Mais n'allez point vous imaginer, ô pécheurs,
Que seule Jérusalem
Était remplie d'autres péchés!
Voilà déjà qu'il est écrit ce jugement sur vous:
Parce que vous ne vous améliorez pas
Et que vos péchés grandissent jour après jour,
Vous devrez tous périr de cette horrible manière.

5

5. Air

Mais Jésus veut aussi être dans le châtimement
Le bouclier et le secours des fidèles,
Il les rassemble comme ses moutons,
Aussi affectueusement que la poule ses poussins;
Quand l'orage de la vengeance récompense les pécheurs,
Il s'emploie à préserver la sécurité des fidèles.

6

6. Choral

Ô grand Dieu de fidélité,
Parce que personne ne représente à tes yeux
Ce qu'est ton Fils Jésus-Christ
Qui a su apaiser ta colère,
Vois donc ses blessures,
Son martyre, sa peur et son lourd supplice;
Pour l'amour de lui épargne-nous
Et ne nous fais pas payer pour nos péchés.

pues el exceso de pecados
enciende los relámpagos de ira
y te acarrearán la ruina.

4. Recitativo

Sin embargo, ¡no debes suponer, oh pecador,
que Jerusalén sola,
sea más que otras, colmadas de pecados!
A ti ya debe dictarse esta sentencia:
ya que no te has enmendado
y los pecados aumentan cada día,
encontrando así todos su destrucción.

5. Aria

Sin embargo Jesús en medio del castigo,
será piadoso escudo y defensor,
Él reúne a todas sus ovejas,
como sus tiernos polluelos;
cuando tempestades de venganza premien a los pecadores,
su ayuda es refugio para los piadosos.

6. Coral

Oh gran Dios de fe,
delante de ti nadie vale
como tu hijo Jesucristo,
que tu cólera ha calmado,
mirad pues sus heridas,
su martirio, angustia y gran pasión;
protégenos por amor a él,
y no por el pago de nuestros pecados.

1. Coro

*Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden, und
wer sich selbst erniedriget, der soll erhöht werden.*

2. Aria

Wer ein wahrer Christ will heißen,
Muß der Demut sich befleißigen.
Demut stammt aus Jesu Reich.
Hoffart ist dem Teufel gleich.
Gott pflegt alle die zu hassen,
So den Stolz nicht fahren lassen.

3. Recitativo

Der Mensch ist Kot, Staub, Asch und Erde;
Ist's möglich, daß vom Übermut,
Als einer Teufelsbrut,
Er noch bezaubert werde?
Ach Jesus, Gottes Sohn,
Der Schöpfer aller Dinge,
Ward unsertwegen niedrig und geringe;
Er duldte Schmach und Hohn;
Und du, du armer Wurm, suchst dich zu brüsten?
Gehört sich das vor einen Christen?
Geh, schäme dich, du stolze Kreatur,
Tu Buß und folge Christi Spur;
Wirf dich vor Gott im Geiste gläubig nieder!
Zu seiner Zeit erhöht er dich auch wieder.

1. Chorus

*Who himself exalteth, he shall be made to be humble,
and who doth make himself humble, he shall be made
exalted.*

2. Aria

He who would be called true Christian
Must to meekness give much practice;
Meekness comes from Jesus realm.
Haughty pride is devil's fare,
God treats all those with his hatred
Who their pride do not abandon.

3. Recitativo

Mankind is dirt, stench, earth and ashes;
How could it be arrogance,
Born of the devil's brood,
Still yet so fascinated?
Ah, Jesus, God's own Son,
Creator of all nature,
Became for our sake humble and most lowly,
Enduring spite and scorn;
And thou, thou wretched worm, wouldst thou be boastful?
Beseemeth such as this a Christian?
Go, shame thyself, thou prideful creature man,
Repent and follow Christ's own path;
Prostrate thyself to God with faithful spirit!
In his own time ha shall again exalt thee.

7

1. Chœur

*Quiconque s'élève sera abaissé, et celui qui s'abaisse sera
élevé.*

8

2. Air

Qui se veut d'être un véritable chrétien
Doit s'empreser de faire l'humilité ;
L'humilité est issue du royaume de Jésus.
La vanité est semblable au diable ;
Dieu a coutume de haïr tous ceux
Qui ne perdent pas leur orgueil.

9

3. Récitatif

L'homme est fange, pestilence, cendre et glèbe ;
Est-il possible qu'il soit encore envouté
Par la présomption,
Cette engeance diabolique ?
Ah, Jésus, Fils de Dieu,
Le créateur de toutes choses,
Qui s'abaisse pour nous,
Il endure les outrages et le mépris ;
Et toi, misérable rien du tout, tu cherches à te vanter ?
Est-ce convenable pour un chrétien ?
Va, aie honte, créature pleine d'orgueil,
Fais pénitence et suis les traces du Christ ;
Prosterne-toi devant Dieu dans tes pensées croyantes !
Et il t'élèvera en temps voulu.

1. Coro

*Quien se exalta será humillado y quien se humilla
será exaltado.*

2. Aria

Quien quiera ser un verdadero cristiano
En la humildad ejérzase;
La humildad del Reino de Jesús viene.
Los modos cortesanos modos del Diablo son;
Dios abomina a aquellos
Que en su orgullo se envanecen.

3. Recitativo

Estiércol es el hombre, pestilencia, ceniza y tierra;
¿Es posible de vanidad
Cual camada del diablo
En el encanto caer?
Ay, Jesús, Hijo de Dios,
Creador de todas las cosas,
Por nosotros bajo y pequeño se hizo,
Ultraje e ignominia padeció;
Y tú, mísero gusano, ¿cómo te envanece?
¿Es propio eso de un cristiano?
Anda, avergüénzate, orgullosa criatura,
Haz penitencia y sigue las huellas de Jesús;
¡Póstrate ante Dios en espíritu!
Para que así llegue a escucharte.

4. Aria

Jesu, beuge doch mein Herze
 Unter deine starke Hand,
 Daß ich nicht mein Heil verscherze
 Wie der erste Höllenbrand.
 Laß mich deine Demut suchen
 Und den Hochmut ganz verfluchen.
 Gib mir einen niedern Sinn,
 Daß ich dir gefällig bin!

5. Choral

Der zeitlichen Ehrn will ich gern entbehren,
 Du wollest mir nur das Ewge gewähren,
 Das du erworben hast
 Durch deinen herben, bittern Tod.
 Das bitt ich dich, mein Herr und Gott.

BWV 48

1. Coro con Choral

*Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leibe
 dieses Todes?*

2. Recitativo

O Schmerz, o Elend, so mich trifft,
 Indem der Sünden Gift
 Bei mir in Brust und Adern wüthet:
 Die Welt wird mir ein Siech- und Sterbehaus,

4. Aria

Jesus, humble yet my spirit
 Under thy most mighty hand,
 That I not salvation forfeit
 As a foretaste of hell's fire.
 Let me thine own meekness follow
 And on pride set condemnation;
 Give to me a humble heart,
 That I may thy favor find!

5. Chorale

All temporal praise would I glad forsake
 If thou me but eternity give,
 Which thou hast won for us
 Through thine own painful, bitter death.
 This do I ask, my Lord and God.

1. Chorus with chorale

*A poor man am I, who will set me free from the body of
 this dying?*

2. Recitativo

Such pain, such sorrow strike at me
 While poison born of sin
 Within my breast and veins is raging:
 My world a house of death and sickness is,

10

4. Air

Jésus, fais plier mon cœur
 Sous ta puissante main,
 Que je ne perde pas mon salut par ma faute
 Comme les premiers tisons de l'enfer.
 Laisse-moi rechercher ton humilité
 Et maudire à tout jamais l'orgueil ;
 Donne à mon cœur la modestie,
 Pour que je puisse t'être agréable !

11

5. Choral

Je renonce volontiers aux honneurs d'ici-bas,
 Si tu voulais ne m'accorder que la vie éternelle
 Que tu as acquis
 De par ta mort rude et amère.
 Telle est ma prière, mon Seigneur et mon Dieu.

12

1. Chœur avec choral

*Moi être misérable, qui viendra me délivrer du corps de cette
 mort ?*

13

2. Récitatif

Ô douleur, ô détresse qui me touche
 Tandis que le poison du péché
 Se déchaîne dans ma poitrine et mes veines:
 Le monde m'apparaît tel un hospice et une maison

4. Aria

Jesús, pon mi corazón
 Bajo tu fuerte mano,
 Que no pierda yo mi salvación
 Con los primeros arrebatos del infierno.
 Haz que busque tu humildad,
 Y renunciar a todo orgullo;
 ¡Hazme modesto de espíritu
 Para que en mí te complazcas!

5. Coral

Al honor temporal renunciar quiero
 Sólo lo eterno me tienes asignado,
 Lo que Tú mismo adquiriste
 Con tu acre y amarga muerte.
 Eso te ruego, mi Señor y Dios.

1. Coro con coral

*Misero de mí, ¿quién me librará del
 cuerpo de esta muerte?*

2. Recitativo

¡Oh dolor, o miseria que me llaga!
 Cuando el veneno del pecado
 En mi pecho y venas hierve:
 El mundo hospicio y mortuario se me hace,

Der Leib muß seine Plagen
 Bis zu dem Grabe mit sich tragen.
 Allein die Seele fühlet
 Den stärksten Gift,
 Damit sie angestecket;
 Drum, wenn der Schmerz den Leib des Todes trifft,
 Wenn ihr der Kreuzkelch bitter schmecket,
 So treibt er ihr ein brünstig Seufzen aus.

3. Choral

Solls ja so sein,
 Daß Straf und Pein
 Auf Sünde folgen müssen,
 So fahr hie fort
 Und schone dort
 Und laß mich hie wohl büßen.

4. Aria

Ach lege das Sodom der sündlichen Glieder,
 Wofern es dein Wille, züstöret darnieder!
 Nur schone der Seele und mache sie rein.
 Um vor dir ein heiliges Zion zu sein.

5. Recitativo

Hier aber tut des Heilands Hand
 Auch unter denen Toten Wunder.
 Scheint deine Seele gleich erstorben,
 Der Leib geschwächt und ganz verdorben,
 Doch wird uns Jesu Kraft bekannt:

My flesh must all its torments
 Into the very grave bear with it.
 But yet the soul perceiveth the poison most
 With which it is infected;
 Thus, when by pain the flesh of death is struck
 And soul tastes cross's bitter chalice,
 That cup doth force from it a fervent sigh.

3. Chorale

If it need be
 That judgement's pain
 Our sins must ever follow,
 Continue on,
 Refine me there
 And let me here do penance.

4. Aria

Ah, put off that Sodom from my sinful members,
 Whenever thy purpose it bringeth to ruin!
 Refine, though, my soul now and render it pure,
 Before thee a hallowèd Zion to be.

5. Recitativo

But here doth work the Saviour's hand
 Amidst the very dead its wonders.
 If thy soul nigh to death appeareth,
 Thy body weak and fully broken,
 Yet we shall Jesus' power know:

mortuaire,
 Le corps doit porter ses calamités
 Sur soi jusqu'à la tombe.
 Seule l'âme ressent le plus puissant poison
 Dont elle s'est infectée ;
 C'est pourquoi, lorsque la douleur rencontre le corps
 de la mort,
 Lorsque le calice de la croix a un goût amer,
 Il lui arrache un soupir de ferveur.

3. Choral

Il est écrit
 Que le châtement et les tourments
 Succéderont fatalement aux péchés,
 Quitte donc ce monde
 Et ménage-toi dans l'au-delà
 Et laisse-moi faire pénitence ici-bas.

4. Air

Ah fais succomber les membres pécheurs de la Sodome
 Si telle est ta volonté, détruis-la !
 Mais épargne l'âme et purifie-la
 Afin qu'elle acquière la sainteté de Sion devant ta face.

5. Récitatif

Mais ici-bas, la main du Sauveur
 Accomplit des miracles aussi parmi les morts,
 Même si ton âme semble éteinte,
 Ton corps affaibli et tout dépéri,
 La force de Jésus se révèle à nous :

El cuerpo consigo ha de llevar
 Sus plagas hasta la sepultura.
 Al alma el recio veneno corrompe,
 Pues infectada se halla;
 Por eso cuando el dolor al cuerpo de la muerte llega,
 Cuando hayáis de gustar el amargo cáliz,
 Muy grande será su lamento.

3. Coral

Así pues debe ser,
 Que la pena y la aflicción
 Al pecado han de seguir,
 Por eso dejad el mundo,
 Sed indulgentes allí
 Y dejadme con mi penitencia aquí.

4. Aria

¡Abate a la Sodoma de pecadores
 Si esa tu voluntad es!
 Sólo al alma perdona y hazla pura
 Para que ante Ti un santo Sión sea.

5. Recitativo

Aquí la mano del Salvador
 Hasta entre los muertos milagros hace.
 Si tu alma muerta parece,
 Y el cuerpo débil y corrompido,
 La fuerza de Jesús alentará:

Er weiß im geistlich Schwachen
Den Leib gesund, die Seele stark zu machen.

6. Aria

Vergibt mir Jesus meine Sünden,
So wird mir Leib und Seel gesund.

Er kann die Toten lebend machen
Und zeigt sich kräftig in den Schwachen,
Er hält den längst geschlossenen Bund,
Daß wir im Glauben Hilfe finden.

7. Choral

Herr Jesu Christ, einiger Trost,
Zu dir will ich mich wenden;
Mein Herzleid ist dir wohl bewußt,
Du kannst und wirst es enden.
In deinen Willen seis gestellt,
Machs lieber Gott, wie dirs gefällt:
Dein bin und will ich bleiben.

He can the weak in spirit,
The body sound, the soul robust yet render.

6. Aria

Forgive me Jesus my transgressions,
So shall my flesh and soul be well.
He can the dead to life awaken
And shows his power in our weakness,
He keeps the long contracted bond,
That we in faith shall find salvation.

7. Choral

Lord Jesus Christ, my only help,
In thee will I take refuge:
My heart's distress is thee well known,
Thou canst and wilt dispel it.
Upon thy will let all depend,
Deal, o my God, as thou dost please:
Thine am I now and ever.

17

Il sait dans les faiblesses de l'esprit
Guérir le corps, soutenir l'âme.

6. Air

Si Jésus me pardonne mes péchés,
Mon corps et mon âme guériront.
Il peut rendre à la vie les morts
Et montre sa puissance dans les faibles,
Il maintient l'alliance depuis si longtemps contractée
Afin que nous trouvions secours dans la foi.

7. Choral

Seigneur Jésus Christ, mon seul réconfort,
C'est vers toi que je me tourne;
Tu connais bien mon affliction,
Tu peux y mettre un terme et tu le feras.
Que ta volonté soit faite,
Fais, Dieu cher, comme il te plaît;
Tien je suis et tien je veux rester.

Puede Él en la debilidad espiritual
Sanar el cuerpo y fortalecer el alma.

6. Aria

Perdóname mi Jesús, mis pecados,
Que el cuerpo y el alma me sanen.
Los muertos revivir puede
Y en los débiles fuerte muéstrase,
Mantiene la Alianza largo tiempo ya acordada,
Para que en la fe auxilio encontremos.

7. Coral

Jesucristo, único consuelo,
A Ti dirigirme quiero;
Ya mi dolor de corazón conoces,
Puedes sanarlo Tú y lo sanarás.
En Tu voluntad está,
Haz, pues, amado Dios, según te plazca:
Tuyo soy y tuyo permaneceré.

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 fußen. Das Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr:

Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

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.

Schaut doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei BWV 46

Entstehung: zum 1. August 1723

Bestimmung: 10. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Klagelieder 1, 12. Satz 6: Strophe 9 des Liedes „O großer Gott von Macht“ von Johann Matthäus Meyfart (1633)

Gesamtaufgaben: BG 10: 189 – NBA I/19: 111

Eigentlich ist der 10. Sonntag nach Trinitatis, der im Jahre 1723 auf einen 1. August fiel, kein besonderer Festtag. Auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird um diese Zeit Sommer gewesen sein, mit Hitze und Gewittern, von denen eines im dritten Satz dieser Kantate musikalisch abgebildet wird. Es war erst die elfte Kantatenaufführung Bachs in Leipzig. Man mag darüber spekulieren, ob die Zeitgenossen über die bereits jetzt bewiesene Fähigkeit des Kantors, solche bemerkenswerten Naturereignisse in Noten zu gießen, besonders gestaunt haben. Nicht aus diesem Grund jedoch gehörte diese Kantate zu den sehr speziellen in Bachs Werk.

Ihre thematische Vorgabe ist die Lesung aus dem Lukas-Evangelium (19, 41 ff.): Jesus verkündet die Zerstörung Jerusalems. Nicht nur im Hauptgottesdienst wurde an dieses Ereignis erinnert, sondern auch nachmittags in der Vesper. Hier las man aus der „Evangelienharmonie“ Johannes Bugenhagen; der Bericht von der Zerstörung und die daraus sich ergebende Mahnung an die Christen beschloß diese Kompilation verschiedener biblischer Texte. Daraus kann wiederum geschlossen werden, wie wichtig dieser Inhalt genommen wurde. Und so erklärt sich auch die Besonderheit der Gottes Strafgericht thematisierenden Kantate. Allenthalben ist es spürbar: Bach schreibt auf Worte wie „Gomorra“, „Christi Feind“ und „Jesu Tränen“ (Rezitativ Nr. 2) jeweils einen „Tritonus“, jenes auch „Diabolus in Musica“ genannte

Intervall (verminderte Quinte, Ton in der Mitte der Oktave). Auch die chromatischen Tonschritte im Baß des zweiten Rezitatifs (Nr. 4) gehören zum Repertoire der Darstellung des Schrecklichen.

Die jeweils folgenden Arien bilden dazu einen jeweils markanten Kontrast. Die schon erwähnte „Wetter“-Arie Nr. 3 erinnert mit Trompetenklang, bebenden Streichermotiven und erregten Koloraturen des Baß-Solisten nicht nur an ein irdisches Gewitter, sondern auch an das überirdische, letzte Gericht. Die nächste Arie (Nr. 5) führt den Hörer dagegen aus harmonisch verstrickten Sünden in überirdisch-elysische Gefilde, indem sie mit vier Bläserstimmen pastorale Stimmung zaubert und auf irdische Baß-Haftung gänzlich verzichtet. Wieder ist von den Wetzern der Rache die Rede, aber doch auch mit Blick auf Rettung durch Jesus – Bach hat den instrumentationstechnischen Kunstgriff, auf einen Continuo zu verzichten, nur selten angewendet, darunter in der Matthäus-Passion (Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“).

So kann auch der an- und die Kantate abschließende Choral nicht bei bloßer Vierstimmigkeit verharren. Bach schreibt zwischen die einzelnen Zeilen quasi improvisierende Zwischenspiele der Blockflöten, ähnlich wie bei den berühmten Arnstädter Orgelchorälen. Hatte das dortige Konsistorium ihm sozusagen zu Beginn seiner Karriere noch vorgehalten, die Gemeinde sei durch „viele wunderliche variationes ... confundet worden“, ist es hier ein meisterlicher Kunstgriff, zumal die Zwischenspiele die Motivik des Eingangschors rahmenhaft wieder aufgreifen.

Dieser hatte in zwei Teilen zwei Sätze aus dem Evangelium vertont. Formal handelt es sich um eine Art Motette, die Bach in einen konzertanten, von den Blockflötenstimmen dominierten Instrumentalsatz einbaut. Der Text wird von den

Stimmen nacheinander imitatorisch vorgetragen; fallende, dann langgehaltene Gesten interpretieren die Textworte, harmonische Reibungen illustrieren den Schmerz. Der zweite Teil dieses Satzes ist eine Fuge mit gewagten Intervallen im Thema („Jammer“, „grimmiger Zorn“). Nach den Chorstimmen übernehmen es zusätzlich die Flöten. Die Musik des ersten Teiles dieses Satzes hat Bach zehn Jahre später im „Gloria“ der h-Moll-Messe wiederverwendet; hier schien ihm die Musik geeignet, um die Worte „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis / suscipe deprecationem meam“ (Der du trägst die Sünden der Welt, erbarme dich unser / höre unser Flehen) abzubilden.

*

Wer sich selbst erhöht, der soll erniedrigt werden BWV 47

Entstehung: zum 13. Oktober 1726

Bestimmung: 17. Sonntag nach Trinitatis

Text: Johann Friedrich Helbig (1720) Satz 1: Lukas 14, 11. Satz 5: Strophe 11 des Liedes „Warum betrübst du dich, mein Herz“ (Dichter unbekannt, 1561)

Gesamtaufgaben: BG 10: 241 – NBA I/23: 321

Wie die vorausgehende Kantate beginnt auch diese mit einem Bibelwort, das Bach in einen ausladenden Chorsatz faßt. Darauf folgt sogleich eine Arie; sie interpretiert den Gedanken des Evangeliums, in Art einer Predigt, als Vergleich von Demut und Hoffart. Die drei anschließenden Sätze geben sich einfacher. Der Text des streicherbegleiteten Rezitatifs Nr. 3 spricht nicht nur eine beredete Sprache, um dem Christen den rechten Weg zu weisen. Ihr holzschnittartiger, von den Streichern nur mühsam besänftigter Charakter scheint auch darüber Auskunft zu geben, warum Bach aus der Feder des Eisenacher Regierungssekretärs Johann Friedrich Helbig nur

dieses eine Stück vertont hat. Möglicherweise kannte er die Textvorlage nicht aus der Sammlung („Auffmunterung zur Andacht“) an sich, sondern nur in vertonter Form von Georg Philipp Telemann, der in der Verwendung literarischen Vorlagen weit weniger skrupulös dachte und zahlreiche Stücke Helbigs in Musik setzte.

Darauf folgt ein Quartettsatz aus obligater Violine und Oboe mit Continuo und schließlich der Baß-Stimme, der wohl der Textmenge wegen auf ein reguläres Da Capo verzichtet, sowie ein Schlußchoral.

Erhöhen – Erniedrigen, Demut – Hoffart: an textlichen Gegensätzen wie diesen entzündet sich Bachs Phantasie immer wieder. So auch hier, vor allem in den umfanglichen ersten beiden Sätzen. Der Eingangschor ist eine großangelegte Chor-fuge, die Bach in einen antiphonal beginnenden Orchestersatz einbaut. Das Fugenthema fällt durch seine scheinbar endlos fließende Länge auf. Die vertikale Bewegung dieses Melismas spiegelt die Textworte: auf- und absteigende Elemente und Motive pflegen einen lebhaften, kontrapunktischen Dialog. Homophone Einschübe haben gliedernde, aber auch bekräftigende Funktion.

Der Sopranarie (Nr. 2) gibt Bach eine konzertierende Orgel bei; für eine Wiederaufführung ab 1734 hat er diese Stimme für Solo-Violine umgeschrieben. Die beiden Arien-Teile (im Da Capo kehrt Bach natürlich zurück zur positiven Tugend) illustrieren Demut und Hoffart durch verschieden musikalische Charaktere: weich fließend, artifiziel hier, eher spitz-sperrig und rhythmisch derb dort. „Schlichter Schlußchoral“ bedeutet nicht, daß Bach darin auf textausdeutende Mittel verzichtet. Insbesondere die Mittelstimmen führt er in gewagte harmonische Zusammenhänge und signalisiert dadurch deutliche Positionen zu Begriffen wie „Das Ewige“ und den „herben, bitteren Tod“.

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen BWV 48

Entstehung: zum 3. Oktober 1723

Bestimmung: 19. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Römer 7, 24. Satz 3: Strophe 4 des Liedes „Ach Gott und Herr“ von Martin Rutilius (1604). Satz 7: Strophe 12 des Liedes „Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir“ (Freiberg 1620).

Gesamtausgaben: BG 10: 277 – NBA I/23: 107

Jede der knapp 200 für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmten Kantaten Johann Sebastian Bachs hat, dem Festcharakter und den Schriftlesungen des jeweiligen Auführungstages entsprechend, singulären Charakter. Dennoch folgen die Kantaten formalen Mustern, die sich meist aus der Anlage der Textdichtung herleiten. Zwei der für den ersten Leipziger Kantatenjahrgang typischen Schemata sind beispielhaft auf dieser CD zu hören: BWV 46 enthält zwischen Eingangschor und Schlußchoral zwei Paare Rezitativ / Arie. Die vorliegende Kantate BWV 48 führt zwischen den beiden chorischen Rahmensätzen dagegen nur ein Paar Rezitativ / Arie, zuvor einen Choral und, als zweiten Satz, ein Rezitativ. Unabhängig von dieser formalen Grundlage findet Bach immer wieder höchst individuelle Mittel, mit seiner Musik das Anliegen der Schriftworte predigend auszulegen. In der Kantate BWV 48 scheint es so zu sein, daß Bach die aus dem Römerbrief entnommene Frage vom ersten Augenblick an in eine bestimmte Richtung beantworten möchte. So ließe sich die eigentümliche Komposition des Eingangschores erklären. Er ist in drei musikalische Ebenen gegliedert. Zunächst beginnen die Streicher. Das musikalische Material ihres Satzes entwickelt Bach aus einer melodischen Aufwärtsbewegung und einem Sextsprung, der unter den Ausgangspunkt der Aufwärtsbewegung zurückfällt und eine Art Vorhalt für den Schluß- und Schwerpunkt des Motivs bildet. Diese musikalische Idee erklingt immer wieder abgewandelt und bildet, zu

zwölf Takten gebündelt, das Vorspiel. Nun tritt der Chor hinzu. Auch er beginnt mit einer Sexte; das Intervall steigt jedoch auf. Jeder neue Einsatz wird von einer anderen Stimme gesungen, das ganze wird kontrapunktisch äußerst differenziert ausgearbeitet. Als dritte Ebene tritt dazu eine Choralmelodie, gespielt im Kanon von Trompete und den beiden Oboen. Diese Melodie wurde in Leipzig auf gleich zwei Lieder gesungen: „Herr Jesu Christ, ich schrei nach dir“ – die zwölfte Strophe dieses Liedes setzt Bach rahmenhaft an den Schluß der Kantate – und „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“.

Solche instrumentale Choralzitate wird der Hörer der Kantate erkannt haben. Bach hat diesen Kunstgriff immer wieder verwendet, schon zu seiner Weimarer Zeit und später auch im Choralkantatenjahrgang. Die Zitate haben assoziativen Charakter. Martin Petzoldt spricht von einem „theologischen Ratespiel“; was der Hörer bei diesem empfunden und erkannt hat, ist nicht mehr rekonstruierbar. Möglich aber, daß die elende Verstrickung in Sünde und die Frage nach dem Erlöser, mit der das Bibelwort die Kantate eröffnet, mit dem Anruf „Herr Jesu Christ“ des Chorals sofort in Verbindung gebracht werden soll.

Diese von vorneherein signalisierte Gewißheit mag es sein, die Bach dann auch in den übrigen Sätzen konsequent davon abhält, den bildreichen Text direkt zu illustrieren. Das Rezitativ Nr. 2, das immerhin von Gift, Plagen, bitterem Kreuzkelch und brünstigem Seufzen erzählt, kleidet er in entrückenden Streicherklang. Die beiden Arien haben eher tänzerischen, gewiðhaften Charakter als etwa das „Sodom der sündlichen Glieder“ abzubilden. So gesehen, könnte der beständige Wechsel zwischen 3/4- und hemiolischem 3/2-Takt in der Arie Nr. 6 als eine Art rhythmische Bewußtmachung der Gewißheit des Glaubens empfunden werden: Jesus „kann die Toten lebend machen“. Weitere Details wie die Stimmführung des Tenors im Schlußchoral (aufsteigende

Oktave auf die Worte „Christ, einiger Trost“) unterstreichen die dezidiert theologische Aussage dieser trotz ihrer äußerlichen Schlichtheit bemerkenswerten Kantate.



Helmuth Rilling

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

Das Kennenlernen dieses musikalischen Kosmos bezeichnet Rilling heute als wichtigsten Lernprozeß seines musikalischen Lebens. „Nur wer Bachs Kantaten kennt, kann behaupten, Bach wirklich zu kennen“. Zugleich lenkte der Gründer der Internationalen Bachakademie Stuttgart bereits damals wieder den Blick auf den historischen Aufführungsort dieser Musik: „Bachs Kirchenkantaten ... waren Teil der von ihm mit verantworteten Gottesdienste seiner Zeit. Wie der Pfarrer mit Worten, so redete Bach mit seiner Musik und äußerte sich zu den Problemstellungen der vorgegebenen Sonntagstexte...“

Neben den Schallplatteneinspielungen gehört deshalb die lebendige Aufführung Bachscher Kantaten im Gottesdienst und im Konzert bis in die Gegenwart zu Rillings Anliegen. Darüber hinaus lädt er Musiker und Interessenten in der ganzen Welt ein, sich mit dieser Musik auseinanderzusetzen.

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

Look indeed and see then if there be a grief BWV 46

Composed for: 1 August 1723

Performed on: 10th Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 1: Lamentations 1, 12. Movement 6: verse 9 of the hymn *O großer Gott von Macht* by Johann Matthäus Meyfart (1633)

Complete editions: BG 10: 189 – NBA I/19: 111

Actually the tenth Sunday after Trinity, which fell on 1 August in 1723, is not a special holiday. Even in the early 18th century it must have been summer at this time of year, with heat and thunderstorms, as musically portrayed in the third movement of this cantata. This was only Bach's eleventh cantata performance in Leipzig. We can speculate whether his contemporaries marvelled at their cantor's now proven ability to turn such dramatic natural phenomena into music. But this is not the real reason why this cantata takes a very special place among Bach's works.

The theme is taken from the Gospel reading according to Luke (19, 41 ff.): Jesus announces that Jerusalem will be destroyed. This event was not only featured in the main service but also at Vespers. Here the congregation read from Johannes Bugenhagen's *Evangelienharmonie*. The account of the city's destruction and its resulting exhortation for Christians rounded off this collection of Bible texts. From this we can infer how much importance was attached to the story. And it explains the special nature of this cantata on the Divine Judgment. Throughout the work Bach composed tritones on words such as „*Gomorra*“, „*Christi Feind*“ and „*Jesu Tränen*“ (recitative no. 2) , an interval also known as the „devil in music“ (diminished fifth, note at the centre of the octave). And the chromatic tone steps in the bass of the second recitative (no. 4) are also a typical means of portraying the terrible.

Each of the following arias contrasts strongly with its recitative. The already mentioned Weather Aria no. 3 with its trumpets, tremulous strings and excited coloraturas of the bass soloist evokes not only an earthly thunderstorm but also the Last Judgment. The next aria (no. 5), in contrast, takes the listener from the harmonic ramifications of sin into paradise, by conjuring up a pastoral mood with four wind instruments, doing completely without any earthly continuo accompaniment. Again, the libretto speaks of the weathers of vengeance, but it also foresees salvation through Jesus. Dropping the continuo was a device Bach rarely employed, one example is his St. Matthew's Passion (aria *Aus Liebe will mein Heiland sterben*).

Therefore a four-part setting wouldn't have sufficed for the following chorale, which ends the cantata. Between the individual lines Bach wrote ad-lib decorations for the recorders, like in his famous Arnstadt organ chorales. While the Arnstadt consistory accused him early on in his career of „confounding the congregation with many fanciful variations“, it is a masterly device here, especially as the decorations take up the motifs of the opening chorus, thus framing the composition.

In the chorus Bach set two Gospel phrases to music. Formally this is a motetto within a concerto-like instrumental movement dominated by the recorders. Each voice performs in turn the text in imitation; falling, then long notes interpret the words of the text, harmonic frictions illustrate the pain. The second part of this movement is a fugue with bold intervals on the theme („*Jammer*“, „*grimmiger Zorn*“). After the choir voices, it moves on to the recorders. Ten years later Bach used the first part of this movement for the *Gloria* of his B-minor Mass; he then considered the music suitable to underscore the words „*Qui tollis peccata mundi; miserere nobis / suscipe deprecationem meam*“ (You take away the sin of the world, have mercy on us / receive our prayer).

Who himself exalteth, he shall be made to be humble BWV 47

Composed for: 13 October 1726

Performed on: 17th Sunday after Trinity

Text: Johann Friedrich Helbig (1720) Movement 1: Luke 14, 11. Movement 5: verse 11 of the hymn *Warum betrübst du dich, mein Herz* (unknown author, 1561)

Complete editions: BG 10: 241 – NBA I/23: 321

Like the previous cantata, this one also begins with Gospel arranged by Bach in an expansive chorus movement. There follows an aria interpreting the reflections of the Gospel in a sermon-like manner, comparing humility and haughty pride. The three following movements are simpler. The text of recitative no. 3 with a string accompaniment is not only an eloquent admonition to the congregation. Its stark character, only thinly assuaged by the strings, also seems to tell us why this is the only text by Eisenach government secretary Johann Friedrich Helbig that Bach ever set to music. Perhaps he hadn't taken the text from Helbig's collection (*Auffmunterung zur Andacht*), but only from the composition by Georg Philipp Telemann, who was much less scrupulous in his use of librettos and set many of Helbig's texts to music.

This is followed by a quartet movement for obligato violin and oboe with continuo and finally a bass voice without the usual da capo – probably due to the long text – and a final chorale.

Exalt – abase, humility – haughty pride: Bach's imagination was always fired by such contrasts. As is the case in the expansive first and second movements of this composition. The opening chorus is a mighty fugue, set by Bach in what starts out as an antiphonal orchestral movement. The fugue theme is striking for its seemingly endless flowing expanse. The vertical movement of this melisma mirrors the libretto; ascending and descending

elements and motifs create a vivid, contrapuntal dialogue. Homophonic interpolations have a structuring but also affirmative function.

The soprano aria (no. 2) is accompanied by a concertante organ; for a new performance in 1734 Bach rewrote this voice for solo violin. The two parts of the aria (in the da capo Bach returns to positive virtues, of course) illustrate humility and pride through different musical moods: soft and flowing, artificial on one part, sharp, unwieldy and with an earthy rhythm on the other.

"Simple final chorale" doesn't mean that Bach does without text interpretation here. Especially in the middle voices he goes into bold harmonic combinations, thus taking a clear stand on terms such as "eternity" and "painful, bitter death".

*

A poor man am I, who will set me free BWV 48

Composed for: 3 October 1723

Performed on: 19th Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 1: Romans 7, 24. Movement 3: verse 4 of the hymn *Ach Gott und Herr* by Martin Rutilius (1604). Movement 7: verse 12 of the hymn *Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir* (Freiberg 1620).

Complete editions: BG 10: 277 – NBA I/23: 107

Every one of Johann Sebastian Bach's almost 200 cantatas for church service is unique in that it is adapted to the mood and the Gospel readings of the individual day of performance. Still, the cantatas follow formal patterns based mainly mostly on the structure of the text. Two of the typical patterns of the first Leipzig cantata cycle are featured on this CD: Between the opening chorus and final chorale BWV 46 features two

recitative/aria sets. In contrast, this cantata – BWV 48 – only has one recitative/aria set between the two choral framework movements, preceded by a chorale and, as a second movement, a recitative.

Regardless of this formal pattern, Bach always finds highly individual means to preach his interpretation of the Scripture by his music. In cantata BWV 48 it seems, from the outset, as if Bach wants to answer the question posed in the Epistle to the Romans from a certain angle. This would explain the strange composition of the opening chorus. It is split into three musical levels. It starts with a string setting. Bach developed the musical material of this setting from an ascending theme and a leap in the sixth, which falls back below the starting point of the ascending movement, suspending the end and climax of the motif. This musical idea is repeated in lots of variations and also forms the twelve-bar prelude. Now the choir enters, also starting with a sixth; this time, however, as an ascending interval. Every new entry is sung by a different voice, the entire composition shows an intricate contrapuntal development. Then comes, on a third level, a chorale melody, played as a canon by the trumpet and the two oboes. In Leipzig there were two hymns with this melody: *Herr Jesu Christ, ich schrei nach dir* – Bach used the twelfth verse of this hymn as a framework for the end of his cantata – and *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*.

The contemporary listener will have recognised these instrumental quotations. Bach used this device time and again, starting in his Weimar period and later in his chorale cantata cycle. The quotations are of an associative nature. Martin Petzoldt calls them a "theological quiz"; we cannot reconstruct what the listener felt or recognised back then. Perhaps Bach wanted the congregation to associate our miserable life of sin and plea to God from the Scripture, featured at the beginning of the cantata, with the plea "Lord Jesus Christ" from the chorale.

Indicated from the outset, this certainty may have kept Bach from using more direct means to illustrate the highly graphic texts of the other movements. Recitative no. 2, which tells us of venom, torments, cross's bitter chalice and fervent sighs, is arranged in an enchanting string setting. The two arias have a dance-like quality rather than depicting the "Sodom of my sinful body". From this angle, the constant change between 3/4 and hemiolic 3/2 time in aria no. 6 can be seen as a kind of rhythmic reminder of the certainty of faith: Jesus "can awaken the dead to life". Further details like the arrangement of the tenor voice in the final chorale (ascending octave for the words "Christ, my only help") underscore the decidedly theological message of this – despite its formal simplicity – remarkable cantata.

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.

Regarde donc s'il est douleur BWV 46

Création: pour le 1er août 1723

Destination: le 10^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Lamentations de Jérémie 1, 12. Mouvement 6: Strophe 9 du cantique «O großer Gott von Macht» (Ô grand Dieu de puissance) de Johann Matthäus Meyfart (1633)

Éditions complètes: BG 10: 189 – NBA I/19: 111

En réalité, le 10^{ème} dimanche après la Trinité qui tombe en 1723 sur un 1er août, n'est pas un jour de fête particulier. Même au début du XVIII^{ème} siècle, c'était l'été à cette époque de l'année, un été sans doute accompagné de chaleur et d'orages dont l'un est reproduit musicalement dans le troisième mouvement de cette cantate. Ce n'était que la onzième cantate que Bach exécuta à Leipzig. On peut se demander si les contemporains de Bach étaient particulièrement émerveillés de cette faculté du cantor qui consistait à modéliser de tels phénomènes naturels remarquables sous forme de notes, faculté dont il avait déjà fait preuve auparavant. Cependant ce n'est pas pour cette raison que cette cantate fait partie des œuvres très spéciales du répertoire de Bach.

Le thème de cette cantate est celui de la lecture de l'Évangile selon Luc (19, 41 ff.) : Jésus annonce la destruction de Jérusalem. On se rappelait cet événement non seulement durant le service religieux mais aussi l'après-midi au cours des vêpres. C'est là qu'on lisait des extraits de l'«Evangelienharmonie» (Harmonie des Évangiles) de Johannes Bugenhagen ; cette compilation de divers textes bibliques se terminait par le récit de la destruction et l'exhortation qui en découle et qui est destinée aux chrétiens. On peut ainsi en conclure l'importance du contenu pour les contemporains. Et c'est ainsi que s'explique la particularité de la cantate qui prend pour sujet le châtement de Dieu. Ce châtement se rencontre partout: Bach

écrit sur des paroles comme «Gomorre», «l'ennemi du Christ» et «les larmes de Jésus» (récitatif n° 2) à chaque fois, un «triton», cet intervalle aussi appelé «diabolus in musica» (le diable en musique) (quinte diminuée, ton au milieu de l'octave). La suite de tons chromatiques de la basse du deuxième récitatif (n° 4) fait aussi partie de ce répertoire, visant à représenter l'épouvante.

Les airs qui suivent représentent chacun un contraste, à chaque fois prononcé, à cette épouvante. L'air n° 3, «air du temps» dont on a déjà parlé, accompagné par le son des trompettes, par les thèmes vibrants des cordes et par les vocalises agitées du soliste basse rappelle non seulement l'orage terrestre mais aussi le Jugement Dernier céleste. L'air suivant (n° 5) mène par contre l'auditeur vers des sphères divines et élyséennes en laissant s'échapper des implications harmoniques pécheresses, en apportant une ambiance pastorale ensorcelante avec les quatre registres de cuivres et en renonçant complètement à l'adhérence terrestre du registre de la voix basse. À nouveau, il est question de l'orage de la vengeance mais aussi de la perspective de salut par Jésus – Bach n'a que très rarement employé le procédé technique et instrumental qui consiste à renoncer à un continuo ; que soit cité dans ce contexte l'air «Aus Liebe will mein Heiland sterben» (Mon Sauveur veut mourir par amour) de la Passion selon Matthieu.

Ainsi le choral suivant et clôturant aussi la cantate ne peut pas persévérer dans cette forme simple à quatre voix. Bach écrit entre les différents vers des intermèdes joués par des flûtes à bec qui sont pour ainsi dire des improvisations, présentant une analogie avec les célèbres Chorals pour orgue de Arnstadt. Même si le Consistoire de cette ville lui avait reproché pour ainsi dire au début de sa carrière que la paroisse avait été «troublée... par de nombreuses variations bizarres», nous sommes ici en présence d'un procédé de main de maître d'autant plus que les intermèdes reprennent les thèmes du chœur d'introduction et encadre ainsi la cantate.

Dans ce chœur introductif, deux phrases tirées de l'Évangile ont été mises en musique en deux parties. Du point de vue de la forme, il s'agit là d'une sorte de motet que Bach insère dans un mouvement instrumental concertant, dominé par les registres de flûtes à bec. Le texte est interprété par les voix qui se suivent en imitation; des gestes tombant et ensuite longtemps tenus interprètent les paroles du texte, des frottements harmoniques illustrent la douleur. La deuxième partie de ce mouvement est une fugue aux intervalles audacieux, prise dans le sujet («Jammer», «grimmiger Zorn») (détresse, terrible colère). Après les voix du chœur, ce sont ensuite les flûtes qui reprennent ce sujet et viennent se joindre à elles. Bach a réutilisé la musique de la première partie de ce mouvement dix ans plus tard dans le «Gloria» de sa Messe en si mineur; la musique lui sembla là être particulièrement appropriée à illustrer les paroles «Qui tollis peccata mundi, miserere nobis / suscipe deprecationem meam» (Toi qui portes les péchés du monde sur toi, aie pitié de nous / entends nos supplications).

Quiconque s'élève sera abaissé BWV 47

Création: pour le 13 octobre 1726

Destination: le 17^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Johann Friedrich Helbig (1720) Mouvement 1: Luc 14, 11. Mouvement 5: Strophe 11 du cantique «Wärum betrübst du dich, mein Herz» (Pourquoi es-tu attristé, mon cœur) Poète inconnu, 1561)

Éditions complètes: BG 10: 241 – NBA I/23: 321

Comme la cantate précédente, celle-ci commence aussi par une parole de la Bible que Bach interprète sous forme d'un large mouvement de chœur. Un air suit aussitôt après; il interprète, lui, les pensées de l'Évangile sous la forme d'un sermon qui compare l'humilité et la vanité. Les trois mouvements suivants s'avèrent plus simples. Le texte du récitatif numéro 3 accompagné des cordes n'utilise pas seulement un langage éloquent pour montrer au chrétien le droit chemin. Son caractère simpliste et que les cordes ne réussissent à apaiser que péniblement, semble aussi être la raison pour laquelle Bach n'a adapté que ce seul et unique morceau issu de la plume de l'adjoint administratif de Eisenach, Johann Friedrich Helbig. Il ne connaissait probablement pas le texte lui-même issu du recueil («Encouragement à la méditation») mais n'en connaissait que l'adaptation musicale de Georg Philipp Telemann qui, lui, était beaucoup moins scrupuleux en ce qui concerne l'emploi de modèle littéraire et qui mit en musique de nombreux morceaux de Helbig.

Ensuite, nous avons un mouvement en quatuor composé du violon obligé et du hautbois avec la basse continuo et enfin la voix de basse, quatuor qui renonce au *da capo* habituel en raison de l'ampleur du texte, et enfin un choral final.

Élever – Abaisser, Humilité – Vanité : l'imagination de Bach s'enflamme à des contrastes textuels comme ceux-ci. Ici aussi,

mais avant tout dans les deux premiers volumineux mouvements. Le chœur d'introduction est une fugue de chœur de grande envergure que Bach intègre dans un mouvement d'orchestre qui commence comme un antiphonaire. Le sujet de la fugue se fait remarquer par sa longueur coulant apparemment sans fin. Le mouvement vertical de ce mélisme reflète les paroles du texte; des éléments et des thèmes ascendants et descendants établissent entre eux un dialogue vivace et en contrepoint. Les passages intercalés homophones ont fonction d'articulation mais aussi de renforcement.

Bach fait accompagner l'air du soprano (n° 2) par un orgue concertant; il a transcrit ce registre pour violon solo à l'occasion d'une nouvelle exécution à partir de 1734. Les deux parties de l'air (dans le *da capo*, Bach retourne naturellement à la vertu positive) illustrent l'humilité et la vanité en employant des caractéristiques musicales différentes: coulant doucement, artificiel ici, là-bas plutôt encombrant et au rythme rude.

«Un choral final dépouillé» ne signifie pas que Bach renonce aux moyens d'interprétation du texte dont il dispose. C'est surtout les voix moyennes qu'il mène en rapports harmoniques audacieux et qu'il signale ainsi une prise de position nette vis à vis de notions comme «Das Ewige» (la vie éternelle) et la «herben, bittern Tod» (mort rude et amère).

*

Moi, être misérable, qui viendra me délivrer? BWV 48

Création: pour le 3 octobre 1723

Destination: le 19^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Romains 7, 24. Mouvement 3: Strophe 4 du cantique «Ach Gott und Herr» (Ah, Dieu et Seigneur) de Martin Rutilius (1604). Mouvement 7: Strophe 12 du cantique «Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir» (Seigneur Jésus, je crie vers toi) (Freiberg 1620).

Éditions complètes: BG 10: 277 – NBA I/23: 107

Chacune des 200 cantates de Johann Sebastian Bach, de ces cantates qui étaient destinées à l'emploi religieux, a son caractère particulier correspondant au caractère de la fête et aux lectures de la Parole du jour d'exécution. Néanmoins, les cantates ont une forme modèle qui découle en général de la structure du texte. Vous pourrez entendre sur ce CD deux modèles typiques du cycle de cantates des premières années à Leipzig : la cantate BWV 46 contient deux couples récitatif / air insérés entre le chœur introductif et le choral final. La cantate ci-contre, BWV 48, n'amène, par contre, entre les deux mouvements de chœur encadrant le tout qu'un couple récitatif / air, avant un choral et un récitatif en tant que deuxième mouvement.

Indépendamment de cette base concernant la forme, Bach trouve toujours des moyens très individuels pour sous-tendre avec sa musique le message contenu dans les paroles de l'Écriture et lu dans le sermon. Dans la cantate BWV 48, il semble que Bach voudrait répondre dans une certaine direction, dès le premier instant, à la question posée dans la lettre aux Romains. C'est ainsi que l'on peut comprendre la composition singulière du chœur d'introduction. Il est divisé en trois niveaux musicaux. Tout d'abord, ce sont les violons qui commencent. Bach développe le matériel musical de leur

mouvement en partant d'un mouvement mélodique ascendant et d'un saut de sixte qui retombe sous le point de départ du mouvement ascendant et forme une sorte d'appoggiature pour marquer le point final et le point principal du thème. Cette idée musicale réapparaît toujours un peu modifiée et forme le prélude, focalisé en douze mesures. À présent, le chœur vient s'y joindre. Lui aussi commence avec une sixte; l'intervalle augmente cependant. Chaque attaque nouvelle est chantée par une autre voix, le tout est élaboré de manière extrêmement différenciée en contrepoin. Une mélodie de choral vient se joindre au troisième niveau, jouée en un canon de trompette et de deux hautbois. Cette mélodie a été chantée à Leipzig sur deux cantiques à la fois: «Herr Jesu Christ, ich schrei nach dir» (Seigneur Jésus-Christ, je crie vers toi) – Bach place la douzième strophe de ce cantique à la fin de la cantate pour l'encadrer – et «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut» (Seigneur Jésus-Christ, ô bien suprême).

L'auditeur de la cantate aura reconnu de telles citations chorales instrumentales. En effet, Bach a toujours utilisé ce procédé, dès son époque à Weimar et plus tard aussi dans le cycle des cantates chorales. Les citations ont un caractère associatif. Martin Petzoldt parle d'une «énigme théologique»; on ne peut pas reconstituer ce que l'auditeur a bien pu ressentir et reconnaître. Il est cependant possible que les implications lamentables dans le péché et la question du Sauveur par laquelle la parole biblique ouvre la cantate, devaient être mises aussitôt en rapport avec l'appel «Seigneur Jésus Christ» prononcé par le choral.

Il est probable que ce soit cette certitude signalée dès le départ qui empêche logiquement Bach d'illustrer directement le texte très figuratif même dans les autres mouvements. Il habilite d'un son de cordes s'éloignant le récitatif n° 2 qui parle, après tout, de poison, de calamités, de calice de la croix amer et de soupir de ferveur. Les deux airs doivent plutôt illustrer le caractère dansant, scrupuleux plutôt que les «membres pécheurs de

Sodome». Vu ainsi, l'alternance constante entre les mesures en 3/4 et en 3/2 de rapport hémiole dans l'air n° 6 pourrait être ressentie comme une sorte de prise de conscience rythmique de la certitude de la foi: Jésus «peut rendre à la vie les morts». D'autres détails, comme le thème du ténor dans le choral final, (octave ascendante sur les mots «Christ, einiger Trost» (Christ, mon seul réconfort)) soulignent le message décidément théologique de cette cantate, remarquable malgré sa simplicité extérieure.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

Mirad y ved si hay mayor dolor BWV 46

Génesis: para el 1º de agosto de 1723

Destino: X Domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: Autor desconocido. 1er movimiento: Lamentaciones 1, 12. 6º movimiento: 9ª estrofa de la canción “Oh gran Dios de poder” de Johann Matthäus Meyfart (1633)

Ediciones completas: BG 10: 189 – NBA I/19: 111

En realidad el X domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad (que el año 1723 cayó en el 1º de agosto) no es ninguna fiesta especial. También a comienzos del siglo XVIII era verano en esa época, con lo que implica de calor y tormentas, una de las cuales aparece musicalmente representada en el tercer movimiento de esta cantata. Se trataba de la undécima cantata de Bach que se representaba en Leipzig. Se puede especular sobre si los contemporáneos se extrañarían de modo especial sobre la tan demostrada capacidad del cantor de Santo Tomás para verter en notas musicales estos admirables fenómenos de la naturaleza. Pero no es ese el motivo por el que esta cantata se incluye entre las muy especiales de la obra de Bach.

Su antecedente temático es la lectura del Evangelio según San Lucas (19, 41 ss.): Jesús anuncia la destrucción de Jerusalén. Se recuerda este hecho no solamente en la misa solemne, sino en las vísperas de la tarde. En ellas se hacía una lectura de la “armonía de los Evangelios de Johannes Bugenhagen; el relato de la destrucción y la moraleja extraída de ella para los cristianos pone fin a esta compilación de diferentes textos bíblicos. De ahí puede deducirse a su vez lo importante que se consideraba ese contenido. Y así se explica también lo extraordinario de la cantata que toma por tema el juicio condenatorio de Dios. En todo caso es evidente que Bach escribe sobre palabras como “Gomorra”, “enemigo de Cristo” y “lágrimas de

Jesús” (recitado nº 2) un “triton”, que es ese intervalo también llamado “Diabolus in Musica” (quinta reducida, nota en medio de la octava). También la graduación cromática de las notas en el bajo del segundo recitado (nº 4) constituye un elemento más del repertorio de representaciones de lo terrible.

Cada una de las siguientes arias forman a este respecto un contraste muy marcado. La ya citada aria nº 3 “de la tempestad” con el sonido de la trompeta, los trémolos motivos de música de arco y el colorido trepidante del solo de bajo, recuerda no ya una tormenta meteorológica, sino también el Juicio Final sobrenatural. El aria siguiente (nº 5) por el contrario, saca a quien la escucha de los pecados armónicamente entretejidos, para conducirlo a la campiña supraterebral del Elíseo, ejerciendo la magia de un ambiente pastoral con cuatro voces de instrumentos de aire y renunciando por completo a la garantía del bajo terrenal. Otra vez volvemos a oír la tormenta de la venganza, pero también se abren los ojos a la salvación procedente de Jesús. Bach ha aplicado muy pocas veces el recurso técnico de instrumentación consistente en prescindir del continuo, y una de esas veces fue en la Pasión según san Mateo (aria “Mi Salvador morirá por amor”).

De ahí que tampoco se quede anquilosado el canto coral de apertura y cierre de la cantata en la mera interpretación de las cuatro voces. Bach escribe entre cada una de las líneas unos intermedios de flauta dulce casi improvisados, semejantes a los famosos corales para órgano de Arnstadt. Si el Consistorio de aquella ciudad le había reprochado, por así decirlo, al principio de su carrera que la Comunidad “se viera confundida... por la gran multitud de variaciones”, aquí representa un recurso magistral si se tiene en cuenta sobre todo que los intermedios retornan a modo de marco al conjunto de motivos del coro de entrada.

Éste había puesto en música dos frases del Evangelio en dos

partes. Formalmente se trata de una especie de motete que Bach incorpora en un movimiento instrumental de concierto dominado por las voces de la flauta dulce. El texto se reproduce de forma imitativa por las sucesivas voces. Gestos descendentes mantenidos después interpretan las palabras del texto, mientras una serie de fricciones armónicas ilustran el dolor. La segunda parte de este movimiento es una fuga con atrevidos intervalos en el tema (“gemidos” y “furor airado”). Después de las voces del coro entran en acción adicionalmente la flautas. La música de la primera parte de este movimiento fue repetida por Bach diez años más tarde en el Gloria de la misa en si menor, donde le parece apropiado este tipo de música para dar forma a las palabras “Qui tollis peccata mundi, miserere nobis / suscipe deprecationem meam” (Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros / atiende nuestras súplicas).

*

Quin se exalta será humillado BWV 47

Génesis: para el 13 de octubre de 1726

Destino: domingo XVII después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: Johann Friedrich Helbig (1720) 1er movimiento: Lucas 14, 11. 5º movimiento: 11ª estrofa de la canción “¿Por qué se entristece mi corazón?” (Autor desconocido, 1561)

Ediciones completas: BG 10: 241 – NBA I/23: 321

Igual que la cantata precedente, ésta comienza también con una frase bíblica que Bach encaja en el movimiento coral que realiza su descarga. Le sigue inmediatamente un aria que interpreta la idea del Evangelio a modo de homilía comparativa de la humildad y la soberbia. Los tres movimientos siguientes tienen un estilo más sencillo. El texto del recitado nº 3 con la compañía de los instrumentos de arco, no sólo se expresa en un lenguaje convencido para mostrar el recto camino a los cristianos, sino que su carácter artesanal, suavizado con gran esfuerzo por los instrumentos de arco, parece ofrecer también la explicación de por qué Bach sólo ha puesto en música esta pieza fruto de la pluma del Secretario del Gobierno de Eisenach, Johann Friedrich Helbig. Posiblemente conocía el antecedente textual no ya tomándolo de la colección (“Animación para la meditación”) en sí, sino tan sólo en la forma musicada de Georg Philipp Telemann, que tenía una idea mucho menos escrupulosa acerca de la utilización de antecedentes literarios y que puso en música numerosas piezas de Helbig.

Sigue un movimiento de cuarteto a base de los inevitables violín y oboe con continuo, para terminar con la voz del bajo que tal vez debido a la gran cantidad de texto, prescinde de un Da Capo ordinario, y añadir finalmente el canto coral de cierre. Enalzarse – humillarse, humildad – soberbia: la fantasía de Bach se enciende permanentemente en contraposiciones ter-

minológicas como ésta. Y eso es lo que ocurre aquí, sobre todo en los dos primeros movimientos. El coro de entrada es una fuga coral de grandes proporciones que monta Bach en un incipiente juego coral antifonal. El tema de la fuga llama la atención por su longitud de interminable fluencia. El movimiento vertical de este melisma refleja las palabras del texto; elementos y motivos ascendentes y descendentes dan pábulo a un vigoroso diálogo de contrapunto. Pero también hay incursiones homófonas con una función integradora, al tiempo que amplificadora.

Al aria de soprano (nº 2) añade Bach un órgano de concierto, si bien para una representación ofrecida de nuevo con posterioridad a 1734 modificó la escritura de esta voz para el solo de violín. Las dos partes del aria (lógicamente retorna Bach en el Da Capo a la virtud positiva) ilustran los conceptos de humildad y soberbia a base de caracteres musicales diferentes: fluyendo suavemente, unas veces en tono artificial y otras de forma ampulosa y puntiaguda o con rítmica aspereza.

Lo de “coral de cierre escueto” no significa que Bach prescindiera en él de recursos que explican e interpretan el texto. En concreto, viene a conducir las voces medias a unas atrevidas combinaciones armónicas, marcando de esta forma unas posiciones muy claras respecto a los conceptos de “lo eterno” y la “ácida y amarga muerte”.

*

Misero de mé quién me libraré BWV 48

Génesis: para el 3 de octubre de 1723

Destino: domingo XIX después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: autor desconocido. 1er movimiento: Romanos 7, 24. 3er movimiento: 4ª estrofa de la canción “¡Oh Dios y Señor!” de Martin Rutilius (1604). 7º movimiento: 12ª estrofa de la canción “Señor Jesucristo, clamo a ti” (Freiberg 1620).

Ediciones completas: BG 10: 277 – NBA 1/23: 107

Cada una de las apenas 200 cantatas de Johann Sebastian Bach destinadas al uso litúrgico, tiene su carácter singular conforme a la índole festiva y a las lecturas del respectivo día en que se celebra la función correspondiente. Sin embargo, las cantatas siguen unos modelos formales que en su mayoría provienen de la impostura de la composición del texto: dos esquemas típicos del primer año de las cantatas de Leipzig resultan paradigmáticos al escucharlos en este CD: la BWV 46 incluye, entre el coro de entrada y el canto coral de cierre, dos pares de recitado / aria. En cambio, la presente cantata BWV 48 interpreta entre ambos movimientos extremos tan sólo una pareja de recitado / aria, colocando en primer término un canto coral y, como segundo movimiento, un recitado.

Independientemente de esta base formal, Bach encuentra permanentemente unos recursos sumamente individuales para desarrollar con su música, a modo de predicación, el propósito de la letra escrita. En la cantata BWV 48 da la impresión de que Bach quisiera responder desde el primer momento en un sentido determinado a la pregunta formulada en la carta a los Romanos. Así se explicaría la extraña composición del coro de entrada. Está articulado en tres planos musicales. Primeramente empiezan los instrumentos de arco. Bach desarrolla el material musical de su movimiento partiendo de un movimiento melódico ascendente y de un intervalo de sexta que

vuelve a caer bajo el punto de salida del movimiento ascendente formando una especie de contención para el punto final y para el centro de gravedad. Esta idea musical suena permanentemente flexionada y forma el preámbulo resumido en doce compases. Entonces es cuando entra en acción el coro. También él comienza con un intervalo de sexta que sin embargo es ascendente. Cada nueva aplicación es cantada por otra voz diferente, elaborándose el conjunto de modo sumamente diferenciado a base de contrapuntos. En el tercer plano interviene una melodía coral interpretada en el canon de trompeta y dos oboes. Esta melodía fue cantada en Leipzig en dos canciones iguales: “Señor Jesucristo, clamo a ti” (Bach coloca la duodécima estrofa de esta canción a modo de marco al final de la cantata) y “Señor Jesucristo, bien supremo”.

Semejantes citas corales instrumentales serían reconocidas por los oyentes de la cantata. Bach ha utilizado constantemente este recurso ya desde su época de Weimar, y posteriormente en el año de las cantatas corales. Las citas tienen carácter asociativo. Martin Petzoldt habla de un “juego teológico de adivinanzas”; lo que el oyente percibe e identifica en él no es susceptible de reconstrucción. Sin embargo, es posible que la miserable trama del pecado y la demanda de un Salvador, con que da inicio a la cantata el texto bíblico, debe ponerse inmediatamente en combinación con el clamor del canto coral “Señor Jesucristo”.

Esta seguridad marcada desde un principio puede haber sido el motivo que disuadió a Bach también coherentemente en los restantes movimientos, de ilustrar directamente el texto a base de figuras. El recitado nº 2 que no deja de enumerar los conceptos de corrupción, plagas, amargo cáliz de la cruz y suspiros ardientes... queda revestido por Bach con el embelesado sonido de los instrumentos de arco. Las dos arias tienen un carácter más bien seguro y de danza, como si reflejasen la “Sodoma de las generaciones pecadoras”. Visto así, el permanente cambio del compás de 3/4 y el compás

hemíolico de 3/2 que observamos en el aria nº 6, podría percibirse como una especie de concienciación rítmica de la seguridad de la fe: Jesús “puede resucitar a los muertos”. Otros detalles como por ejemplo el desarrollo de la voz de tenor en el canto coral de cierre (octava ascendente en las palabras “Cristo, único consuelo”) vienen a subrayar la afirmación decididamente teológica de esta admirable cantata, a pesar de su extraordinaria sencillez.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

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

