



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



**[2] KANTATEN BWV 133 - 135**

*Ich freue mich in dir / Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß / Ach Herr, mich armen Sünder*

**Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:**

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 133, 135), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 134)

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

Richard Hauck

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

Gedächtniskirche Stuttgart

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

BWV 134: September 1976/Januar 1977, BWV 135: Februar 1979, BWV 136: Februar/April 1980

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

Dr. Andreas Bomba

**English translation:** Alison Dobson-Ottmers, Dr. Miguel Carazo & Associates

**Traduction française:** Sylvie Roy, Micheline Wiechert

**Traducción al español:** Dr. Miguel Carazo, Juan Aguilar Sánchez

© 1976/77/79/80 by Hänssler-Verlag

© 1999 by Hänssler-Verlag

**Internationale Bachakademie Stuttgart**

E-Mail: [office@bachakademie.de](mailto:office@bachakademie.de)

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

Johann Sebastian



**BACH**  
(1685 – 1750)

**KANTATEN · CANTATAS · CANTATES**

**Ich freue mich in dir** *BWV 133 (20'26)*

**I find my joy in Thee • Je me réjouis en toi • Me regocijo en Ti**

Arleen Augér - soprano • Doris Soffel - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Hubert Buchberger - Violino • Hans Häublein - Violoncello • Albert Michael Locher - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

**Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß** *BWV 134 (31'20)*

**A heart which doth its Jesus clearly know • Un cœur qui sait que son Jésus est vivant • El corazón que Jesús vivo conoce**

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Jacques Chambon, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto  
Walter Forchert - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Peter Gartiser - Contrabbasso • Montserrat Torrent - Organo • Martha Schuster - Cembalo

**Ach Herr, mich armen Sünder** *BWV 135 (14'41)*

**Ah Lord, me a poor sinner • Hélas Seigneur, le pauvre pécheur que je suis • Ay Señor, a mí en mis pecados**

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Hans Wolf - Tromba • Hermann Josef Kahlenbach - Trombone • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Klaus Thunemann - Fagotto • Barbara Haupt-Brauckmann - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 133 „Ich freue mich in dir“ 20:26

No. 1	Coro: <i>Tromba, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Ich freue mich in dir	<b>1</b>	4:37
No. 2	Aria (A): <i>Oboe d'amore I+II, Fagotto, Cembalo</i>	Getrost! es faßt ein heilger Leib	<b>2</b>	5:12
No. 3	Recitativo (T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ein Adam mag sich voller Schrecken	<b>3</b>	1:02
No. 4	Aria (S): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Wie lieblich klingt es in den Ohren	<b>4</b>	7:15
No. 5	Recitativo (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Wohlan, des Todes Furcht und Schmerz	<b>5</b>	1:08
No. 6	Choral: <i>Tromba, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Wohlan, so will ich mich	<b>6</b>	1:12

BWV 134 „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ 31:20

No. 1	Recitativo (A, T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß	<b>7</b>	0:42
No. 2	Aria (T): <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Auf! Gläubige, singet die lieblichen Lieder	<b>8</b>	7:07
No. 3	Recitativo (A, T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Wohl dir! Gott hat an dich gedacht	<b>9</b>	2:42
No. 4	Aria (Duetto A, T): <i>Violino solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Wir danken und preisen dein brünstiges Lieben	<b>10</b>	10:10
No. 5	Recitativo (A, T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Doch würke selbst den Dank in unserm Munde	<b>11</b>	2:08
No. 6	Coro: <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Erschallet, ihr Himmel, erfreue dich, Erde	<b>12</b>	8:31

BWV 135 „Ach Herr, mich armen Sünder“ 14:41

No. 1	Coro: <i>Trombone, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Ach Herr, mich armen Sünder	<b>13</b>	5:31
No. 2	Recitativo (T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ach heile mich, du Arzt der Seelen	<b>14</b>	1:13
No. 3	Aria (T): <i>Oboe I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Tröste mir, Jesu, mein Gemüte	<b>15</b>	2:47
No. 4	Recitativo (A): <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Ich bin von Seufzen müde	<b>16</b>	1:17
No. 5	Aria (B): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Weicht, all ihr Übeltäter	<b>17</b>	2:45
No. 6	Choral: <i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Ehr sei ins Himmels Throne	<b>18</b>	1:08

Total Time BWV 133, 134, 135 66:27

## 1. Coro

Ich freue mich in dir  
 Und heiÙe dich willkommen,  
 Mein liebes Jesulein.  
 Du hast dir vorgenommen,  
 Mein Bruderlein zu sein.  
 Ach, wie ein süÙer Ton!  
 Wie freundlich sieht er aus,  
 Der große Gottessohn!

## 2. Aria

Getrost! es faÙt ein heilger Leib  
 Des Höchsten unbegreiflichs Wesen.  
 Ich habe Gott – wie wohl ist mir geschehen! –  
 Von Angesicht zu Angesicht gesehen.  
 Ach, meine Seele muß genesen.

## 3. Recitativo

Ein Adam mag sich voller Schrecken  
 Vor Gottes Angesicht im Paradies verstecken!  
**Der allerhöchste Gott**  
 kehrt selber bei uns ein.  
 Und so entsetzt sich mein Herze nicht;  
 Es kennet sein erbarmendes Gemüte.  
 Aus unermeÙner Güte  
**Wird er ein kleines Kind**  
 Und heiÙt mein Jesulein.

## 1. Chorus

I find my joy in thee  
 And bid thee hearty welcome,  
 My dearest Jesus-child!  
 Thou hast here undertaken  
 My brother dear to be.  
 Ah, what a pleasing sound!  
 How friendly he appears,  
 This mighty Son of God!

## 2. Aria

Take hope! A holy body holds  
 Almighty God's mysterious being.  
 I have now God – how well for me this moment! –  
 From countenance to countenance regarded.  
 Ah, this my soul must now recover.

## 3. Recitativo

An Adam may when filled with terror  
 From God's own countenance in paradise seek hiding!  
**But here Almighty God**  
 himself doth come to us:  
 And thus no fear oppreseth now my heart;  
 It knoweth his forgiving disposition.  
 Of his unbounded kindness  
**He's born a tiny babe**  
 Who's called my Jesus-child.

## 1

## 1. Chœur

Je me réjouis en toi  
 Et te souhaite la bienvenue,  
 Mon cher enfant Jésus!  
 Tu as pris la résolution  
 De devenir mon petit frère.  
 Ô, quels doux accents!  
 Qu'il a l'air aimable,  
 Le puissant Fils de Dieu!

## 2

## 2. Aria

Ayez confiance! Un corps sacré  
 Renferme l'essence insaisissable du Très-Haut.  
 J'ai vu Dieu – quel bonheur m'a été accordé! –  
 Face à face.  
 Ô! mon âme doit guérir.

## 3

## 3. Récitatif

An Adam a pu se cacher au Paradis  
 Rempli d'effroi devant la face de Dieu!  
**Le Dieu Tout-Puissant**  
 descend lui-même en nous:  
 Et ainsi mon cœur ne s'effraie pas;  
 Il connaît son esprit compatissant.  
 Dans son incommensurable bonté,  
**Il devient un petit enfant**  
 Et s'appelle mon petit Jésus.

## 1. Coro

Me regocijo en Ti  
 Y te doy la bienvenida,  
 ¡Mi querido Niño Jesús!  
 Tú te has propuesto  
 Ser mi pequeño hermano.  
 ¡Oh, qué sonido dulce!  
 ¡Qué bondadoso es el aspecto  
 Del gran Hijo de Dios!

## 2. Aria

¡Ten confianza! Un cuerpo santo  
 Abarca la esencia incomprensible del Altísimo.  
 Yo he visto a Dios cara a cara  
 ¡Qué bueno lo que me ha sucedido!  
 ¡Ah! mi alma debe sanar.

## 3. Recitativo

¡Un Adán puede, lleno de temor,  
 Esconderse del rostro de Dios en el paraíso!  
**Pero el propio Altísimo Dios**  
 viene hacia nosotros:  
 Y por ello mi corazón no se aterra;  
 Conoce su piadosa disposición  
 Proveniente de su bondad infinita.  
**Se vuelve un pequeño Niño**  
 Y se llama mi Jesús.

## 4. Aria

Wie lieblich klingt es in den Ohren,  
Dies Wort: mein Jesus ist geboren,  
Wie dringt es in das Herz hinein!  
Wer Jesu Namen nicht versteht  
Und wem es nicht durchs Herze geht,  
Der muß ein harter Felsen sein.

## 5. Recitativo

Wohlan! des Todes Furcht und Schmerz  
Erwägt nicht mein getröstet Herz.  
Will er vom Himmel sich  
Bis zu der Erde lenken,  
So wird er auch an mich  
In meiner Gruft gedenken.  
**Wer Jesum recht erkennt,  
Der stirbt nicht, wenn er stirbt,  
Sobald er Jesum nennt.**

## 6. Choral

Wohlan, so will ich mich  
An dich, o Jesu, halten,  
Und sollte gleich die Welt  
In tausend Stücken spalten.  
O Jesu, dir, nur dir,  
Dir leb ich ganz allein;  
Auf dich, allein auf dich,  
Mein Jesu, schlaf ich ein.

## 4. Aria

How lovely to my ears it ringeth,  
This word: for me is born my Jesus!  
How this doth reach into my heart!  
Who Jesus' name can't comprehend,  
He whom it strikes not to the heart,  
He must of hardest rock be made.

## 5. Recitative

Well then, to fear and pain of death  
No thought will give my strengthened heart.  
If he from heaven would  
The road to earth now journey,  
Then will he, too, of me  
Within my tomb be mindful.  
**Who Jesus truly knows  
Will die not when he dies,  
If he calls Jesus' name.**

## 6. Choral

Lead on, 'tis my desire  
To cleave to thee, O Jesus,  
E'en though the world should break  
Into a thousand pieces.  
O Jesus, thou, just thou,  
Thou art my life alone;  
In thee, alone in thee,  
My Jesus, will I sleep.

## 4

## 4. Air

Quelle douce mélodie à nos oreilles,  
Qu'est cette nouvelle: mon Jésus est né,  
Comme ces paroles pénètrent le cœur!  
Celui dont le cœur n'est pas ému  
Quand il entend le nom de Jésus,  
Doit avoir un cœur dure comme la roche.

## 5

## 5. Récitatif

Allons, la crainte de la mort et la douleur  
Ne bouleversent pas mon cœur réconforté.  
S'il est descendu du ciel  
Jusque sur la terre,  
Il se souviendra de moi  
Dans mon tombeau.  
**Celui qui reconnaît Jésus  
Ne mourra pas en mourant  
Dès qu'il prononcera le nom de Jésus.**

## 6

## 6. Choral

Allons, c'est ainsi que je veux  
M'en tenir à toi, ô Jésus,  
Et même si le monde  
Éclate en mille morceaux.  
Ô Jésus, pour toi, que pour toi,  
Pour toi seul, je vivrai;  
Sur toi, rien que sur toi,  
Mon Jésus, je me reposerai.

## 4. Aria

Qué dulce suenan en los oídos  
Estas palabras: Jesús ha nacido.  
¿Cómo penetran en el corazón!  
Quién no comprenda el nombre de Jesús  
Y no lo atraviese el corazón,  
Debe ser una dura roca.

## 5. Recitativo

¡Adelante! El miedo y el dolor ante la muerte,  
No afectan mi corazón consolado.  
Si desde el cielo desea  
Llegar hasta la tierra,  
También se acordará de mí,  
En mi sepulcro.  
**Quien reconozca en verdad a Jesús,  
No morirá cuando muera,  
Apenas nombre a Jesús.**

## 6. Coral

¡Adelante! Así yo deseo,  
Sostenerme en Ti, oh Jesús,  
Aunque el mundo  
Se parta en mil pedazos.  
Oh, Jesús, sólo por Ti,  
Solamente vivo por Ti,  
En Ti, sólo en Ti,  
Mi Jesús, yo me dormiré.

**1. Recitativo**

Tenor

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß,  
Empfindet Jesu neue Güte  
Und dichtet nur auf seines Heilands Preis.

Alt

Wie freuet sich ein gläubiges Gemüte?

**2. Aria**

Auf! Gläubige, singet die lieblichen Lieder,  
Euch scheint ein herrlich verneuetes Licht.

Der lebende Heiland gibt selige Zeiten,  
Auf! Seelen, ihr müsset ein Opfer bereiten,  
Bezahlet dem Höchsten mit Danken die Pflicht.

**3. Recitativo**

Tenor

Wohl dir, Gott hat an dich gedacht,  
O Gott geweihtes Eigentum!  
Der Heiland lebt und siegt mit Macht  
Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm  
Muß hier der Satan furchtsam zittern  
Und sich die Hölle selbst erschüttern.  
Es stirbt der Heiland dir zugut  
Und fähret vor dich zu der Höllen,

**1. Recitative**

(T)

A heart which doth its Jesus cleary know  
Perceiveth Jesus' new compassion  
And fashions nought but for his Savior praise.

(A)

How happy is a faithful heart and spirit!

**2. Aria**

Rise, ye of faith, sing ye the songs of rejoicing,  
Upon you now glorious a new light doth shine.

The living Redeemer bestows times of blessing;  
Rise, spirits, ye must now a sacrifice offer  
And pay to the Highest your duty with thanks.

**3. Recitative**

(T)

Well thee, God hath remembered thee,  
O thou, God's hallowed property;  
The Savior lives and wins with might,  
To bring thee health, to his own praise  
Here now must Satan fear and tremble  
And even hell itself be shaken.  
The Savior dieth for thy sake  
And for thy sake to hell doth journey;

**7****1. Récitatif**

Ténor

Un cœur qui sait que son Jésus est vivant  
Ressevent la bonté renouvelée de Jésus  
Et n'écrit qu'à la seule gloire de son Sauveur.

Alto

Quelle joie ressent une âme croyante!

**8****2. Air**

Allons, fidèles, chantez les doux cantiques,  
Une magnifique lumière respndit à nouveau  
à vos yeux.

Le Sauveur vivant apporte des temps heureux,  
Allons, âmes, vous devez faire un sacrifice,  
Votre devoir est de payer le Très-Haut en actions de  
grâces.

**9****3. Récitatif**

Ténor

Bienheureux es-tu, Dieu a pensé à toi,  
Ô propriété vouée à Dieu;  
Le Sauveur vit et vainc par sa puissance  
Pour ton salut, pour sa gloire  
Satan doit trembler d'effroi ici  
Et les enfers s'ébranler eux-mêmes.  
Le Sauveur meurt pour ton bien  
Et descend pour toi aux enfers,

**1. Recitativo**

Tenor

El corazón que a Jesús vivo conozca  
Recibe la nueva bondad de Jesús  
Y compone alabanzas solamente a su Salvador.

Alto

¡Cuánto se alegra un espíritu creyente!

**2. Aria**

Arriba creyentes, cantad los amorosos cánticos,  
A vosotros os luce una majestuosa y renovada luz.

El Salvador vivo venturosos tiempos concede,  
Arriba, almas, un ofertorio habéis de preparar,  
Pagad al Altísimo con gratitud y deber.

**3. Recitativo**

Tenor

Bienaventurado de ti, Dios en ti ha pensado,  
Oh, propiedad ofrecida a Dios;  
Tu Salvador vive y con poder vence  
Por Tu honor, por Tu Gloria  
Ha de temblar aquí con temor Satán  
Y el infierno mismo ha de conmoverse.  
El Salvador por ti muere  
Y antes que tú al infierno descendió

Sogar vergießet er sein kostbar Blut,  
Daß du in seinem Blute siegst,  
Denn dieses kann die Feinde fällen,  
Und wenn der Streit dir an die Seele dringt,  
Daß du alsdann nicht überwunden liegst.

Alt  
Der Liebe Kraft ist vor mich ein Panier  
Zum Heldenmut, zur Stärke in den Streiten:  
Mir Siegeskronen zu bereiten,  
Nahmst du die Dornenkrone dir,  
Mein Herr, mein Gott, mein auferstandnes Heil,  
So hat kein Feind an mir zum Schaden teil.

Tenor  
Die Feinde zwar sind nicht zu zählen.

Alt  
Gott schützt die ihm getreuen Seelen.

Tenor  
Der letzte Feind ist Grab und Tod.

Alt  
Gott macht auch den zum Ende unsrer Not.

#### 4. Aria (Duetto)

Wir danken und preisen dein brünstiges Lieben  
Und bringen ein Opfer der Lippen vor dich.  
Der Sieger erwecket die freudigen Lieder,  
Der Heiland erscheint und tröstet uns wieder  
Und stärket die streitende Kirche durch sich.

He even poureth out his precious blood,  
That thou within his blood prevail,  
For this is what the foe shall vanquish,  
And whene'er strife about thy soul doth press,  
That thou e'en then not be o'ercome and fall.

(A)  
The pow'r of love, this shall my standard be  
For bravery, for strength amidst the battle:  
To gain for me the crown of triumph  
Didst thou the crown of thorn's accept,  
My Lord, my God, my Savior now aris'n,  
And now no foe on me may work his harm.

(T)  
The foes, indeed, are past all counting.

(A)  
God guards the souls to him e'er faithful.

(T)  
The final foe is tomb, and death.

(A)  
God maketh it the end of all our woe.

#### 4. Aria (Duet)

We thank thee and praise thee for thy warm affection  
And bring now an off'ring from our lips to thee.  
The victor awakens the songs of rejoicing,  
The Savior appeareth and comforts us further  
And strengthens the church, now divided, himself.

Il verse même son précieux sang  
Pour que tu vainques dans son sang,  
Car celui-ci peut faire tomber les ennemis  
Et lorsque la discorde menace ton âme,  
Afin que tu ne gises pas là vaincu.

Alto  
La force de l'amour est pour moi comme une bannière  
De l'héroïsme, de la force dans les combats:  
Pour me préparer les couronnes de victoire,  
Tu as pris la couronne d'épines,  
Mon Seigneur, mon Dieu, mon Sauveur ressuscité,  
Aucun ennemi ne pourra ainsi me nuire.

Ténor  
Certes les ennemis sont innombrables.

Alto  
Dieu protège les âmes qui lui sont fidèles.

Ténor  
Le dernier ennemi est le tombeau et la mort.

Alto  
Dieu met aussi fin à notre misère.

#### 4. Air (Duo)

Nous remercions et glorifions ton amour ardent  
Et nos lèvres te font une offrande.  
Le vainqueur fait naître les cantiques joyeux,  
Le Sauveur paraît et nous console à nouveau  
Et consolide l'église militante par son intercession.

E incluso Su preciadísima sangre vierte  
Para que tú por Su sangre venzas,  
Pues eso es lo que vence al enemigo  
Y por eso mismo cuando la lucha en tu alma se hace  
No eres al momento vencido.

Alto  
La fuerza del amor es un depósito para mí  
De heroico valor para fortalecer en la lucha:  
Para prepararme la corona de la victoria  
Tomaste para Ti la corona de Espinas,  
Señor mío, Dios mío, mi Salvador resucitado,  
De modo que ningún enemigo herirme puede.

Tenor  
Los enemigos, verdaderamente, innumerables son.

Alto  
Dios protege a las almas que le son fieles.

Tenor  
Los últimos enemigos son la sepultura y la muerte.

Alto  
Dios también las convierte en el fin de nuestra miseria.

#### 4. Aria (Duetto)

Agradecemos y alabamos Tu enardecido amor  
Y un sacrificio en los labios Te traemos.  
Al Salvador animen las alegres canciones,  
Se presente el Salvador y nos vuelva a consolar  
Y fortalezca a la combatiente Iglesia.

## 5. Recitativo

Tenor  
Doch würke selbst den Dank in unserm Munde,  
Indem er allzu irdisch ist;  
Ja schaffe, daß zu keiner Stunde  
Dich und dein Werk kein menschlich Herz vergißt;  
Ja, laß in dir das Labsal unsrer Brust  
Und aller Herzen Trost und Lust,  
Die unter deiner Gnade trauen,  
Vollkommen und unendlich sein.  
Es schließe deine Hand uns ein,  
Daß wir die Wirkung kräftig schauen,  
Was uns dein Tod und Sieg erwirbt,  
Und daß man nun nach deinem Auferstehen  
Nicht stirbt, wenn man gleich zeitlich stirbt,  
Und wir dadurch zu deiner Herrlichkeit eingehen.

Alt  
Was in uns ist, erhebt dich, großer Gott,  
Und preiset deine Huld und Treu.  
Dein Auferstehen macht sie wieder neu,  
Dein großer Sieg macht uns von Feinden los  
Und bringet uns zum Leben;  
Drum sei dir Preis und Dank gegeben.

## 6. Coro

Erschallet, ihr Himmel, erfreue dich, Erde,  
Lobsinge dem Höchsten, du glaubende Schar!

Es schauet und schmecket ein jedes Gemüte  
Des lebenden Heilands unendliche Güte,  
Er tröstet und stellet als Sieger sich dar.

## 5. Recitative (T, A)

(T)  
But rouse, thyself, the thanks within our voices,  
When they too much to earth are bound;  
Yea, bring to pass that ev'ry moment  
Thee and thy work no mortal heart forget;  
Yea, let in thee refreshment of our breasts  
And joy and comfort of all hearts  
Which trust in thy protecting mercy  
Both perfect and unending be.  
And may thy hand now us embrace,  
That we the end may clearly witness  
Which us thy death and triumph win,  
And that we after thine own resurrection  
Not die, although we die in time,  
And we thereby to thy great majesty now enter.

(A)  
All in our pow'r exalts thee, mighty God,  
And lauds thee for thy grace and faith;  
Thy resurrection hath these now renewed,  
Thy mighty triumph us from foe doth free  
And into life doth bring us;  
To thee, thus, praise and thanks be given.

## 6. Chorus (S, A, T, B)

O echo, ye heavens, O earth, be thou gladdened,  
Sing praise to the Highest, thou throng of great faith!

Now seeth and tasteth each spirit among us  
The infinite kindness of our living Savior;  
With comfort he comes as a victor to us.

## 11

## 5. Récitatif

Ténor  
Mets toi-même nos paroles de grâces en valeur  
dans notre bouche,  
Où elles ne paraissent que trop temporelles;  
Oui, fais qu'à aucun moment,  
Un cœur humain ne t'oublie, toi et ton œuvre;  
Oui, fais que la délectation de notre poitrine  
Et que la consolation et le plaisir de tous les cœurs  
Qui ont confiance en ta grâce,  
Soient parfaits et infinis.  
Que ta main nous enveloppe  
Afin que nous ressentions puissamment ses effets,  
Ce que ta mort et ta victoire nous acquit  
Et afin que l'on ne meurt pas par ta résurrection  
Alors que l'on meurt ici-bas,  
Et que nous accédions à ta gloire.

Alto  
Ce qui est en nous t'élève, Dieu puissant,  
Et glorifie tes bonnes grâces et ta fidélité;  
Ta résurrection la renouvelle,  
Ta grande victoire nous libère de nos ennemis  
Et nous redonne la vie;  
C'est pourquoi nous te glorifions et te remercions.

## 12

## 6. Chœur

Que les cieus résonnent, que la terre se réjouisse,  
Chante des chants de gloire au Très-Haut, ô toi légion  
des croyants.

Chaque âme contemple et goûte  
La bonté infinie du Sauveur vivant,  
Il console et se présente en vainqueur.

## 5. Recitativo

Tenor  
Que surta, pues, efecto, la gratitud  
en nuestra misma boca,  
Pues que tan terrenal es;  
Sí, haz que en ningún momento  
Ningún corazón humano de Ti ni de Tu obra se olvide;  
Sí, deja que la alegría de nuestro pecho  
Y el consuelo y el gozo de todo corazón  
Que en Tu gracia se halle  
Perfectos e infinitos sean.  
Tu mano nos abarque  
Que percibamos su poderoso efecto,  
Lo que Tu muerte y victoria para nosotros ha comprado  
Y que tras Tu resurrección  
No muramos, aunque en el siglo sí se muera,  
Y que a Tu Gloria accedamos.

Alto  
Cuanto en nosotros hay te alaba, Gran Dios,  
Y alaba Tu benevolencia y fidelidad;  
Tu Resurrección se renueva,  
Tu gran victoria de los enemigos nos libra  
Y a la vida nos trae;  
Por eso gracias Te sean dadas y alabanzas Te sean hechas.

## 6. Coro

Resonad, cielos, alégrate, tierra,  
Alaba cantando al Altísimo, tú, rebaño de los creyentes,

Contemplada y gustada es por todo espíritu  
La infinita bondad del Salvador vivo,  
El consuela y cual vencedor se muestra.



## 1. Coro

Ach Herr, mich armen Sünder  
Straf nicht in deinem Zorn,  
Dein' ersten Grimm doch linder,  
Sonst ist mit mir verlorn.  
Ach Herr, wollst mir vergeben  
Mein Sünd und gnädig sein,  
Daß ich mag ewig leben,  
Entfliehn der Höllepein.

## 2. Recitativo

Ach heile mich, du Arzt der Seelen,  
Ich bin sehr krank und schwach;  
Man möchte die Gebeine zählen,  
So jämmerlich hat mich mein Ungemach,  
Mein Kreuz und Leiden zugericht';  
Das Angesicht  
Ist ganz von Tränen aufgeschwollen,  
Die, schnellen Fluten gleich, von Wangen  
abwärts rollen.  
Der Seelen ist vor Schrecken angst und bange;  
Ach, du Herr, wie so lange?

## 1. Chorus

Ah Lord, me a poor sinner  
Blame not within thy wrath,  
Thy solemn rage yet soften,  
Else is my hope forlorn.  
Ah Lord, may'st thou forgive me  
My sin and mercy send,  
That I have life eternal  
And flee the pain of hell.

## 2. Recitative

Ah, heal me now, thou soul's physician,  
I am so ill and weak;  
One could in truth my bones all number,  
So grievously have this my toil and woe,  
My cross and sorrow dealt with me;  
My countenance  
Is full of tears and now all swollen;  
Like rapid streams they are, which down  
my cheeks are rolling.  
My soul is now with terror torn and anxious;  
Ah, thou Lord, why this waiting?

## 13

## 1. Chœur

Hélas Seigneur, le pauvre pécheur que je suis  
Ne le punis pas dans ton courroux,  
Aplaise donc ta grave colère  
Sinon je serai perdu.  
Hélas Seigneur, veuille me pardonner  
Mes péchés et aie pitié de moi  
Pour que je puisse vivre éternellement,  
Échapper aux tourments de l'enfer.

## 14

## 2. Récitatif

Ô guéris-moi, toi qui es le médecin des âmes,  
Je suis très malade et faible;  
On pourrait compter mes os,  
Tel est l'état dans lequel mon malheur,  
Ma croix et mes douleurs m'ont mis;  
Mon visage  
Est gonflé de larmes  
Qui, semblables aux torrents rapides,  
ruissellent sur mes joues.  
Mon âme est ravagée d'effroi et d'angoisse;  
Hélas, Seigneur, combien de temps encore?

## 1. Coro

Ay Señor, a mí en mis pecados  
No me castigues con Tu ira,  
Aplaca tu primer furor,  
De lo contrario perdido estaré.  
¡Ay Señor! Perdóname  
Mi pecado y concédeme Tu Gracia  
Para que viva yo eternamente,  
Me libre del dolor del infierno.

## 2. Recitativo

¡Ay cúrame Tú, médico del alma!  
Muy enfermo y débil estoy;  
Pueden contarse mis huesos,  
De tal manera mis penas,  
Mi cruz y sufrimientos me han puesto;  
El rostro  
Bañado está de lágrimas  
Cuan manadero que por la cara desciende.  
El alma temerosa y espantada está,  
¡Ay Señor! ¿Hasta cuándo?

## 3. Aria

Tröste mir, Jesu, mein Gemüte,  
 Sonst versink ich in den Tod,  
 Hilf mir, hilf mir durch deine Güte  
 Aus der großen Seelennot!  
 Denn im **Tod ist alles stille,**  
**Da gedenkt man deiner nicht.**  
 Liebster Jesu, ists dein Wille,  
 So erfreu mein Angesicht!

## 4. Recitativo

**Ich bin von Seufzen müde,**  
 Mein Geist hat weder Kraft noch Macht,  
 Weil ich die ganze Nacht  
 Oft ohne Seelenruh und Friede  
 In großem Schweiß und Tränen liege.  
 Ich gräme mich fast tot und bin vor Trauren alt;

Denn meine Angst ist mannigfalt.

## 5. Aria

**Weicht, all ihr Übeltäter,**  
 Mein Jesus tröstet mich!  
 Er läßt nach Tränen und nach Weinen  
 Die Freuden Sonne wieder scheinen.  
 Das Trübsalswetter ändert sich,  
 Die Feinde müssen plötzlich fallen  
 Und ihre Pfeile rückwärts prallen.

## 3. Aria

Comfort me, Jesus, in my spirit,  
 Or I'll sink now into death;  
 Lift me, lift me through thy dear kindness  
 From my spirit's great distress!  
 For in **death is nought but stillness,**  
**Where for thee no thought is given.**  
 Dearest Jesus, if it please thee,  
 Fill with joy my countenance!

## 4. Recitativo

**I am from sighing weary,**  
 My soul hath neither strength nor might,  
 For I the whole night through,  
 Oft lacking peace of mind and calmness,  
 In copious sweat and tears am lying.  
 I fear nigh unto death and am with mourning old,

For my great fear is manifold.

## 5. Aria

**Yield, all ye evildoers,**  
 My Jesus comforts me!  
 He brings, when past are tears and weeping,  
 The sun of joy once more its radiance;  
 The storms of sadness are transformed,  
 The enemy must sudden perish  
 And their own darts recoil against them.

## 15

## 3. Air

Réconforte, Jésus, mon âme,  
 Sinon je sombrerai dans la mort,  
 Aide-moi, aide-moi par ta bonté  
 À sortir de la grande torture!  
**En effet tout est silencieux dans la mort,**  
**Car nul ne se souvient de toi.**  
 Bien-aimé Jésus, si telle est ta volonté,  
 Viens réjouir ma face!

## 16

## 4. Récitatif

**Je suis las de soupirer,**  
 Mon esprit n'a ni force ni puissance  
 Parce que toute la nuit  
 Je gis souvent l'âme angoissée et anxieuse  
 En proie aux sueurs et aux larmes.  
 Je meurs presque de chagrin et vieilliss  
 devant le deuil,  
 Car mon angoisse est multiple.

## 17

## 5. Air

**Éloignez-vous de moi, tous les coupables,**  
 Mon Jésus me console!  
 Il fait briller le nouveau soleil de joie  
 Après le temps des larmes et des pleurs;  
 Le temps de l'affliction change,  
 Les ennemis doivent tomber soudain  
 Et leurs flèches se retourner contre eux.

## 3. Aria

¡Consuélame, Jesús, mi alma,  
 De lo contrario en la muerte pereceré,  
 Ayúdame, auxiliame por Tu bondad  
 De esta gran angustia del alma!  
**Pues en la muerte todo en silencio está,**  
**Y allí no se piensa en Ti.**  
 Amadísimo Jesús, si es esa Tu voluntad,  
 Alegra mi presencia.

## 4. Recitativo

**De tanto llorar cansado estoy,**  
 Mi espíritu ni fuerza ni poder tiene  
 Pues toda la noche  
 Sin sosiego ni paz de alma  
 En sudor y lágrimas yazgo.  
 Triste estoy hasta casi morir y viejo me han  
 hecho las penas  
 Pues mi temor grande es.

## 5. Aria

**¡Atrás, malhechores,**  
 Mi Jesús me consuela!  
 El hace que tras las lágrimas y el llanto  
 El sol de la alegría vuelva a lucir;  
 El tiempo de las penas se torna,  
 Los enemigos repentinamente caen  
 Y las flechas hacia atrás despedidas son.

## 6. Choral

Ehr sei ins Himmels Throne  
 Mit hohem Ruhm und Preis  
 Dem Vater und dem Sohne  
 Und auch zu gleicher Weis  
 Dem Heiligen Geist mit Ehren  
 In alle Ewigkeit,  
 Der woll uns alln bescheren  
 Die ewge Seligkeit.

## 6. Chorale

In heaven's throne be glory  
 With lofty fame and praise  
 To Son and to the Father  
 As well in equal wise  
 To Holy Ghost with honor  
 For all eternity,  
 Who shall us all let share in  
 Eternal blessedness.

## 18

## 6. Choral

Gloire au trône céleste  
 Au faite de sa gloire et de ses louanges,  
 Au Père et au Fils  
 Et de la même manière  
 En l'honneur du Saint-Esprit  
 Pour l'éternité  
 Qui nous est offerte à tous  
 La félicité éternelle.

## 6. Coral

Gloria sea en el trono celestial  
 Gran honor y alabanza  
 Al Padre y al Hijo  
 Así como del mismo modo  
 Al Espíritu Santo  
 Eternamente,  
 Que a todos nos conceda  
 La eterna beatitud.

*Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen.*

*Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe 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.*

## Ich freue mich in dir BWV 133

*Entstehung:* zum 27. Dezember 1724

*Bestimmung:* 3. Weihnachtstag

*Text:* Nach dem Lied gleichen Anfangs von Caspar Ziegler (1697). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 4 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 und 3 (Sätze 2 bis 5).

*Gesamtausgaben:* BG 28: 53 – NBA I/3

Die Melodie des Choral, der dieser Kantate zugrunde liegt, war zu Bachs Zeit neu. Gedruckt wurde sie sogar erst 1738, vierzehn Jahre also nach der Komposition dieser Choralkantate. Bach hat die Weise offenbar vorab gehört oder gesehen, und sie gefiel ihm so gut, daß er sie auf eine freie Notenzeile der ersten Partiturseite eines „Sanctus“ notierte, an dem er im Dezember 1724 gerade arbeitete. Es handelt sich dabei um jenes sechsstimmige „Sanctus“, das später in die h-Moll-Messe Eingang fand und das Bach, wie die Kantate, ebenfalls zum Weihnachtstag 1724 im Gottesdienst aufführte. Der Text der Kantate enthält einige Anspielungen an Worte des Alten Testaments sowie direkte Ansprachen an den hörenden Gläubigen. Diese Passagen werden den eher betrachtenden Choraltext zu einem predigthafnen Text um, den zu vertonen den Komponisten offenbar reizte.

Die Musik des Eingangschors konzentriert sich vom ersten Takt an auf den Grundaffekt dieses Textes: die Freude. Ein Sechzehntelmotiv aus Wechselnoten und repetierenden Vierteln bilden ein schwingvolles Thema, das sich in Variationen und Sequenzen fortentwickelt und den gesamten Satz instrumental unterlegt. Der Chor singt abschnittsweise einen zunächst einfachen, vierstimmigen Satz. Die letzten drei Zeilen intensiviert Bach mit freipolyphonen Wiederholungen und Echowirkungen, die den konzertanten Eindruck des gesamten Stücks steigern. Die folgende Alt-Arie beginnt, in reizvoller

Spannung zum klanglichen Charakter der beiden Oboi d'amore, mit einem signalartigen Motiv, das von der Singstimme übernommen wird. Die Oboen spielen entweder im Terz-/Sextabstand oder in imitierender Polyphonie. Später, wenn die Singstimme das Wort „Getrost“ durch lange Koloraturen ausdrückt, helfen die Bläser, das Signalmotiv in Erinnerung zu halten; auf den Text „wie wohl ist mir geschehen“ übernimmt die Singstimme wiederum die Begleitfigur, mit der das Continuo dieses Motiv eingangs gestützt hatte – ein kammermusikalisch dichter, höchst raffiniertes Satz also.

Im anschließenden Rezitativ finden sich insgesamt vier Zeilen des Choraltexes, die Bach durch *arioso*-Einschübe und Anklänge an die Melodie kenntlich macht. Ähnlich verfährt auch das zweite Rezitativ dieser Kantate (Nr. 5). Der Text „Wie lieblich klingt es in den Ohren“, mit dem die Arie Nr. 4 beginnt, muß naturgemäß jeden Komponisten herausfordern. Bach läßt sich einen reinen Streichersatz einfallen, in dem die erste Violine mit einer abwärts gerichteten, von der Singstimme dann wiederholten Figur dominiert. Später entsteht ein Gegensatz zwischen der Violine, die in *Bariolage*-Figuren pendelt, und dem auf einem gleichbleibenden Ton insistierenden Baß. Hier war zunächst, ebenfalls durch ständige Wiederholung, ein Motiv aus absteigenden Noten aufgefallen – vielleicht, um die doppelte Bewegung von oben nach unten zu verdeutlichen: die Ankunft Jesu auf der Erde und das Eindringen dieser Botschaft ins Herz des Gläubigen. Dort aber, wo dieser Text vom Sopran zum ersten Mal gesungen wird, gerät die ganze Szenerie kurz ins Stocken, und man hört den ContinuoBaß mit einer verstärkten, zackigen Bewegung abwärts, „ins Herz hinein“ dringen. Der Mittelteil dieser Arie fällt dagegen auf durch Verknappung der musikalischen Mittel auf drei Stimmen (Sopran, Violine I, Violine II und Viola anstatt eines Basses) sowie durch Wechsel in einen Dreier-Takt. Die damit verbundene Intensivierung dient der Aufmerksamkeit auf die Belange des Textes. Ob die Stimmführung im Schlußchoral

einmal mehr den Text ausdeutet, gehört zu den Geheimnissen Bachscher Satztechnik. Jedenfalls treffen sich Baß- und Tenorstimme, zum Text „ich ganz allein“, auf einem einzigen Ton.

\*

## Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß BWV 134

*Entstehung:* zum 11. April 1724

*Bestimmung:* 3. Ostertag

*Text:* Dichter unbekannt. Parodie der Kantate „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“ BWV 134a

*Gesamtausgaben:* BG 28: 83 u. 287 – NBA I/10: 71

Betrachtet man die Liste der von Bach in seinem ersten Leipziger Amtsjahr aufgeführten Kantaten, imponiert vor allem die eindrucksvolle Zahl von drei Dutzend neukomponierten Werken. Immerhin standen ihm dreißig Kirchenkantaten zur Verfügung, die er aus Mühlhausen und Weimar mitgebracht hatte und die in Leipzig kaum jemand gekannt haben dürfte. Bach beschränkt diesen ökonomisch bequemen Weg, Vorhandenes wiederaufzuführen, jedoch mit Bedacht. Zum einen befand sich die Gattung Kirchenkantate in Mitteleuropa damals im Umbruch; ein Stück wie die Mühlhausener Ratswahlkantate „Gott ist mein König“ von 1708 etwa (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23) war nur fünfzehn Jahre später unmodern geworden. Zum anderen nötigten Aufführungsbedingungen wie z. B. Zahl und Qualität der zur Verfügung stehenden Musiker oder die unterschiedliche Stimmtonhöhe der Orgeln zu Änderungen oder gar Neufassungen ganzer Stimmensätze, eine Arbeit, die Bach nie routiniert erledigte, sondern stets dazu nutzte, Art und Aussage der Musik anzupassen, zu aktualisieren, präziser zu fassen. Eine erste größere Gruppe von Wiederaufführungen bereits früher entstandener Kirchen-

kantaten in Leipzig findet sich zwischen dem Sonntag Sexagesimae am 13. Februar und dem Osterfest am 9. April 1724.

Am zweiten Ostertag steht erstmals die geistliche Parodie einer weltlichen Kantate auf dem Programm: „Erfreut euch, ihr Herzen“ BWV 66 (Vol. 21). Am darauffolgenden, dritten Ostertag wird die Kantate „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ BWV 134 aufgeführt – auch dies die Parodie einer weltlichen Kantate. Bis zum Ende des Kantatenjahrgangs, dem Sonntag Trinitatis, folgen zum Pfingstfest zwei weitere Parodien (BWV 173, 184). Bach tastet sich also allmählich an diese Kunst heran: Musik, die zu einem besonderen Anlaß entstanden und deshalb nach einmaliger Aufführung nicht mehr verwendbar war, anderen Zwecken dienstbar zu machen.

In allen vier genannten Fällen handelt es sich um Stücke, die zu Ehren des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen zwischen 1717 und 1723 entstanden waren. Am reformierten Köthener Hof wurden im Gottesdienst keine Kantaten aufgeführt; allenfalls hatte Bach Gelegenheit, in seinem konfessionellen Umfeld, der lutherischen Agnus-Kirche, einige Weimarer Kantaten wiederaufzuführen (z. B. BWV 132, Vol. 41). Alle in Köthen entstandenen Kantaten – sieht man einmal davon ab, daß Bach seine beiden Leipziger Probestücke, BWV 22 und 23, natürlich in Köthen komponiert haben muß – sind also weltliche Kantaten, die jeweils am 10. Dezember, dem Geburtstag des Fürsten, oder am 1. Januar zur Feier des neuen Jahres aufgeführt wurden. Die Kantate BWV 134a, „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“, entstand zum 1. Januar 1719. Der Text stammte von Christian Friedrich Hunold, genannt „Menantes“ (1681-1721), einem damals bekannten Dichter, dem einige Bucherholer das seinerzeit ungewöhnliche Leben eines freien Schriftstellers ermöglichten (Hans-Joachim Kreuzter, *Die Welt...* Bd. 2, 127 f.). Bach vertonte insgesamt sechs seiner Texte; nur eine dieser

Kantaten, nämlich BWV 204 (Vol. 62) ist erhalten, von zwei anderen (BWV 66a, 134a) kennt man zu großen Teilen die Musik, eben weil sie zu Ostern 1724 in Leipzig als geistliche Parodie wiederaufgeführt wurden.

Bei der Umwandlung der Kantate „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“ in „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ verzichtete Bach auf ein Rezitativ (Nr. 5) und eine Arie (Nr. 6) der weltlichen Kantate. Die übrige Musik ließ er weitgehend unangetastet; die Instrumente spielten aus denselben, durch eine Kopie verstärkten Stimmensatz. Die Stimmen für die Sänger ließ Bach abschreiben, um handschriftlich den neuen Text sowie hier und da notwendige Änderungen im Notentext einzutragen. Für eine weitere Aufführung 1731 komponierte er jedoch die drei Rezitative Nr. 1, 3 und 5 neu, wenn auch in Anlehnung an die bestehenden, und versah die Stimmen nun mit Deckblättern. Erst danach ging er an die Reinschrift einer neuen Partitur, in deren Verlauf er weitere Änderungen einfügte – Bach war, wie man bei viel prominenteren Werken (Johannes-Passion, Goldberg-Variationen, Kunst der Fuge) immer wieder sehen kann, mit einmal Vollendetem nie zufrieden.

Freilich half ihm im Fall der vorliegenden Kantate, daß Lob und Dank und geistlicher Neubeginn Grundaffekte zur Verfügung stellen, die sowohl ein Neujahrs- als auch das Auferstehungsfest Ostern auszeichnen. Die dialogische Struktur der geistlichen Kantate BWV 134 ergibt sich so aus jener der weltlichen Kantate BWV 134a, in der Allegorien der Zeit und der göttlichen Vorstellung über das kommende Heil des anhaltinischen Landes und seines Fürsten disputieren. Entsprechend fehlt der geistlichen wie der weltlichen Kantate nicht nur der repräsentative Eingangschor, sondern gänzlich das Bibelwort sowie ein Schlußchoral; an seine Stelle tritt in BWV 134 ein dialogisch angelegter, fröhlich den Sieger preisender Festchor.

### Ach Herr, mich armen Sünder BWV 135

*Entstehung:* zum 25. Juni 1724

*Bestimmung:* 3. Sonntag nach Trinitatis

*Text:* Nach dem Lied gleichen Anfangs von Cyriacus Schneegaß (1597, nach Psalm 6). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 6 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 5 (Sätze 2 bis 5).

*Gesamtausgaben:* BG 28: 121 – NBA I/16: 199

In seinem zweiten Leipziger Amtsjahr, das am Sonntag Trinitatis, dem 11. Juni 1724 begann, beabsichtigte Bach, ausschließlich Choralkantaten zu komponieren und aufzuführen. Das heißt: Text und melodisches Material dieser Kantaten sollten sich jeweils an einem bestimmten Kirchenlied orientieren. Fertigstellen konnte er dieses großartige und in der Geschichte der Kantatenliteratur gewiß einmalige Projekt nicht, da vermutlich der Dichter, der die Choralstrophen zu Bachs Gefallen umarbeitete, im Januar 1725 verstarb (vgl. den Einführungstext zu BWV 126, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 40). Über die Spekulationen zu dem unvorhergesehenen Ende gerät leicht in den Hintergrund, wie umfassend und planmäßig Bach den Einstieg in den Choralkantaten-Zyklus vollzog. Die ersten vier Kantaten bringen nämlich jeweils unterschiedliche Typen von Eingangssätzen: BWV 20 eine Ouvertüre im Französischen Stil, BWV 2 einen motettenartigen Satz mit Cantus firmus, BWV 7 eine Art Violinkonzert sowie BWV 135, die hier zu betrachtende Kantate, eine Choralfantasie. Außerdem demonstriert Bach in diesen vier Eingangssätzen, wie man eine Chormelodie in den verschiedenen Vokalstimmen durchführen kann: BWV 20 im Sopran, BWV 2 im Alt, BWV 7 im Tenor und BWV 135 also im Baß (vgl. Vol. 6, 1 und 3).

Bedingt durch diese zyklische Struktur haben alle diese genannten Sätze exemplarischen Charakter. In BWV 135 geht es also um eine Choralfantasie. Jede der acht Choralzeilen be-

kommt ein instrumentales Vorspiel. Hieran beteiligt sind die beiden Oboen sowie die Streichinstrumente unisono. Diese tragen den Cantus firmus der jeweiligen Zeile vor, bevor sie mit den Oboen konzertieren. Die für diese Instrumente vorgesehene Musik besteht ebenfalls aus dem Material der Chormelodie, wird allerdings in kürzeren Notenwerten vorgetragen. Im Anschluß an die knappen Vorspiele setzt dann der Chor ein, und erst mit ihm zusammen der Continuo-Baß. Bevor die Bassisten jedoch den Cantus firmus vortragen, haben die drei anderen Stimmen die jeweilige Zeile imitierend vorbereitet. Bach bietet für die Abfolge von Melodie und imitierenden Motiven also zwei unterschiedliche Verfahren an. Mehr noch: zu Beginn der einzelnen Gesangszeilen läßt Bach die Oboen pausieren, um sie jeweils gegen Ende hinzutreten zu lassen. So erreicht er, wie bei einer Orgelregistrierung, eine merkliche Steigerung auf jeweils kleinstem Raum.

Im folgenden Rezitativ hebt Bach mit Mitteln der Harmonik und Stimmführung Worte wie „krank und schwach“, „Kreuz und Leiden“ und „schnellen Fluten gleich“ unmittelbar verständlich hervor. Darauf folgt eine tänzerische Arie für Tenor und zwei konzertierende Oboen. Auch hier läßt sich die Bachsche Kunst der Textausdeutung verfolgen: „Versink ich in den Tod“ in Abwärtsbewegungen, „alles stille“ mit plötzlichen Pausen, „erfreu mein Angesicht“ in freudig bewegten Koloraturen. Das anschließende Alt-Rezitativ beginnt mit einem stark ausgezerrten Zitat der ersten Zeile der Chormelodie. Dann hat der Baß von Jesu Trost zu singen, aber auch von dem, was zuvor zu überwinden war: dem Trübsalwetter und den Feinden mit ihren Pfeilen. Entsprechend kämpferisch aufrüttelnd und ausgreifend ist der Tonfall dieses von den unisono geführten Streichern beherrschten Stücks. Zur Darstellung von Jesu Trost fällt Bach das schöne Bild eines bewegten, aber in sich kreisenden Instrumentalbasses ein. Dazu bekommt der Sänger ausgiebig Gelegenheit, den schließlich ins Gewißhafte mündenden Text leidenschaftlich zu deklamieren. Mit dem

Schlußchoral wird der Hörer daran erinnert, daß der Melodie dieses Liedes („Herzlich tut mich verlangen“) Bachs lebenslange Liebe gegolten hat.



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 beschränkt. 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 Bachwerkeverzeichnisses (BWV) von Wolfgang Schmieder.

## I find my joy in Thee BWV 133

*Composed:* for December 27, 1724

*Performed:* on the Third Day of Christmas

*Text:* after the hymn with the same beginning by Caspar Ziegler (1697). Literally retained: verses 1 and 4 (movements 1 and 6); reworded (author unknown): verses 2 and 3 (movements 2 to 5).

*Complete editions:* BG 28: 53 – NBA I/3

The melody of the chorale on which this cantata is based was new in Bach's day. It was so new, in fact, that it was not printed until 1738, fourteen years after this cantata was composed. Evidently, Bach had either seen or heard the air beforehand and liked it well enough to note it down on an empty line on the first page of the score to a "sanctus" on which he happened to be working in December of 1724. This was the six-voice "Sanctus" which later took its place in the Mass in B Minor and which Bach also performed at the church service on Christmas 1724 along with the cantata. The text of the cantata contains several allusions to the words of the Old Testament, as well as directly addressing the faithful among its audience. These passages transform the chorale's rather contemplative text into type of sermon, a challenge which obviously appealed to its composer.

From the very first measures, the music in the introductory chorus concentrates on the basic sentiment expressed in this text: joy. A motif made up of changing sixteenth notes (semiquavers) and repeating quarter notes (quavers) form a rousing theme which is progressively developed through variations and sequences, providing the instrumental foundation for the entire setting. Section by section, the chorus sings a four-voice setting which is at first rather plain. Bach adds intensity to the last three lines with free, polyphonic repeats and echoes, which heighten the concertante impression made by the piece as a

whole. The following alto aria starts with a signallike motif, standing in lovely contrast to the timbre of the two oboes d'amore, which is then taken over by the vocalist. The oboes play at intervals of either a third or a sixth, or in polyphonic imitation. Later, when the vocalist sings the word "Getrost" ("Take hope") in long coloraturas, the wind instruments help to keep the signal motif in mind; at the words "wie wohl ist mir geschehen" ("how well for me this moment"), the vocalist takes up the accompanying figure used initially by the continuo to support this motif – making this into an extremely dense, highly sophisticated, chamber Music setting.

In the following recitative, we find all in all four lines of the chorale text, which Bach distinguishes by inserting *arioso* passages and references to the melody. The second recitative in this cantata (no. 5) proceeds in a similar manner. The words which begin the aria no. 4 "Wie lieblich klingt es in den Ohren" ("How lovely to my ears it ringeth") would present an enticing challenge to any composer. Bach hits upon the idea of a setting exclusively for strings dominated by a descending figure in the first violin which is repeated by the vocalist. Later, a contrast evolves between the violin, oscillating in *bariolage* figures, and the bass, insistently clinging to a single note. At first, constant repetition draws attention to a motif made up of descending tones – perhaps to illustrate two instances of the higher descending into the lower: Jesus' coming into the world and tidings of this marvel reaching into the hearts and minds of the faithful. However, the first time the soprano sings this text, the entire scene briefly begins to falter, and we hear the continuo bass zigzag downward with renewed strength to "reach into the heart". By contrast, the middle section of this aria is remarkable in that it is limited to three voices (soprano, first and second violins, and a viola instead of a bass) and changes to triple meter. The resulting increase in intensity serves to attract attention to the ideas expressed in the text. Whether the conduct of the parts in the final choral is also intended to illustrate the

words will forever remain one of Bach's secrets. In any case, the bass and tenor voices now meet on a solitary tone at the words "ich ganz allein" ("[Thou art] my life alone").

\*

## A heart which doth its Jesus clearly know BWV 134

*Composed:* for April 11, 1724

*Performed:* on the Third Day of Easter

*Text:* author unknown. Parody composition of the cantata "Die Zeit, die Tag und Jahre macht" BWV 134a ("Time, which makes the days and years")

*Complete editions:* BG 28: 83 and 287 – NBA I/10: 71

When we survey the cantatas Bach performed in the course of his first official year in Leipzig, the number of newly composed works, three dozen in all, is particularly impressive. After all, he already had thirty church cantatas at his disposal, cantatas he had gone to the trouble of bringing with him from Mühlhausen and Weimar, and which would hardly be familiar to the burghers of Leipzig. However, Bach was circumspect when it came to economizing on effort by reusing music he had already composed. For one thing, the church cantata as a genre was at that time going through a period of upheaval in Central Germany; a piece such as, say, the Cantata written for the Changing of the Councilors in Mühlhausen in 1708, "Gott ist mein König" ("God is my sovereign"; see EDITION BACHADEMIE vol. 23) had gone out of fashion in the intervening fifteen years. For another, such factors as the number and quality of the available vocalists, or organs tuned to a different standard pitch, often constrained Bach to modify or even rewrite the parts for entire movements, a chore which he never discharged mechanically, but instead always used as an opportunity to adapt the

music's expressiveness, or even its very nature, to make it more precise and fitting. The first time Bach performed a sizable group of his earlier church cantatas was between Sexagesima Sunday on February 13, and Easter on April 9, 1724.

On the Second Day of Easter, we find for the first time a sacred parody of a secular cantata on the program: "Erfreut euch, ihr Herzen" BWV 66 ("Rejoice, all ye spirits"; vol. 21). On the next day, the Third Day of Easter, the cantata "Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß" BWV 134 ("A heart which doth its Jesus clearly know") – this, too, a parody of a secular cantata. By Trinity Sunday, when the cycle of church cantatas for the year ends, two more parodies had been heard at Pentecost (Whitsun) (BWV 173 and 184). Bach appears to be feeling his way toward this art form: by taking music composed for a special occasion, and thus no longer of any use after a single performance, and making it suit other purposes.

All four cases mentioned consist of pieces composed between 1717 and 1723 in honor of Prince Leopold of Anhalt-Köthen. No cantatas were performed at the Reformed church service at the court in Köthen: at best, Bach would have had a chance to perform a few of the cantatas he had written in Weimar (For example, BWV 132, vol. 41) at the nearby Lutheran Agnus Church. All the cantatas Bach wrote in Köthen – except for the two he submitted as samples, BWV 22 and 23, which, of course, he will also have composed while still in Köthen – are thus secular cantatas performed either on December 10, the birthday of the prince, or on January 1 to celebrate the commencement of the New Year. The cantata BWV 134a "Die Zeit, die Tag und Jahre macht" was composed for January 1, 1719. The text was written by Christian Friedrich Hunald, known as "Menantes" (1681-1721), a wellknown author of the day, who was able to lead the life of a freelance writer, a rarity at that time, thanks to having successfully sold a number of books (Hans-Joachim Kreutzer, *Die Welt ...* vol. 2, 127ff.). All in all,

Bach put six of his texts to music; only one of these cantatas, BWV 204 (vol. 62) has survived, although we do have a large portion of the music to two others precisely because they were performed again as a sacred parody in Leipzig at Easter 1724.

In changing the cantata “Die Zeit, die Tag und Jahre macht” into “Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß”, Bach expunged a recitative (no. 5) and an aria (no. 6) from the secular cantata. He left the rest of the music largely unaltered; the instrumentalists played from the same set of parts, amplified by a single copy. Bach had the music for the vocal parts copied so he could make the necessary modifications to the words and, here and there, to the music. For another performance in 1731, however, he composed new music for the three recitatives, no. 1, 3 and 5, although the differences to the older version were few, and provided the parts with cover sheets. Only then did he start the final copy of a new score, although he still continued to make changes – as many of his bestknown works clearly show (the St. John Passion, the Goldberg Variations, the Art of Fugue), Bach was never satisfied with what he had already completed.

Of course, he was fortunate in this case that praise and thanksgiving and spiritual renewal offer a range of basic emotions suitable for the beginning of a new year or for Easter, a feast of resurrection. The sacred cantata BWV 134 is structured in dialog form, as is the secular cantata BWV 134a, a result of the fact that allegories of time conduct a dispute with the spiritual embodiment of the coming salvation of the land of Anhalt and its prince. Accordingly, the sacred and the secular cantata both lack not only the imposing introductory chorus typical of the genre, but also the final chorale and any quotations from Scripture; instead, we find in BWV 134 a festive, dialogical chorus which cheerfully praises the victor.

\*

### Ah Lord, me a poor sinner BWV 135

*Composed:* for June 25, 1724

*Performed:* on the third Sunday after Trinity

*Text:* after the hymn with the same beginning by Cyriacus Schneegaß (1597, after Psalm 6). Literally retained: verses 1 and 6 (movements 1 and 6); reworded (author unknown): verses 2 to 5 (movements 2 to 5).

*Complete editions:* BG 28: 121 – NBA I/16: 199

During Bach's second year in Leipzig, which began on Trinity Sunday, June 11, 1724, he intended to compose and perform chorale cantatas exclusively. This means: the text and the melodic material of these cantatas were expected to take their orientation from a specific hymn. He was unable to complete this grand scheme, certain to have been unique in the history of the cantata, since the author responsible for reworking the verses to Bach's satisfaction presumably died in January of 1725 (cf. the introductory notes to BWV 125, EDITION BACHAKADEMIE vol. 40). Speculation on the unexpected end of this cycle of chorale cantatas often obscures the all-inclusive and well-planned approach Bach took to this project. Each of the first four cantatas, for instance, boasts a different kind of introductory movement: BWV 20 an overture in French style, BWV 2 a motetlike movement with a cantus firmus, BWV 7 a sort of violin concerto and BWV 135, the cantata in question here, a chorale fantasia. In these four introductory movements, moreover, Bach demonstrates how to elaborate a chorale melody in the various singing voices: BWV 20 in the soprano, BWV 2 in the alto, BWV 7 in the tenor and BWV 135, obviously, in the bass (cf. vol. 6, 1 and 3).

As a consequence of this cyclic structure, all these movements take on an exemplary character. BWV 135 is thus an exemplary chorale fantasia. Each of the chorale's eight lines has an instrumental prelude borne by the two oboes and the strings in uni-

son. The strings state the cantus firmus of the respective line before they begin to play in concert with the oboes. The music for these instruments likewise consists of the chorale melody, albeit played in shorter notes. Following the concise prelude, the chorus sets in accompanied by the continuo bass, heard here for the first time. However, before the bassist can state the cantus firmus, the three other voices have already prepared the line in imitation. Hence Bach offers two different methods for determining the sequence of melody and imitating motifs. Furthermore, he has the oboes rest at the beginning of the individual lines of singing, only to add them toward the end in each case. In this way, he noticeably heightens the intensity within a very small space, similar to organ registration.

In the following recitative, Bach composes the melodic parts and the harmonies so that they clearly bring out the meaning of words such as “krank und schwach” (“ill and weak”), “Kreuz und Leiden” (“Cross and sorrow”), and “schnellen Fluten gleich” (“Like rapid streams they are”). A dancelike aria for tenor and two concertante oboes follows. Here too Bach's artistry in illustrating a text is manifest: “versink ich in den Tod” (“I'll sink now into death”) in descending notes, “alles stille” (“naught but stillness”) with sudden rests, “erfreu mein Angesicht” (“Fill with joy my countenance”) in sprightly, joyful coloraturas. The following alto recitative begins with a heavily embellished quotation of the first line of the chorale melody. Then it is for the bass to sing not only of Jesus' comfort, but also of that which must be overcome beforehand: the storms of sadness and the enemies with their darts. Accordingly, the tone of this piece, dominated by the unisono strings, is combative, rousing and extravagant. To depict Jesus' comfort, Bach uses the lovely image of an instrumental bass describing circular movements. In addition, the singer has ample opportunity passionately to declaim the words, which are finally beginning to evince more certainty. The final chorale reminds the listener that the melody of this hymn (“Herzlich tut mich verlangen”

(“It is my heart's desire”)) was one of Bach's lifelong favorites.



## 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.

### Je me réjouis en toi BWV 133

*Composition:* vers le 27 décembre 1724

*Destination:* 3ème jour de Noël

*Texte:* selon le cantique de même début de Caspar Ziegler (1697). *Conservées mot pour mot:* les strophes 1 et 4 (1er et 6ème mouvements); adaptés (auteur inconnu): les strophes 2 et 3 (2ème et 5ème mouvements).

*Éditions complètes:* BG 28: 53 – NBA I/3

La mélodie du choral, sur lequel repose cette cantate, était nouvelle à l'époque de Bach. Elle n'a même été imprimée qu'en 1738, donc quatorze ans après la composition de cette cantate sur un choral. Bach avait manifestement déjà entendu ou vu exécuter cette mélodie auparavant et elle lui avait tellement plu qu'il l'avait notée sur une ligne vide de la première page de la partition d'un «Sanctus» auquel il travaillait précisément en décembre 1724. Il s'agissait du fameux «Sanctus» à six voix, ultérieurement utilisé pour la messe en si mineur et que Bach avait, lui aussi, exécuté, tout comme la cantate, lors du service religieux de la fête de Noël 1724. Le texte de la cantate évoque parfois les termes de l'Ancien Testament et s'adresse directement aux croyants. Ces passages transforment ce texte de choral plutôt contemplatif en un texte prédicatif, Bach avait manifestement eu grande envie de l'adapter.

Dès la première mesure, la musique du choral d'ouverture se concentre sur l'émotion prépondérante du texte: la joie. Le motif en doubles croches se composant de passages de notes récurrentes et de noires répétées forment un thème entraînant, qui continue à évoluer dans les variations et les séquences et soutient l'ensemble du mouvement par les instruments. Par intervalles, le chœur chante un mouvement à quatre voix, simple pour commencer. Bach a intensifié les trois derniers systèmes avec des répétitions polyphones libres et des effets d'écho qui augmentent l'effet concertant de tout le morceau. L'aria

pour alto qui suit commence avec un motif comme un signal sonore bientôt repris par la voix chantée, forme un contraste intéressant avec le caractère sonore des deux hautbois d'amour. Les hautbois jouent ou en intervalles de tierces ou de sixtes ou en polyphonie imitative. Plus tard, lorsque la voix chantée entoure le mot «confiant» de longues coloratures, les instruments à vent rappellent le motif de signal sonore. Sur le texte «ce qui m'arrive est bien», la voix chantée reprend à nouveau l'effet d'accompagnement avec lequel le continuo a souligné ce motif au début – donc un mouvement de musique de chambre de grande densité, de composition hautement raffinée.

Le récitatif qui suit reprend en tout quatre lignes du texte du choral que Bach a personnalisé grâce à l'insertion d'*arioso* et de fréquents rappels à la mélodie. Le second récitatif de cette cantate (N° 5) se comporte de manière similaire. Le texte «comme le son est doux aux oreilles», le début de l'aria N° 4, est, bien entendu, un défi pour chaque compositeur. Bach a composé un mouvement pour instruments à cordes seulement, le premier violon y domine avec une figure descendante, ensuite répétée par la voix chantée. Plus tard, un contraste surgit entre le violon qui abonde en effets de *bariolages*, et la basse qui elle, insiste sur une note constante. Ici, un motif sur des notes descendantes, sans cesse répété, avait tout d'abord impressionné – annonçant peut-être le double mouvement du haut en bas: l'arrivée de Jésus sur la terre et la percée du message dans les cœurs des croyants. Toute la scène s'interrompt un instant lorsque le texte est chanté pour la première fois par le soprano, et l'on entend la basse continue, en un mouvement descendant, renforcé, plutôt découpé, pénétrer «dans le cœur». Par contre, la partie centrale de cet aria se caractérise par les moyens musicaux, parcimonieusement répartis sur trois voix (soprano, Violon I, violon II et viole à la place d'une basse) ainsi que par le passage à une mesure à trois temps. L'intensification qui s'y rattache permet d'attirer l'attention sur le contenu du texte. Que le tracé mélodique du choral final interprète le texte ou

non restera l'un des secrets de Bach et de sa technique de composition. En tous cas, sur le texte «moi tout seul», la voix de la basse et celle du ténor se rencontrent sur une seule note.

\*

### Un cœur qui sait que son Jésus est vivant BWV 134

*Composition:* vers le 11 avril 1724

*Destination:* 3ème dimanche de Pâques

*Texte:* Auteur inconnu. Parodie de la cantate «le temps qui fait les jours et les années» BWV 134a

*Éditions complètes:* BG 28 : 83 et 287 – NBA I/10 : 71

Si l'on étudie la liste des cantates exécutées par Bach au cours de sa première année de fonction à Leipzig, c'est surtout leur nombre impressionnant – trois douzaines de nouvelles compositions – qui impressionne. Après tout, il disposait de trente cantates sacrées qu'il avait ramenées de Mühlhausen et de Weimar et que presque personne ne connaissait à Leipzig. Bach se décida pour la solution économique et commode, à savoir de réexécuter des oeuvres existantes, mais avec une certaine précaution. D'une part, à cette époque, le genre de la cantate d'église était en plein bouleversement dans le centre de l'Allemagne ; une oeuvre telle que la cantate composée vers 1708 à l'occasion des élections du conseil de Mühlhausen «Dieu est mon Roi» (f. EDITION BACHAKADEMIE, vol. 23) était déjà démodée à peine quinze ans plus tard. D'autre part, les conditions d'exécution, telles que le nombre et la qualité des musiciens disponibles ou la hauteur du son des différents registres de l'orgue nécessaire pour les adaptations ou même la recomposition de plusieurs mouvements entiers, étaient un travail que Bach n'exécutait jamais avec routine, mais dont il profitait pour adapter, actualiser ou agencer plus précisément le genre et le mes-

sage de la musique. Un des grands groupes de cantates d'église composées antérieurement et retravaillées ont été repris à Leipzig entre le dimanche sexagésime (le 13 février) et la fête de Pâques (9 avril 1724).

Le second jour de Pâques, une parodie religieuse d'une cantate profane figure pour la première fois au programme : «Que les cœurs se réjouissent» BWV 66 (vol. 21). Le dimanche suivant, troisième jour de Pâques, la cantate «Un cœur qui sait que son Jésus est vivant» BWV 134 est exécutée – elle aussi parodie d'une cantate profane. Jusqu'à la fin du calendrier des cantates, le dimanche de la Trinité, deux autres parodies (BWV 173, 184) suivent à la Pentecôte. Bach se risque peu à peu à cette technique : une musique composée pour une occasion spéciale et donc ne pouvant ni être réutilisée après une seule exécution ni servir à d'autres occasions.

Dans chacun des cas précités, il s'agit d'oeuvres composées en l'honneur du prince Léopold von Anhalt Coethen entre 1717 et 1723. A la cour réformée de Coethen, il n'était pas d'usage d'exécuter des cantates lors des services religieux ; Bach eut tout au plus l'occasion de rejouer dans le cadre de sa paroisse, l'église protestante de l'Agneau de Dieu, quelques cantates composées à Weimar (BWV 132, vol. 41 par exemple). Toutes les cantates composées à Coethen – abstraction faite, bien entendu, de ses deux oeuvres à l'essai pour Leipzig, BWV 22 et 23, que Bach doit avoir composé à Coethen – sont donc des cantates profanes qui ont toutes été exécutées le 10 décembre, jour anniversaire du prince, ou le 1er janvier, pour les festivités du nouvel an. La cantate BWV 134a, «le temps qui fait les jours et les années» a été composée pour le 1er janvier 1719. Le texte est de Christian Frédéric Hunold, surnommé «Menantes» (1681-1721), un poète connu à l'époque, auquel quelques succès avaient permis de vivre comme écrivain indépendant, ce qui était inhabituel à l'époque (Hans-Joachim Kreutzer, *Die Welt...* vol. 2, 127f.). Au total Bach a mis en musique six de ses textes; une

seule de ces cantates, à savoir BWV 204 (vol. 62) est conservée, des deux autres (BWV 66a, 134a), une partie de la musique seulement est connue, précisément parce qu'elle a été à nouveau exécutée à Leipzig le jour de Pâques 1724 sous forme de parodie religieuse.

Lors de la transformation de la cantate «Le temps qui fait les jours et les années» en «Un cœur qui sait que son Jésus est vivant», Bach a renoncé à un récitatif (N° 5) et à un aria (N° 6) de la cantate profane. Pour le reste de la musique, il l'a laissée plutôt dans son état original; les instruments jouent sur une seule structure vocale, encore renforcé dans une copie ultérieure. Bach a fait copier les voix des chanteurs afin de pouvoir inscrire de sa main sur la partition le nouveau texte ainsi que, ici et là, certaines modifications indispensables. Toutefois, pour une exécution ultérieure en 1731, il recomposa entièrement les trois récitatifs N° 1, 3 et 5, même s'il s'est inspiré des récitatifs existants, et y recouvrit les voix de feuilles rectificatives. Ce n'est qu'ensuite qu'il attaqua la copie au net d'une nouvelle partition, au cours de laquelle il apporta d'autres modifications – Bach, ainsi qu'on le constate invariablement au vu de plusieurs oeuvres célèbres (la Passion selon Saint Jean, les Variations Goldberg, l'Art de la Fugue), n'était jamais satisfait de ses oeuvres une fois terminées.

Bien entendu, dans le cas de la présente cantate, il se servit largement des émotions fondamentales telles que la louange, l'action de grâces et le renouveau religieux fournissent, qui donnent leur caractère aux festivités du nouvel an ou encore à la fête de la résurrection à Pâques. La structure du dialogue de la cantate sacrée BWV 134 trouve donc son origine dans la cantate profane BWV 134a, dans laquelle les allégories de l'époque s'opposent à la représentation divine du salut espéré pour le pays d'Anhalt et pour son souverain. Par conséquent, les deux cantates, la sacrée et la profane, doivent se passer non seulement du choral d'ouverture représentatif, mais aussi de toute parole biblique ainsi que du choral final; dans le BWV, c'est un choral

solennel, sous forme de dialogue joyeux rendant gloire au vainqueur, qui vient les remplacer.

\*

### Hélas Seigneur, le pauvre pécheur que je suis BWV 135

*Composition:* vers le 25 juin 1724

*Destination:* 3ème dimanche après la Trinité

*Texte:* selon le cantique de même début de Cyriacus Schneck (1597, selon le psaume N° 6). Conservé mot pour mot: les strophes 1 et 6 (1er et 6ème mouvements); adapté (auteur inconnu): les strophes 2 à 5 (du second au 5ème mouvement).

*Éditions complètes:* BG 28: 121 – NBA I/16 : 199

Lors de sa seconde année de fonction à Leipzig, qui commença le dimanche de la Trinité (11 juin 1724), Bach avait eu l'intention de ne composer et de n'exécuter que des cantates-choral. Ce qui signifie que le texte et le matériel mélodique de ces cantates devaient toujours s'orienter sur un cantique religieux déterminé. Il ne put mener à fin ce projet extraordinaire, certainement unique dans l'histoire de la littérature des cantates car il semble que le poète qui adaptait les strophes des cantates à la convenance de Bach s'est éteint en janvier 1725 (voir texte d'introduction au BWV 126, EDITION BACHAKADEMIE, vol. 40). Les spéculations au sujet de cette fin imprévue ne manquant pas de faire du bruit, la manière exemplaire et incomparable dont Bach réussit l'entrée dans ce cycle de cantates passe facilement au second plan. Il y a lieu de préciser que, dans les quatre premières cantates, le mouvement d'ouverture est chaque fois différent: BWV 20 une ouverture de style français, BWV un mouvement à la manière d'un motet avec Cantus firmus, BWV un genre de concerto pour violon et le BWV, ici évoqué, une

fantaisie pour choral. De plus, Bach démontre dans ces quatre mouvements d'ouverture comment exécuter une mélodie pour choral avec les voix les plus différentes: BWV 20 au soprano, BWV 2 à l'alto, BWV 7 au ténor et BWV 135 à la basse (cf. Vol. 6, 1 et 3).

Du fait de la structure particulière de ce cycle, tous ces mouvements revêtent un caractère d'exemple. Dans le BWV 135, il s'agit donc d'une fantaisie pour choral. Chacune des phrases du choral est annoncée par un prélude instrumental. Les deux hautbois viennent s'y joindre, de même les instruments à corde, à l'unisson. Ceux-ci exécutent le Cantus firmus de chaque phrase avant de concerter avec les hautbois. La musique prévue pour ces instruments utilise elle aussi le matériel mélodique du choral, mais est exécutée avec des notes nettement plus brèves. Le chœur suit directement les petits préludes, il est accompagné de la basse continue qui n'intervient qu'à ce moment. Mais avant que les basses ne chantent le Cantus firmus, les trois autres voix ont déjà préparé les phrases correspondantes en les imitant. Pour la suite de mélodies et les motifs d'imitation, Bach propose donc deux procédés différents. Encore mieux: au début de chaque phrase chantée, Bach permet aux hautbois de reprendre haleine, pour les faire intervenir ensuite à la fin. Il obtient ainsi une nette progression, malgré un intervalle minime, comme pour la registration de l'orgue.

Dans le récitatif suivant, Bach, se servant à la fois de l'harmonie et du tracé mélodique, insiste sur plusieurs mots tels que «malade et faible», «croix et souffrances» et «flux rapide», les rendant mieux compréhensibles. Un aria dansant pour ténor et deux hautbois concertant vient emboîter ce récitatif. Ici aussi, le talent qu'avait Bach pour interpréter les textes devient évident: «Je plonge dans la mort» en mouvements descendants, «tout ce calme» avec des pauses inopinées, «réjouis mon cœur» en joyeuses coloratures. Le récitatif pour alto qui suit commence par une citation vivement colorée de la première phra-

se de la mélodie du choral. Puis c'est la basse qui déclame la compassion de Jésus, mais aussi tout ce qui devait être surmonté auparavant: le temps lamentable et les ennemis avec leurs flèches. L'inflexion de ce morceau, dominé par les instruments à vent à l'unisson, est donc combative, impulsive et de grande portée. Pour représenter la compassion de Jésus, Bach a eu recours aux attrait d'une basse instrumentale expressive, mais gravitant sur elle-même. Pour ce faire, il est imparti au chanteur tout son temps pour déclamer le texte tout d'abord passionné qui ensuite, veut nous ramener à la raison. Le choral final rappelle à l'auditeur que tout au long de sa vie, Bach a particulièrement aimé la mélodie de ce choral «Je me languis de tout cœur».

## 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 constituèrent 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<sup>ème</sup> 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 eues 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 perdra 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, subissent quelques mutations. Ceci est tout aussi valable pour la technique d'enregistrement qui a trouvé au long des années différentes voies pour s'illustrer, de l'audition stéréophonique intégrale à la clarté structurelle de la musique.

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

## Me regocijo en Ti BWV 133

*Génesis:* para el 27 de Diciembre de 1724

*Destino:* tercer día de Navidad

*Texto:* según la canción de igual comienzo de Caspar Ziegler (1697). Reproducción literal: estrofas 1 y 4 (movimientos 1 y 6); reescritas (autor desconocido): estrofas 2 y 3 (movimientos 2 a 5).

*Ediciones completas:* BG 28: 53 – NBA I/3

La melodía coral que sirve de base a esta cantata era nueva en tiempos de Bach. Tanto es así que no fue publicada hasta 1738, esto es, catorce años después de la composición de esta cantata coral. Presumiblemente, Bach había oído la música o leído su partitura anteriormente y le gustó tanto que la anotó en un pentagrama que quedaba libre en la primera página de la partitura de un “Sanctus” en el que estaba trabajando en ese momento (Diciembre de 1724). Se trataba concretamente del “Sanctus” a seis voces que fue introducido más tarde en la Misa en Si menor, y que Bach, al igual que las cantatas, también interpretó en el oficio religioso de la celebración de Navidad de 1724. El texto de la cantata contiene varias alusiones a versículos del Antiguo Testamento así como alusiones directas a los fieles que están escuchando. Estos pasajes transforman el texto coral, más bien contemplativo, en un texto predicativo, lo cual parece ser que estimulaba más al compositor a la hora de ponerle música.

La música del coro inicial se concentra desde el primer compás en el tema principal de este texto: la alegría. Un motivo en semicorcheas, con notas cambiantes y negras que se repiten, construyen un brioso tema que se va desarrollando con variaciones y secuencias, y que sirve de base instrumental a todo el movimiento. El coro canta párrafo por párrafo una frase a cuatro voces en principio sencilla. Bach intensifica las tres últimas líneas con repeticiones de polifonía libre y efectos de eco que aumen-

tan la sensación de concierto de toda la obra. La siguiente aria, para contralto, en una interesante tensión respecto al carácter sonoro de los oboes d’amore, comienza con un motivo en forma de aviso interpretado por la voz principal. Los oboes tocan en intervalos bien de terceras o de sextas, o imitando una polifonía. Más adelante, cuando la voz principal da expresividad a la palabra “consolado” mediante coloraturas largas, los vientos ayudan a recordar el motivo de aviso; en el texto “lo bueno que me ha ocurrido”, la voz principal vuelve a encargarse de la figura de acompañamiento con la que el Continuo había apoyado este motivo al principio – un movimiento, en suma, de gran solidez musical y del mayor refinamiento.

En el siguiente recitativo aparecen cuatro líneas del texto coral, que Bach marca con pasajes intercalados en *arioso* y asonancias en la melodía. El segundo recitativo de esta cantata (nº 5) transcurre también de forma similar. El texto “Qué hermoso suena en mis oídos”, con el que comienza la aria nº 4, debe ser por fuerza un desafío para todo compositor; Bach encuentra la solución con una limpia frase de cuerdas, en la que domina el primer violín, con una figura descendente repetida a continuación por la voz principal. Más tarde se produce una réplica entre el violín, que oscila en figuras de *barriolage*, y el bajo, que insiste en mantener la misma nota. Lo primero que llama aquí la atención, igualmente por su repetición constante, es un motivo de notas descendentes – quizás para explicar el doble movimiento de arriba hacia abajo: la llegada al mundo de Jesús, y la penetración de su mensaje en el corazón de los fieles. Pero en el momento en que este texto es cantado por primera vez en soprano, toda la escena se paraliza por un momento, y se oye al bajo continuo, con un movimiento descendente reforzado y cortante, penetrar “dentro del corazón”. La parte central de este aria, por el contrario, llama la atención por reducir sus recursos musicales a sólo tres voces (soprano, primer violín, segundo violín, y viola en lugar de contrabajo), así como por su modificación en un compás de tres por cuatro. La intensificación que

produce sirve para llamar la atención sobre la importancia del texto. Y si la dirección de las voces de la coral final sirven o no para explicar una vez más el texto, eso pertenece ya a los secretos de la técnica de fraseado de Bach. En cualquier caso, las voces de bajo y tenor se encuentran en una misma nota en el texto “yo completamente solo”.

\*

## El corazón que a Jesús vivo conozca BWV 134

*Génesis:* para el 11 de Abril de 1724

*Destino:* tercer día de Pascua

*Texto:* autor desconocido. Parodia de la cantata “El tiempo, que hace los días y los años” BWV 134a

*Ediciones completas:* BG 28: 83 y 287 – NBA I/10: 71

Si se observa la lista de las cantatas interpretadas por Bach en su primer año en Leipzig, impone ante todo el impresionante número de tres docenas de nuevas obras compuestas. No en vano, disponía de treinta cantatas religiosas que se había traído de Mühlhausen y Weimar, y que difícilmente podría conocer nadie en Leipzig. Bach emprendió así el cómodo camino de reestrenar lo ya existente, pero eso sí, con prudencia. Por un lado, el género de las cantatas religiosas en la Alemania Central se encontraba por entonces en pleno proceso de transformación: una obra como, por ejemplo, las Cantatas de Elección del Consejo de Mühlhausen “Dios es mi rey”, de 1708 (véase EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23) se había quedado anticuadas sólo 15 años más tarde. Por otro lado, las condiciones para la interpretación, como por ejemplo el número o la calidad de los músicos de los que se disponía, o la variedad en el número de tonos de los diferentes órganos por las modificaciones o nuevas versiones de movimientos enteros, requerían un trabajo que

Bach nunca realizaba de forma rutinaria, sino que aprovechaba siempre para adaptar, actualizar y fijar de forma más precisa la variedad y expresividad de la música. El primer gran grupo de reestrenos de cantatas religiosas que habían sido creadas con anterioridad tiene lugar en Leipzig entre el Domingo sexagesimo, 13 de Febrero de 1724, y la festividad de Pascua, el 9 de Abril de ese mismo año.

El segundo día de Pascua, aparece por primera vez en el programa la parodia religiosa de una cantata profana, “Alegraos, corazones” BWV 66 (vol. 21). Al día siguiente, tercer día de Pascua, se estrenó la cantata “El corazón que a Jesús vivo conozca” BWV 134, que también era la parodia de una cantata profana. Hasta el final de la temporada de cantatas, el domingo de Trinidad, siguen a la festividad de Pentecostés dos parodias más (BWV 173 y 184). Bach va tanteando cada vez más este arte: volver a emplear con otra finalidad la música creada para una ocasión especial que, precisamente por ello, ya no era en principio utilizable después de su estreno.

En los cuatro casos mencionados, se trata de obras escritas entre 1717 y 1723 en honor al príncipe Leopoldo de Anhalt-Cothen. En la corte calvinista de Cothen no se interpretaban cantatas en el oficio religioso; Bach sólo tuvo ocasión de reestrenar dentro de su entorno confesional – la iglesia luterana de Agnus – algunas de sus cantatas de Weimar (como la BWV 132, vol. 41). Todas las cantatas surgidas en Cothen (exceptuando las dos piezas de Leipzig, BWV 22 y 23, que Bach debió componer necesariamente en Cothen) son por tanto cantatas profanas, interpretadas bien el 10 de Diciembre, cumpleaños del príncipe, o el 1 de Enero, con motivo de la celebración de año nuevo. La cantata 134a, “El tiempo, que hace los días y los años”, fue escrita para el 1 de Enero de 1719. El texto procedía de Christian Friedrich Hunold, conocido como “Menantes” (1681 – 1721), un poeta muy conocido por entonces, cuyos éxitos literarios le permitieron llevar una vida de escritor libre inaudita

para su época (Hans-Joachim Kreutzer, *El Mundo...* vol. 2, 127 y sig.). Bach puso música a un total a seis de sus textos; sólo se conserva una de estas cantatas, la BWV 204 (vol. 62), y de otras dos se conoce gran parte de su música, precisamente porque fueron reestrenadas en la Pascua de 1724 en Leipzig como parodia religiosa.

Al transformar la cantata “El tiempo, que hace los días y los años” en “El corazón que a Jesús vivo conozca”, Bach renuncia a un recitativo (el nº 5) y a una aria (la nº 6) de la cantata profana, dejando el resto de la música prácticamente intacto; los instrumentos tocaban basándose en el mismo movimiento vocal, reforzado con una copia. Bach mandó copiar las voces para los cantantes, para escribir después a mano el nuevo texto e incluir algún otro cambio necesario en la partitura. Sin embargo, para otro estreno de 1731, compuso tres nuevos recitativos, los números 1, 3 y 5, aunque apoyándose en los ya existentes y tapando las voces con hojas. Sólo entonces se decidió a copiar en limpio una nueva partitura, introduciendo nuevos cambios mientras lo hacía. Bach, tal como puede verse una y otra vez en muchas de sus obras prominentes (La Pasión según San Juan, las Variaciones Goldberg, El Arte de la Fuga), nunca estaba satisfecho con lo realizado.

Ciertamente, en el caso de estas cantatas, le fue de gran ayuda el que los elogios y agradecimientos, junto con el renacer religioso, le facilitarían temas básicos que se ajustaran tanto a una festividad de año nuevo como a la Pascua de Resurrección. La estructura de diálogo de la cantata religiosa BWV 134 resulta de la cantata profana 134a, en la que las alegorías del tiempo y de la representación divina contrastan con la progresiva prosperidad de la región de Anhalt y de sus príncipes. Correspondientemente, tanto a la cantata religiosa como a la profana les falta no sólo el coro inicial representativo, sino el versículo de la Biblia al completo, así como un coro final; en su lugar, en la BWV 134 aparece un coro festivo en forma de diálogo que saluda alegremente al triunfador.

### Ay Señor, a mí en mis pecados BWV 135

*Génesis:* para el 25 de Junis de 1724

*Destino:* tercer Domingo después de la Trinidad

*Texto:* según la canción de igual comienzo de Cyriakus Schneegaß (1597, según salmo 6). Reproducción literal: estrofas 1 y 6 (movimientos 1 y 6); reescritas (autor desconocido): estrofas 2 a 5 (movimientos 2 a 5).

*Ediciones completas:* BG 28: 121 – NBA I/16: 199

En su segundo año de maestro en Leipzig, que comenzó el Domingo de Trinidad, 11 de Junio de 1724, Bach pretendía componer e interpretar exclusivamente cantatas corales, lo cual significaba que tanto el texto como el material melódico de estas cantatas debieran orientarse siempre a una canción religiosa determinada. Sin embargo, no pudo concluir este proyecto grandioso y sin duda único en la historia de la literatura de cantatas, pues el autor encargado de adaptar las estrofas corales para Bach murió presumiblemente en Enero de 1725 (véase el texto de introducción a BWV 126, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 40). Por encima de las especulaciones relativas a este inesperado final, es fácil ver en el fondo cuán extensa y planeadamente completó Bach su ingreso en el ciclo de cantatas corales. Las cuatro primeras cantatas nos presentan cuatro tipos diferentes de movimientos iniciales: BWV 20, una obertura al estilo francés; BWV 2, un movimiento en forma de motete con Cantus firmus; BWV 7, una especie de concierto para violín, y la BWV 135, esto es, la cantata que nos ocupa, una fantasía coral. Asimismo, en estos cuatro movimientos iniciales, Bach demuestra cómo se puede realizar una melodía coral en las diferentes partes vocales: BWV 20 para soprano, BWV 2 para contralto, BWV 7 para tenor y BWV 135 para bajo (véase los volúmenes 6, 1 y 3).

Conicionados por esta estructura cíclica, todos los movimientos mencionados tienen un carácter ejemplarizante. En la

obra BWV 135, se trata de una fantasía coral: cada una de las ocho líneas corales tiene un preludio instrumental. En ellos participan los dos oboes y los instrumentos de cuerda al unísono. Estos interpretan el Cantus firmus de la línea correspondiente antes de tocar con los oboes. La música destinada a estos instrumentos se basa igualmente en el material de la melodía coral, pero se interpreta con notas cortas. Sucediendo al pequeño preludio, entra el coro, y con él el bajo continuo. Pero antes de que los bajos interpreten el Cantus firmus, las otras tres voces ya han preparado la línea correspondiente por medio de la imitación. Bach ofrece para la continuación de la melodía y los motivos de imitación, por tanto, dos procesos diferentes. Más aún: al comienzo de cada una de las líneas cantadas, Bach hace que los oboes hagan una pausa, para que vuelvan a aparecer cerca del final. De esta manera consigue, como en un registro de órgano, una apreciable gradación en un espacio muy reducido.

En el siguiente recitativo subraya Bach inmediatamente después, por medio de la armonía y la dirección de voces, y de una forma asombrosa, palabras como “enfermo y débil”, “cruz y sufrimientos”, y “cual manadero”. A ello le sigue una aria danzante para tenor y dos oboes concertantes; también aquí encontramos el arte de Bach para resaltar las partes del texto que le interesan: “en la muerte pereceré”, con movimientos descendentes; “todo en silencio”, con una repentina pausa; “alegra mi presencia”, con coloraturas de movimientos alegres. El siguiente recitativo para contralto comienza con una cita fuertemente adornada de la primera línea de la melodía coral. Entonces es cuando el bajo canta sobre el consuelo de Jesús, pero también sobre todo aquello que tuvo que superar antes: la tempestad de aflicciones y los enemigos con sus flechas. La cadencia se corresponde con el espíritu impetuoso y combatiente de esta obra dominada por las cuerdas sonando al unísono. Para representar el consuelo de Jesús recurre Bach a la hermosa imagen de un bajo instrumental agitado pero que gira sobre sí mismo. A ello

se añade que la voz cantante tiene espacio más que suficiente para declamar apasionadamente un texto que acaba desembocando en lo religioso. Con la coral final, se le recuerda al oyente que la melodía de esta canción de Bach (“Anheló verdadero”) representa el amor eterno.

## 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 eclesíásticas como en las salas de conciertos – así como invitar a los músicos de todo el mundo a que tomen contacto con esta música.

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

La grabación completa es también por lo que concierne a los músicos ejecutantes – sobre todo por lo que concierne a los solistas vocales e instrumentales – la viva imagen de media generación europea dedicada a la tradición de los oratorios. A fin de documentar la tradición, la transformación y la permanente actualidad de esta música, en la EDICIÓN de la BACH-AKADEMIE se retoma sin modificaciones la grabación completa de las cantatas de Bach dirigidas por Helmuth Rilling – toda 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.

