



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[3] KANTATEN BWV 136 - 139

*Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz / Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren /
Warum betrübst du dich, mein Herz / Wohl dem, der sich auf seinen Gott*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 137, 139), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 136, 138)

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 136 & 138: September/Dezember 1977, Januar 1978. BWV 137: Dezember 1980/März 1981/82. BWV 139: Oktober
1979/April 1980.

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

Photo (Helmuth Rilling):
A. T. Schaefer

English translation: Alison Dobson-Ottmes, Victor Dewsbury
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Juan Aguilar Sánchez, Mario Videla

© 1977-1982 by Hänssler-Verlag
© 1999 by Hänssler-Verlag

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



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz *BWV 136 (16'06)*

Examine me, God, and discover my heart • Sonde-moi, ô Dieu, et éprouve moi • Examíname, Dios, y conoce mi corazón
Helen Watts - alto • Kurt Equiluz - tenore • Niklas Tüller - basso • Johannes Ritzkowsky - Corno • Allan Vogel, Hedda Rothweiler - Oboe
• Günther Passin - Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Wilhelm Melcher - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom
- Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren *BWV 137 (14'53)*

Praise the Almighty, the powerful king of all honor • Loue le Seigneur, le puissant roi de gloire • Alaba al Señor, al poderoso rey de los honores
Arleen Augér - soprano • Gabriele Schreckenbach -alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Hans Wolf,
Karl-Heinz Halder, Uwe Zaiser - Tromba • Hans-Joachim Schacht - Timpani • Diethelm Jonas, Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe •
Kurt Ertold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom, Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-
Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Warum betrübst du dich, mein Herz *BWV 138 (19'00)*

Why are thou troubled, O my heart • Pourquoi cette tristesse, mon cœur • Por qué te turbas, corazón mío
Arleen Augér - soprano • Ria Bollen - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Allan Vogel, Hedda Rothweiler - Oboe
d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo,
Cembalo • David Deffner - Organo

Wohl dem, der sich auf seinen Gott *BWV 139 (19'21)*

Blest he who self can to his God • Hereux celui qui peut s'en remettre à son Dieu • Bienaventurado quien a su Dios
Inga Nielsen - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Manfred Clement, Günther Passin,
Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Ertold - Fagotto • Walter Forchert, Wilhelm Melcher, Gerhard Voss - Violino • Peter Buck, Hans
Häublein - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 136 „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz“ 16:06

No. 1	Coro:	Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz	1	3:55
		<i>Corno, Oboe, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	Ach, daß der Fluch, so dort die Erde schlägt	2	1:14
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (A):	Es kömmt ein Tag	3	4:59
		<i>Oboe d'amore I, Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (B):	Die Himmel selber sind nicht rein	4	1:13
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (Duetto T, B):	Uns treffen zwar der Sünden Flecken	5	3:49
		<i>Violino I+II solo unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Choral:	Dein Blut, der edle Saft	6	0:56
		<i>Corno, Oboe, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

BWV 137 „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ 14:53

No. 1	Coro [Versus I]:	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	7	3:44
		<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (A) [Versus II]:	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	8	3:17
		<i>Violino I solo, Violoncello, Organo</i>		
No. 3	Aria (S, B) [Versus III]:	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	9	3:54
		<i>Oboe I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Aria (T) [Versus IV]:	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	10	2:58
		<i>Tromba, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Choral [Versus V]:	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	11	1:00
		<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

BWV 138 „Warum betrübst du dich, mein Herz“ 19:00

No. 1	Coro e Recitativo (T, A):	Warum betrübst du dich, mein Herz?	12	4:11
		<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (B):	Ich bin veracht'	13	1:08
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Coro e Recitativo (S, A):	Er kann und will dich lassen nicht	14	3:59
		<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (T):	Ach süßer Trost!	15	1:20
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (B):	Auf Gott steht meine Zuversicht	16	5:14
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Recitativo (A):	Ei nun! So will ich auch recht sanfte ruhn	17	0:36
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7	Choral:	Weil du mein Gott und Vater bist	18	2:32
		<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

BWV 139 „Wohl dem, der sich auf seinen Gott“ 19:21

No. 1	Coro:	Wohl dem, der sich auf seinen Gott	19	5:11
		<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (T):	Gott ist mein Freund	20	5:32
		<i>Violino I+II solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (A):	Der Heiland sendet ja die Seinen	21	0:41
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (B):	Das Unglück schlägt auf allen Seiten	22	5:52
		<i>Violino I solo, Oboe d'amore I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Recitativo (S):	Ja, trag ich gleich den größten Feind in mir	23	1:06
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 6	Choral:	Dahero Trotz der Höllen Heer!	24	0:59
		<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 136, 137, 138, 139 69:19

1. Coro

Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz; prüfe mich und erfahre, wie ichs meine!

2. Recitativo

Ach, daß der Fluch, so dort die Erde schlägt,
Auch derer Menschen Herz getroffen!
Wer kann auf gute Früchte hoffen,
Da dieser Fluch bis in die Seele dringet,
So daß sie Sündendornen bringet
Und Lasterdisteln trägt.
Doch wollen sich oftmals die Kinder der Höllen
In Engel des Lichtes verstellen;
Man soll bei dem verderbten Wesen
Von diesen Dornen Trauben lesen.
Ein Wolf will sich mit reiner Wolle decken,
Doch bricht ein Tag herein,
Der wird, ihr Heuchler, euch ein Schrecken,
Ja unerträglich sein.

3. Aria

Es kömmt ein Tag,
So das Verborgne richtet,
Vor dem die Heuchelei erzittern mag,
Denn seines Eifers Grimm vernichtet,
Was Heuchelei und List erdichtet.

1. Chorus

Examine me, God, and discover my heart; prove thou me and discover what my thoughts are.

2. Recitativo

Ah, that the curse which then the earth did strike
As well mankind to heart hath stricken!
Who can for righteous fruit be hopeful
While this foul curse into the soul so pierceth,
That is the throns of sin now yieldeth
And wicked thistles bears?
But often themselves are wont hell's very children
As angels of light to put forward;
As though in this corrupted nature
From thorns like these one grapes could harvest.
A wolf would make the purest wool his cover,
But once the day breaks forth,
He'll be, ye feigners, a terror,
Yea, not to be endured.

3. Aria

There comes the day
To bring the concealment judgment,
At which hypocrisy may quake with fear.
For then his zealous wrath will ruin
What stratagem and lies have woven.

1

1. Chœur

Sonde-moi, ô Dieu, et éprouve-moi; soumets-moi à l'épreuve et apprends mes pensées!

2

2. Récitatif

Hélas, la malédiction qui frappe la terre
Touche aussi le cœur des hommes qui y vivent!
Qui peut espérer une bonne récolte,
Car cette malédiction pénètre jusque dans l'âme
De sorte qu'elle apporte les épines du péché
Et les ronces du vice.
Pourtant les enfants des enfers veulent souvent
Se déguiser en anges de lumière;
Quant à l'être corrompu, il faut
Vendanger ces épines.
Un loup désire se couvrir de pure laine,
Pourtant un jour arrivera
Où l'épouvante sera telle
Qu'elle vous sera insupportable, à vous hypocrites.

3

3. Air

Le jour viendra
Où ce qui est dissimulé, sera jugé,
Devant lequel l'hypocrisie pourra trembler.
Car son courroux ardent détruit
Ce qui a créé l'hypocrisie et la ruse.

1. Coro

¡Exáminame, Dios, y conoce mi corazón; pruébame y conoce mis desvelos!

2. Recitativo

¡Ah, si la maldición que hiere allí a la tierra,
También diera en el corazón de los hombres!
¿Quien puede esperar buenos frutos,
Cuando esta maldición lastima el alma,
Así como penetrar las espinas del pecado,
Y el abrojo de blasfemias doblega?
Por cierto, las criaturas del infierno
Quisieran transformarse en ángeles de luz;
Tal como en esta corrupta naturaleza,
De las espinas quiera cosechar uvas.
Un lobo podrá cubrirse con fina lana,
Pero al despuntar el día,
Os aparecerá el hipócrita, aterrorizante,
Sí, irresistiblemente.

3. Aria

Llegará el día,
Que traerá el juicio,
Donde la hipocresía temblará de terror.
Entonces su ardorosa furia aniquilará
Lo que la hipocresía y la astucia tejieron.

4. Recitativo

Die Himmel selber sind nicht rein,
 Wie soll es nun ein Mensch vor diesem Richter sein?
 Doch wer durch Jesu Blut gereinigt,
 Im Glauben sich mit ihm vereinigt,
 Weiß, daß er ihm kein hartes Urteil spricht.
 Kränkt ihn die Sünde noch,
 Der Mangel seiner Werke,
 Er hat in Christo doch
 Gerechtigkeit und Stärke.

5. Aria

Uns treffen zwar der Sünden Flecken,
 So Adams Fall auf uns gebracht.
 Allein, wer sich zu Jesu Wunden,
 Dem großen Strom voll Blut gefunden,
 Wird dadurch wieder rein gemacht.

6. Chorale

Dein Blut, der edle Saft,
 Hat solche Stärk und Kraft,
 Daß auch ein Tröpflein kleine
 Die ganze Welt kann reine,
 Ja, gar aus Teufels Rachen
 Frei, los und ledig machen.

4. Recitative

The heavens are themselves not pure,
 How shall then now a man before this judge e'er stand?
 But he whom Jesus' blood hath cleansed,
 Who is through faith to him united,
 Knows that o'er him he'll no harsh judgment pass.
 If he's by sin still vexed,
 By weakness of his efforts,
 He hath in Christ, no less,
 Both righteousness and power.

5. Aria

We feel in truth the marks of error
 Which Adam's fall on us has placed.
 But yet, who hath in Jesus' wounding,
 That mighty stream of blood, found refuge,
 Is by it purified anew.

6. Chorale

Thy blood, that liquid rich,
 Hath such great force and strength
 That e'en the merest trickle
 Can all the world deliver,
 Yea, from the jaws of Satan,
 Set free and disencumber.

4

4. Récitatif

Les cieux mêmes ne sont pas purs,
 Comment le serait alors un être humain devant son juge?
 Pourtant celui qui est purifié par le sang de Jésus,
 S'unit à lui dans la foi,
 Sait qu'il ne subira pas un dur jugement.
 Si le péché le mortifie encore,
 Le manquement de ses œuvres,
 Il trouvera pourtant en Christ
 Justice et force.

5

5. Air

Certes les taches du péché nous souillent
 C'est ce que nous valut la chute d'Adam.
 Seul celui qui aura trouvé le chemin des plaies de Jésus,
 Ce fleuve de grâce rempli de sang,
 Sera ainsi purifié.

6

6. Chorale

Ton sang, cette noble sève,
 A une telle force et un tel pouvoir
 Que même une toute petite goutte
 Le monde entier pourra purifier,
 Oui, même délivrer, libérer, affranchir
 Du gouffre du diable.

4. Recitativo

El propio cielo no es puro,
 ¿Cómo podrá el hombre pararse ante este juez?
 Pero aquel a quien la sangre de Jesús ha purificado,
 Y se ha unido a Él por la fe,
 Sabe que no se le dictará una dura sentencia.
 Aunque todavía el pecado lo debilita,
 Y su trabajo sea defectuoso,
 Sin embargo, tendrá en Cristo,
 Justicia y fortaleza.

5. Aria

Nos alcanza, por cierto, la mancha del pecado,
 Que la caída de Adán nos ha acarreado.
 Pero, quien encuentra en las heridas de Jesús,
 El refugio de sangrante misericordia,
 Saldrá nuevamente purificado.

6. Corale

Tu sangre, la savia noble,
 Tiene tanta fuerza y vigor,
 Que sólo una pequeña gota
 Puede purificar todo el mundo,
 Y hasta de las garras del demonio,
 Nos libra y nos salva.

1. Coro [Versus I]

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren,
 Meine geliebete Seele, das ist mein Begehren.
 Kommet zu Hauf,
 Psalter und Harfen, wacht auf!
 Lasset die Musicam hören.

2. Aria [Versus II]

Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret,
 Der dich auf Adellers Fittichen sicher geführet,
 Der dich erhält,
 Wie es dir selber gefällt;
 Hast du nicht dieses verspüret?

3. Aria [Versus III]

Lobe den Herren, der künstlich und fein dich bereitet,
 Der dir Gesundheit verliehen, dich freundlich geleitet;
 In wieviel Not
 Hat nicht der gnädige Gott
 Über dir Flügel gebreitet!

1. Chorus [Verse I]

Praise the Almighty, the powerful king of all honor,
 O thou my spirit beloved, that is my desire.
 Come ye in throngs,
 Psaltry and lyre, awake!
 Let now the music be sounding.

2. Aria [Verse II]

Praise the Almighty, who all things so gloriously
 ruleth,
 Who upon pinions of eagles to safety doth lead thee;
 He thee protects
 As even thee it will please;
 Hast thou of this no preception?

3. Aria [Verse III]

Praise the Almighty, who doth with his splendour adorn thee,
 Who hath thy health given to thee, and kindly doth guide
 thee;
 In what great need
 Hath not the merciful God
 Over thee his wings extended?

7

1. Chœur (Verset I)

Loue le Seigneur, le puissant roi de gloire,
 Mon âme bien-aimée, voilà mon ardent désir.
 Venez en foule,
 Réveillez-vous, psaltériens et harpes!
 Faites retentir la musique.

8

2. Air (Verset II)

Loue le Seigneur, celui qui régit avec tant de magnificence,
 Qui te conduit sûrement en te prenant sous son aile,
 Qui te garde
 Comme il te plaît toi-même;
 N'as-tu pas ressenti cela?

9

3. Air (Verset III)

Loue le Seigneur, celui qui te prépare avec art et
 raffinement,
 Qui te donne la santé, te guides
 avec bienveillance;
 Pour combien de moments de détresse
 Le Dieu miséricordieux a-t-il
 Étendu son aile au-dessus de ta tête!

1. Coro [versus I]

Alaba al Señor, al poderoso rey de los honores,
 Mi amada alma, este es mi anhelo.
 ¡Venid todos juntos,
 Con salterios y arpas, Despertad!
 Hacer que suene la música.

2. Aria [versus II]

Alabad al Señor que todo tan magníficamente gobierna,
 Que con seguridad sobre alas de águila te lleva,
 Que te mantiene
 Según tú mismo quieres;
 ¿No lo has sentido?

3. Aria [versus III]

Alaba al Señor que con sabia y delicadamente
 te prepara,
 Que te da la salud, que te conduce
 cordialmente;
 ¿En cuántas penurias,
 Dios en Su Gracia
 No habrá extendido sobre ti las alas!

4. Aria [Versus IV]

Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar
gesegnet,
Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe
geregnet;
Denke dran,
Was der Allmächtige kann,
Der dir mit Liebe begegnet.

5. Choral [Versus V]

Lobe den Herren, was in mir ist, lobe den Namen!

Alles, was Odem hat, lobe mit Abrahams Samen!

Er ist dein Licht,
Seele, vergiß es ja nicht;
Lobende, schließe mit Amen!

BWV 138

1. Coro e Recitativo

Warum betrübst du dich, mein Herz?
Bekümmert dich und trägest Schmerz
Nur um das zeitliche Gut?

Alt
Ach, ich bin arm,
Mich drücken schwere Sorgen.
Vom Abend bis zum Morgen
Währt meine liebe Not.
Daß Gott erbarm!

4. Aria [Verse IV]

Praise the Almighty, who thine estate clearly hath
favored,
Who doth from heaven with streams of his love
blessing shower;
Think now on this,
What the Almighty can do,
Who with his love now hath met thee.

5. Chorale (Verse V)

Praise the Almighty, all that's in me,
give his name honor!
All things that breath possess, praise him with Abraham's
children!
He is thy light,
Spirit, yea, this forget not;
Praising him, close thou with amen!

1. Chorus and Recitative

Why art thou troubled, O my heart?
Art anxious and bowed down with grief
For merely temporal worth?

Alto
Ah, I am poor,
Bowed down with heavy sorrow,
From evening until morning
Endures my wonted need.
May God forgive!

10

4. Air (Verset IV)

Loue le Seigneur, celui qui a manifestement
bénéni ta condition,
Qui fait pleuvoir du ciel des torrents
d'amour;
Penses à ce que
Le Tout-Puissant peut faire
Lui qui va à ta rencontre avec amour.

11

5. Choral (Verset V)

Loue le seigneur, ce qui est en moi,
loue son nom!
Tout ce qui respire, loue avec la descendance
d'Abraham!
Il est ta lumière,
Âme, ne l'oublie surtout pas;
Ô toi qui loues, achève ta prière avec un Amen!

12

1. Chœur et récitatif

Pourquoi cette tristesse, mon cœur?
Ne te soucies-tu et ne te chagrines-tu
Que pour les biens temporels?

Alto
Hélas, je suis pauvre,
Mes lourds soucis me pèsent.
Du matin jusqu'au soir
Ma détresse dure.
Que Dieu aie pitié de moi!

4. Aria [versus IV]

Alaba al Señor que visiblemente bendice
tu estado,
Que hace llover el amor a cántaros
desde el cielo;
Piensa en esto,
Todo lo que el omnipotente puede,
Quien te sale al paso con todo amor.

5. Coral [versus V]

¡Alabe al Señor cuanto en mí haya,
alabe al nombre!
¡Todo cuanto aliento tiene, alabe con la simiente de
Abraham!
El tu luz es,
Alma, no lo olvides;
¡Alabantes, concluid con vuestro Amén!

1. Coro y recitativo

¿Por qué te turbas, corazón mío?
¿Te preocupas y dolorido vas
Sólo por los bienes terrenales?

Alto
¡Ay, pobre soy,
Muchas preocupaciones me oprimen,
Desde la tarde hasta la mañana
Dura mi necesidad!
¡Que Dios se apiade!

Wer wird mich noch erlösen
 Vom Leibe dieser bösen
 Und argen Welt?
 Wie elend ists um mich bestellt!
 Ach! Wår ich doch nur tot!
 Vertrau du deinem Herren Gott,
 Der alle Ding erschaffen hat.

2. Recitativo

Ich bin veracht',
 Der Herr hat mich zum Leiden
 Am Tage seines Zorns gemacht;
 Der Vorrat, hauszuhalten,
 Ist ziemlich klein;
 Man schenkt mir vor den Wein der Freuden
 Den bittern Kelch der Trånen ein.
 Wie kann ich nun mein Amt mit Ruh verwalten,
 Wenn Seufzer meine Speise und Trånen
 das Getrånke sein?

3. Choral e Recitativo

Er kann und will dich lassen nicht,
 Er weiß gar wohl, was dir gebriecht,
 Himmel und Erd ist sein!

Sopran
 Ach, wie?
 Gott sorget freilich vor das Vieh,
 Er gibt den Vögeln seine Speise,
 Er sättiget die jungen Raben,
 Nur ich, ich weiß nicht, auf was Weise
 Ich armes Kind
 Mein bißchen Brot soll haben;

Who will me yet deliver
 From out the belly of this
 Malignant world?
 How wretchedly am I disposed!
 Ah! Were I only dead!
 Put trust in this thy Lord and God,
 Who ev'rything created hath.

2. Recitativo

I am despised,
 The Lord hath made me suffer
 upon the day of his great wrath.
 Provisions for my keeping
 Are rather small;
 They pour for me as wine of gladness
 The bitter chalice filled with tears.
 How can I now my post maintain in calmness
 When sighing is my portion and tears
 are all I have to drink?

3. Chorale and Recitativo

He can and would thee not forsake,
 He knows full well what thou dost lack;
 Heaven and earth are his.

(S)
 Ah! What?
 God clearly careth for the kine,
 He gives the birds their proper nurture,
 He filleth the fledgling ravens.
 But I, I know not in what manner
 I, wretched child,
 My bit of bread shall garner;

13

Qui me délivrera donc
 Du corps de ce méchant
 Et perfide monde?
 Ma misère est bien grande!
 Hélas! si je pouvais être mort!
 Aie confiance en Dieu, ton Seigneur
 Qui a créé toutes choses.

2. Récitatif

Je suis méprisé,
 Le Seigneur m'a fait pour souffrir
 Le jour de son courroux;
 Les réserves pour résister
 Sont assez maigres;
 On me verse au lieu du vin de joie
 L'amère calice des larmes.
 Comment puis-je donc remplir mes fonctions en paix
 Si les soupirs sont ma nourriture et les
 larmes ma boisson?

14

3. Choral et récitatif

Il ne peut et ne veut t'abandonner
 Il sait très bien ce dont tu as besoin,
 Le ciel et la terre sont siens!

Soprano
 Hélas, comment?
 Dieu prend soin du bétail,
 Il donne aux oiseaux leur nourriture,
 Il rassasie les jeunes corbeaux,
 Mais moi, je ne sais comment
 Moi, pauvre enfant,
 Je pourrai trouver un peu de pain;

¿Quién podrá librarne
 Quién podrá arrancarme del cuerpo este malvado
 Y taimado mundo?
 ¡Cuán mal ando!
 ¡Ay! ¡si estuviera muerto!
 Confía en tu Señor Dios,
 Que todas las cosas ha creado.

2. Recitativo

Despreciado soy
 El Señor para el dolor
 El día de Su ira me ha creado;
 Las fuerzas para aguantar esto
 Demasiado flacas son;
 No el vino de la alegría
 Sino el amargo cáliz de las lágrimas me es dado.
 ¿Cómo podré cumplir mi cometido con paciencia,
 Si los lamentos mi alimento y mi bebida
 las lágrimas son?

3. Coral y recitativo

¡El no puede ni quiere abandonarte,
 El sabe bien lo que soportas,
 El cielo y la tierra Suyos son!

Soprano
 ¿Ay, cómo?
 Dios hasta se preocupa por los animales
 A los pájaros alimento da,
 A los jóvenes cuervos sacia,
 Sólo yo, mísero hombre,
 No sé de dónde habré
 De obtener mi pan;

Wo ist jemand, der sich zu meiner Rettung findt?
Dein Vater und dein Herr Gott,
Der dir beisteht in aller Not.

Alt
Ich bin verlassen,
Es scheint,
Als wollte mich auch Gott bei meiner Armut hassen,
Da ers doch immer gut mit mir gemeint.
Ach Sorgen,
Werdet ihr denn alle Morgen
Und alle Tage wieder neu?
So klag ich immerfort;
Ach! Armut! hartes Wort,
Wer steht mir denn in meiner Kummer bei?
Dein Vater und dein Herr Gott,
Der steht dir bei in aller Not.

4. Recitativo

Ach süßer Trost! Wenn Gott mich nicht verlassen
Und nicht versäumen will,
So kann ich in der Still
Und in Geduld mich fassen.
Die Welt mag immerhin mich hassen,
So werf ich meine Sorgen
Mit Freuden auf den Herrn,
Und hilft er heute nicht, so hilft er mir doch morgen.
Nun leg ich herzlich gern
Die Sorgen unters Kissen
Und mag nichts mehr als dies zu
meinem Troste wissen:

Where is the man who will for my deliv'rance strive?
Thy Father and the Lord thy God,
Who stands by thee in ev'ry need.

(A)
I am forsaken,
It seems
As if e'en God himself in my poor state would hate me.
Though he hath ever meant the best for me.
Ah sorrows,
Will ye then be ev'ry morning
And ev'ry day again made new?
I cry continually;
Ah! Poorness, cruel word!
Who will stand by me then in my distress?
Thy Father and the Lord thy God,
Who stands by thee in ev'ry need.

4. Recitative

Ah, comort sweet! If God will not forsake me,
And not abandon me,
Then can I in repose
And patience find courage.
The world may just the same despise me,
But I will cast my sorrows
With joy upon the Lord,
If he helps not today, he'll help me yet tomorrow.
Now, I'll most gladly lay
My cares beneath my pillow
An want to know no more than this
for my true comfort:

Où y a-t-il quelqu'un qui saura me sauver?
Ton Père et Dieu ton Seigneur,
Qui t'assiste dans toutes détresses.

Alto
Je suis délaissé,
Il semble
Que Dieu lui aussi veut me haïr dans ma pauvreté,
Lui qui m'avait fait du bien jusqu'ici.
Hélas, soucis,
Vous renouvez-vous tous les matins
Et tous les jours?
Ainsi je ne cesse de me plaindre;
Hélas, pauvreté, mot impitoyable,
Qui m'assistera dans ma misère?
Ton Père et Dieu ton Seigneur
Qui t'assiste dans toutes détresses.

4. Récitatif

Ah, doux réconfort! Si Dieu ne me délaisse pas
Et ne m'oublie pas,
Je pourrai en paix
Et avec patience me ressaisir.
Le monde peut me haïr, qu'importe,
Je remets mes soucis
Avec joie à mon Seigneur
Et s'il ne m'aide pas aujourd'hui, il m'aidera demain.
Je dépose donc à présent de tout cœur
Les soucis sous ce coussin
Et je ne veux plus savoir rien d'autre que cela
comme consolation:

¿Dónde está quien pudiera salvarme?
Tu Padre y tu Señor Dios,
Que junto a ti está en todas las necesidades.

Alto
Abandonado estoy,
Como si
Incluso Dios en mi pobreza me odiara,
El, que siempre bien me ha hecho.
Ay, sufrimientos,
¿Acaso os renovaréis todas las mañanas
Y todos los días?
Así pues, no hago sino lamentarme;
¿Ay, pobreza, dura palabra!
¿Quién me asiste en mis penas?
Tu Padre y tu Señor Dios,
Que junto a ti está en todas las necesidades.

4. Recitativo

¡Ay, dulce consuelo! Si Dios no me abandona
Y olvidarse no quisiera
Con toda tranquilidad yo
En paciencia estarme podría.
El mundo odiarme puede,
Mas yo mis cuitas
Con alegría en el Señor pongo
Y si El hoy no me auxilia, mañana me auxiliará.
Así con gusto pongo
Las preocupaciones bajo la almohada
Y no quiero tener más consuelo que éste:

5. Aria

Auf Gott steht meine Zuversicht,
 Mein Glaube läßt ihn walten.
 Nun kann mich keine Sorge nagen,
 Nun kann mich auch kein Armut plagen.
 Auch mitten in dem größten Leide
 Bleibt er mein Vater, meine Freude,
 Er will mich wunderbarlich erhalten.

6. Recitativo

Ei nun!
 So will ich auch recht sanfte ruhn.
 Euch, Sorgen! sei der Scheidebrief gegeben.
 Nun kann ich wie im Himmel leben.

7. Chorale

Weil du mein Gott und Vater bist,
 Dein Kind wirst du verlassen nicht,
 Du väterliches Herz!
 Ich bin ein armer Erdenkloß,
 Auf Erden weiß ich keinen Trost.

BWV 139

1. Coro

Wohl dem, der sich auf seinen Gott
 Recht kindlich kann verlassen!
 Den mag gleich Sünde, Welt und Tod

5. Aria

With God stands all my confidence,
 My faith shall let him govern.
 Now can no apprehension nag me,
 Nor can now any want yet plague me.
 For e'en amidst the greatest sadness
 Bides he my Father, my true gladness,
 He shall in wond'rous wise protect me.

6. Recitative

Well then!
 Thus I'll as well find soft repose.
 My sorrows, your divorcement bill receive now!
 Now I can live as though in heaven.

7. Chorale

Since thou my God and Father art,
 Thy child wilt thou abandon not,
 A father's heart thou hast!
 I am a wretched clump of earth,
 On earth I know not any hope.

1. Chorus

Blest he who self can to his God
 With childlike trust abandon!
 For though now sin and word and death

16

5. Air

En Dieu repose mon ferme espoir,
 Ma foi le laisse gérer.
 Aucun souci ne peut me ronger à présent,
 Aucune pauvreté ne peut me tracasser.
 Même au milieu des plus grandes souffrances
 Il reste mon père, mon ami,
 Il veut subvenir à mes besoins par des miracles.

17

6. Récitatif

Eh bien!
 Je veux aussi reposer doucement.
 À vous, soucis, je vous signifie congé!
 Je peux à présent vivre comme au ciel.

18

7. Chorale

Puisque tu es mon Dieu et mon Père,
 Ton enfant, tu ne le délaisseras pas,
 Toi, au cœur paternel!
 Je suis comme une pauvre motte de terre,
 Sur la terre, je ne connais pas de consolation.

19

1. Chœur

Heureux celui qui peut s'en remettre à son Dieu
 Tout comme un enfant s'en remettre à lui!
 Puissent le prendre en haine les péchés, le monde et la mort

5. Aria

En Dios mi confianza poner,
 Mi fe Le deja hacer.
 Entonces no tengo que rumiar penas,
 Y ninguna pobreza plagarme puede.
 También en medio de gran sufrimiento
 Mi Padre sigue siendo mi alegría,
 El me quiere mantener portentosamente.

6. Recitativo

¡Pues bien!
 Con todo sosiego descansar quiero.
 ¡Y a vosotras, cuitas, os despido!
 Ahora como en el cielo estarme puedo.

7. Coral

Puesto que Tú mi Dios y Padre eres,
 No abandonarás a Tu hijo,
 ¡Tú, paternal corazón!
 Nada más que un terruño soy,
 En la tierra ningún consuelo conozco.

1. Coro

¡Bienaventurado quien a su Dios
 Como un niño abandonarse puede!
 Podrán entonces odiarlo el mundo y la muerte

Und alle Teufel hassen,
So bleibt er dennoch wohlvergnügt,
Wenn er nur Gott zum Freunde kriegt.

2. Aria

Gott ist mein Freund; was hilft das Toben,
So wider mich ein Feind erhoben!
Ich bin getrost bei Neid und Haß.
Ja, redet nur die Wahrheit spärlich,

Seid immer falsch, was tut mir das?
Ihr Spötter seid mir ungefährlich.

3. Recitativo

Der Heiland sendet ja die Seinen
Recht mitten in der Wölfe Wut.
Um ihn hat sich der Bösen Rotte
Zum Schaden und zum Spotte
Mit List gestellt;
Doch da sein Mund so weisen Ausspruch tut,

So schützt er mich auch vor der Welt.

4. Aria

Das Unglück schlägt auf allen Seiten
Um mich ein zentnerschweres Band.
Doch plötzlich erscheint die helfende Hand.
Mir scheint des Trostes Licht von weiten:
Da lern ich erst, daß Gott allein
Der Menschen bester Freund muß sein.

And ev'ry demon hate him,
Yet he'll be ever confident,
If he but God his friend doth make.

2. Aria

God is my friend; what use that raging
Which now the foe hath raised against me!
I am consoled midst spite and hate.
Yea, though ye tell the truth but rarely,

But ever false, what's that to me?
Ye scorners are to me no danger.

3. Recitativo

The Savior sends, indeed, his people
Directly midst the angry wolves.
About him have the lowly rabble
Themselves, to harm and mock him,
With cunning ranged.
But since his mouth such wise response doth make,

He shields me also from the world.

4. Aria

Misfortune wraps from all directions
Round me and hundredweight of chain.
Yet sudden appeareth the help of his hand.
I see the light of hope from far off;
I've learned at last that God alone
To men the best of friends must be.

20

Et tous les diables,
Il reste néanmoins ravi
S'il n'a que Dieu comme ami.

2. Air

Dieu est mon ami ; à quoi sert le déchainement
Qu'un ennemi peut élever contre moi!
Je demeure confiant devant l'envie et la haine.
Oui, vous pouvez user de la vérité avec
parcimonie,
Soyez toujours faux, que m'importe?
Vous ne représentez aucun danger pour moi.

21

3. Récitatif

Le Sauveur envoie les siens
Au milieu des loups enragés.
Autour de lui, la foule des impies
S'est rassemblée avec ruse
Pour nuire et blasphémer;
Pourtant puisque de sa bouche sortent
de telles sages paroles,
Il me protège aussi du monde.

22

4. Air

Le malheur frappe de tous les côtés
Et m'enferme dans des liens accablants.
Pourtant la main secourable apparaît soudain.
De loin, la lumière du réconfort brille pour moi;
C'est alors seulement que j'apprends que Dieu seul
Est le meilleur ami de l'homme.

Y todos los diablos,
Pero nunca su ánimo decaerá
Si él sólo a Dios por amigo tiene.

2. Aria

¡Dios es mi amigo; a qué dudarlo,
De este modo el mal de los enemigos en bien se me
convertirá!
Por más envidia y odio que haya, yo consolado estoy.
No os atreváis a confesar la verdad, si no queréis,
Sed siempre falsos, ¿eso a mí en qué me afecta?
Vosotros, burladores, ningún peligro para mí suponéis.

3. Recitativo

El Salvador a los suyos envía
A la ferocidad de los lobos.
La malvada facción lo rodea
Para escarnio y burla
Con astucia;
Mas así como su boca tan sabiamente habla

También El del mundo me protege.

4. Aria

La desdicha por doquier me acosa
Y con pesadísima carga me oprime.
Mas repentinamente aparece la mano auxiliadora.
La luz del consuelo desde lejos se me aparece;
Así aprendo que sólo Dios
El mejor amigo del hombre ha de ser.

5. Recitativo

Ja, trag ich gleich den größten Feind in mir.
Die schwere Last der Sünden,
Mein Heiland läßt mich Ruhe finden.
Ich gebe Gott, was Gottes ist,
Das Innerste der Seelen.
Will er sie nun erwählen,
So weicht der Sünden Schuld,
so fällt des Satans List.

6. Choral

Dahero Trotz der Höllen Heer!
Trotz auch des Todes Rachen!
Trotz aller Welt! mich kann nicht mehr
Ihr Pochen traurig machen!
Gott ist mein Schutz, mein Hilf und Rat;
Wohl dem, der Gott zum Freunde hat!

5. Recitativo

Yea, though I bear my greatest foe within,
The heavy weight of error,
My Savior lets me find a solace.
I give to God what God doth own,
My inmost heart and spirit.
If he will now accept them,
My debt of sin shall pass,
and fall shall Satan's craft.

6. Chorale

I therefore scorn the host of hell!
Scorn also death's jaws yawning!
Scorn all the world! No more can me
Its pounding fill with mourning!
God is my shield, my store and help;
Blest he who God as friend hath found!

23

5. Récitatif

Oui, je porte en moi le plus grand ennemi,
Le lourd fardeau des péchés,
Mon Sauveur me fait trouver le repos.
Je rends à Dieu ce qui est à Dieu,
Le plus profond de mon âme.
S'il consent à l'élire alors,
La faute des péchés se dissipe,
la ruse de Satan est vaincue.

6. Choral

Défie donc l'armée infernale!
Défie aussi la vengeance de la mort!
Défie le monde entier! ses coups ne peuvent plus
Me rendre triste!
Dieu est mon refuge, mon secours et mon conseil;
Heureux celui qui à Dieu pour ami!

5. Recitativo

Sí, aunque en mí el peor enemigo llevo,
La pasada carga del pecado,
Mi Salvador descanso me concede.
A Dios doy lo que de Dios es,
Lo más profundo del alma.
Si El elegirla quiere
La culpa del pecado desaparece
y la argucia de Satán vencida es.

6. Coral

¡Atrás, ejército infernal!
¡Atrás, venganza de la muerte!
¡Y también el mundo! ¡Vuestros ataques
Ya no me pueden entristecer!
Dios mi protector es, mi auxiliador y consejero;
¡Bienaventurado aquél que a Dios como amigo tiene!

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.

Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz BWV 136

Entstehung: zum 18. Juli 1723

Bestimmung: 8. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 139, 23. Satz 6: Strophe 5 des Liedes „Wo soll ich fliehen hin“ von Johann Heermann (1630)

Gesamtausgaben: BG 28: 139 – NBA I/18: 131

Viele der Kantaten, die Johann Sebastian Bach in seinem ersten Leipziger Amtsjahr komponierte und aufführte, beginnen mit einem Bibelwort. In der vorliegenden Kantate ist es ein Psalmvers, den der unbekannte Dichter geschickt auf den Evangelientext des Tages bezieht. Gelesen wurde aus der Bergpredigt die Warnung Jesu vor den falschen Propheten (mit dem sprichwörtlich gewordenen Ausspruch: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen“, Matth. 7, 15 – 23). Die theologisch recht komplexen Gedankengänge des Textautors umfassen zahlreiche Zitate und Anspielungen auf das Evangelium, aber auch auf Stellen des Alten Testaments; insbesondere interessiert ihn die Verbindung von Jesu erlösendem Tod und dem Stündenfall Adams. Einmal mehr wird in diesem Stück der Charakter der Kantate als Predigtmusik deutlich.

Ob Bach die Musik tatsächlich für diesen Sonntag neu komponiert oder nicht doch auf eine ältere, vielleicht auch weltliche Kantate zurückgegriffen hat, ist aufgrund der Quellenlage in der Forschung umstritten. Nur der Mittelteil der Alt-Arie (Nr. 3) sowie der Schlußchoral sind jedenfalls als Neukompositionen sicher nachweisbar. In den übrigen Sätzen mag der geübte Kantatenhörer den direkten und unmittelbar eingängigen Textausdruck in der Musik vermissen, ohne daß diese freilich weniger kunstvoll ausfallen würde. Der Eingangssatz ist ein affirmatives, verbindliches Stück mit stark instrumentalem Gewicht. Violinen und Oboen konzertieren über einem regelmäßig schreitenden Baß, dazu tritt das obligat geführte Horn.

Zunächst trägt der Chorsopran den gesamten Text devisenartig vor; der Charakter gerade dieser Stelle ließe sich nur schwer im Rahmen einer „weltlichen“ Kantate vorstellen. Aus der Wiederholung des Themas entwickelt sich eine Fuge. Nach einem Zwischenspiel beginnt der Baß mit dem Thema; die anderen Stimmen deklamieren den Text in diesen Vortrag hinein, bevor sie die nun vom Horn überhöhte Fuge fortführen. Schließlich hebt Bach die Worte „prüfe mich“ durch lange Noten und homophone Deklamation hervor. Diesen Satz (oder seine Urform?) verwendete Bach als Schlußsatz der Messe BWV 234, hier auf den Text „Cum sancto spiritu“ (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71).

Das Rezitativ Nr. 2 beginnt mit einem verminderten Akkord – Hinweis auf den Fluch, von dem sogleich die Rede ist. Zum abschließenden Wort „unerträglich sein“ erfindet Bach eine auffällig sperrige Continuo-Führung. Der intime Gestus der folgenden Alt-Arie verhält sich zum Text eher neutral. Erst der (in jedem Fall neu komponierte) *presto*-Mittelteil verschärft den dramatischen Affekt, unterstützt die Worte „Eifers Grimm vernichten“. Bach verzichtet hier auch auf die Oboe d’amore. Im folgenden Baß-Rezitativ sind es wieder die Schlußworte, die eine sozusagen zusammenfassende Behandlung erfahren: „Gerechtigkeit und Stärke“ gibt Bach durch ein *arioso* über laufendem Continuo besonderes Gewicht.

Den Text der folgenden Arie vertraut Bach Baß und Tenor im Duett an. Er wird zeilenweise vorgetragen, abwechselnd in kontrapunktischer Imitation und parallelem Nebeneinander. Für Zwischenspiele und den musikalischen Rahmen bietet Bach zwei Violinen unisono auf. Dort, wo vom „großem Strom“ die Rede ist, verdeutlichen Koloraturen beider Singstimmen, nacheinander und parallel, diese Worte; das Zielwort „rein“ erhält im Tenor den höchsten Ton dieser Arie. Im abschließenden Choral läßt Bach, der Meister der Musik-Exegese, auf die Worte „die ganze Welt“ den grundierenden Baß durch eine Oktave auf und abwärts laufen.

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren BWV 137

Entstehung: zum 19. August 1725 (wahrscheinlich)

Bestimmung: 12. Sonntag nach Trinitatis

Text: Joachim Neander (1680)

Gesamtausgaben: BG 28: 167 – NBA I/20: 173

Diese Kantate gehört zu jenen zehn Choralkantaten, die sich nicht auf eine wörtliche Übernahme der Rahmen- und Paraphrasierung der restlichen Strophen beschränken. Vielmehr zieht Bach alle fünf Strophen dieses überaus bekannten Kirchenliedes heran. Mit solchen Vertonungen „per omnes versus“ ergänzte er in der Regel seinen zu Ostern 1725 abgebrochenen, zweiten Leipziger Kantatenjahrgang, in dem er ausschließlich Choralkantaten aufzuführen wollte. Nun bezieht sich die vorliegende Kantate jedoch auf den 12. Sonntag nach Trinitatis, als der Kantatenjahrgang noch ganz am Beginn stand; tatsächlich aber weiß man exakt für diesen einzigen Sonntag des Choralkantatenjahrgangs nicht, welche Kantate hier musiziert wurde. Es macht also Sinn, hier eine Lücke anzunehmen, die Bach mit dieser im August 1725 geschriebenen und aufgeführten Kantate bewusst schließen wollte.

Neben dem Text ist auch die Chormelodie in allen fünf Sätzen präsent, jedoch in unterschiedlicher Form und in direktem Zusammenhang mit der jeweiligen Besetzung. Im Eingangsschor und im Schlußchoral, wo das gesamte, festlich-prachtvolle Ensemble musiziert, wird die Melodie vom Sopran vorgetragen, eingangs nach entsprechender Vorbereitung durch die Instrumente und anderen Stimmen, die hierfür ein Fundament aus nicht choralgebundenem Material errichten. Akkordisch wird lediglich die Zeile „Kommet zu Hauf, Psalter und Harfe wacht auf“ intensiviert.

Den zweiten Satz, eine Art Sonatensatz für Violine und Continuo, kennt man eher als Orgelstück; Bach hat ihn, jetzt ge-

dacht als Bearbeitung des Adventsliedes „Kommst du nun, Jesus, vom Himmel herunter“ (BWV 650), in die bei Johann Georg Schübler gedruckten „Sechs Choräle von verschiedener Art“ (s. Vol. 98) übernommen. In der hier zu hörenden „Ur“-Form singt die Altstimme den Cantus firmus. In der folgenden Arie, dem Mittelstück der Kantate, erklingt die Melodie in Anklängen im Duett von Baß und Sopran, aber auch angedeutet in der Motivik der beiden obligaten Oboen. Vielleicht, weil von „wieviel Not“ die Rede ist, wählt Bach Moll als Tongeschlecht. Jedenfalls hebt er diese Worte durch Wiederholungen und leicht chromatische Führung der Stimmen hervor. Aus dem Text der folgenden Strophe wählt Bach offenbar die Zeile „Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe regnet“, um den Grundaffekt für die Arie Nr. 4 zu gewinnen. Dieser Affekt läßt sich in der ständig von oben herabstürzenden Continuosstimme leicht erkennen. Die Tenorstimme deutet den Text sehr individuell aus: „gesegnet“ mit Halteton und Koloraturen, die auch die „Ströme der Liebe“ und das „regnen“ untermauern helfen, schließlich das insistierend wiederholte „Denke dran“. Den Cantus firmus spielt, den „Allmächtigen“ vertretend, die Trompete – in Dur, während die Arie an sich in Moll steht. Kompositorisches Raffinement hängt einmal mehr, auch bei Bach, nicht nur an möglichst umfangreichen Besetzungen, auch wenn der Schlußchoral, mit den obligaten Trompeten in prachtvoller Siebenstimmigkeit, eine andere, nicht weniger angenehme, finale Wirkung hinterläßt.

*

Warum betrübst du dich, mein Herz BWV 138

Entstehung: zum 5. September 1723

Bestimmung: 15. Sonntag nach Trinitatis

Text: Unter Verwendung der ersten drei Strophen des Liedes gleichen Anfangs (Nürnberg 1561) innerhalb der Sätze 1, 3 und 7. Dichter unbekannt

Gesamtausgaben: BG 28: 199 – NBA I/22: 3

Auch diese Kantate ist eine Choralkantate. Sie gehört jedoch nicht zum zweiten Choralkantaten-Jahrgang, sondern bereits ins Jahr 1723, in dem Bach, wie in Zusammenhang mit BWV 136 gezeigt, für die Eingangssätze vor allem Bibelworte vertont. Ganz zweifellos handelt es sich bei dem Typus Choralkantate hier um ein beispielloses Stück; andererseits hat Bach die hier gewonnenen Techniken kaum für weitere, ähnliche Stücke genutzt.

Zunächst fallen die zahlreichen Rezitative dieser Kantate auf. Es gibt tatsächlich unter den sieben Sätzen nur eine einzige Arie (Nr. 5), diese jedoch ein herrliches, ruhig dahinfließendes Stück, das die im Text genannte Zuversicht über einen im Untergrund grollenden Sorge- und Leidensaffekt Oberhand behalten läßt. Bach findet zum Text „Auf Gott steht meine Zuversicht“ ein Motiv, das sich im weiteren Verlauf leicht verändert, indem sich zu Beginn die Quarte in eine Oktave erweitert. Dadurch aber wird es plötzlich identisch mit dem Motiv des „Quoniam tu solus sanctus“ der h-Moll-Messe – auf Gott, der allein heilig und allein der Herr ist, läßt sich leicht die Zuversicht bauen! Für das 1733 im Kontext einer „Missa“ an den Dresdner Hof geschickte „Quoniam“ läßt sich, anders als bei den meisten anderen Stücken, keine Parodievorlage erkennen (vgl. Vol. 70); in jedem Fall aber war die Idee, mit Oktavsprung aufwärts und abwärts bei kleiner Zwischennote die Allmacht Gottes abzubilden, Bach schon 1723 gekommen!

In den Sätzen Nr. 1 und Nr. 3 der vorliegenden Kantate verschränkt Bach Choral und Rezitativ höchst individuell und differenziert miteinander. Zunächst bläst im Eingangssatz, dessen herabfallende Stimmen Bekümmern und Schmerz signalisieren mögen, die Oboe d’amore die Melodie der ersten Zeile. Danach trägt die Tenorstimme den dazugehörigen Text vor; ihm antwortet der Chor mit einem vierstimmigen Satz der gleichen Zeile. So geht es dreimal. Nach der dritten Zeile schiebt Bach ein Alt-Rezitativ ein, dessen Fragecharakter, Sorgen-schwere und Todessehnsucht im begleitenden Streichersatz harmonisch intensive Ausdeutung erfahren. Der Chor beschließt mit einem freipolyphon erweiterten Satz der beiden restlichen Choralzeilen diesen Abschnitt.

Im folgenden Secco-Rezitativ verstärkt Bach mit Mitteln der Harmonik und Stimmführung Worte wie „Leiden“, „Tag des Zorns“ und „bittern Kelch der Tränen“. Direkt an schließen sich wieder drei vierstimmig gesetzte Choralzeilen (Strophe 2); dies ist auch schon die Eröffnung des nächsten Satzes (Nr. 3). In seinem Zentrum stehen zwei Rezitative: ein empfindsames, von Streichern begleitetes Sopran-Rezitativ sowie ein Secco-Rezitativ des Alts. Diese beiden Rezitative trennt Bach durch die beiden noch ausstehenden, nun zu einem motettischen Satz erweiterten Choralzeilen. Eine Reprise dieses Abschnitts beendet diesen ungewöhnlichen Satz, der Alfred Dürr dazu veranlaßt hat, über eine Art Dialogstruktur nachzudenken (Die Kantaten..., 1995, S. 594), einen Dialog zwischen Furcht und Hoffnung. Freilich würden hier nicht, wie in vergleichbaren Fällen (Kantaten BWV 60 und 66, s. Vol. 19 & 21), die Solostimmen miteinander disputieren, sondern Solisten und Choralchor.

Mit dem folgenden Rezitativ, an das sich unmittelbar die bereits besprochene Arie Nr. 5 anschließt, erfährt diese Kantate eine Art Stimmungsumschwung: Fanal hierfür ist die auffahrende Figur auf das Wort „Freude“; der Tenorsolist legt gera-

dezu bildlich „die Sorgen unters Kissen“, ihnen wird, wie abschließend die Altstimme betont, der „Scheidebrief gegeben“. Den abschließenden, polyphon angereicherten Choralatz umgibt Bach mit einem sieghafte Gewißheit verbreitenden, obligaten Orchestersatz.

Wohl dem, der sich auf seinen Gott BWV 139

Entstehung: zum 12. November 1724

Bestimmung: 23. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Johann Christian Rube (1692). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 5 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 4 (Sätze 2, 4 und 5); Satz 3 ist frei hinzugedichtet

Gesamtausgaben: BG 28: 225 – NBA I/26: 99

Nach zwei ursprünglich nicht dem Choralkantatenjahrgang zugehörigen und deshalb in der Form durchaus eigenwilligen Choralkantaten (BWV 137 und 138) steht die vorliegende Kantate nun für einen eher üblichen Typus von Choralkantate: beibehaltene Rahmenstrophen – umgedichtete bzw. paraphrasierte Binnenstrophen. Einen Bezug zu dem an diesem Sonntag gelesenen Wort konstruiert der Dichter mit Hilfe eines kurzen, eingefügten Rezitativs (Nr. 3) und mit einem durchaus drastischen Vergleich. Jesus sieht sich im Evangelium (Matth. 22, 15-22) einem schmierigen Verhör durch die Pharisäer ausgesetzt und kontert die Fangfrage nach der Berechtigung, dem Kaiser Steuer zu zahlen, mit der glänzenden Empfehlung, Gott und dem Kaiser jeweils das zu geben, was ihnen zustehe. Der Rezitativtext vergleicht diese Situation mit einer Prüfung, in die Gott die Seinen wirft, wenn er sie „der Bösen Rotte“ und „der Wölfe Wut“ aussetzt. Einmal mehr erwächst für das barocke Denken hieraus eine Antithese von Welt und Gottes Reich, für die, wie üblich, der Schlusschoral dem Hörer eine Lösung empfiehlt: Gott zum Freund zu haben.

Interessant, daß dieser Satz (wie auch der Eingangschor) in der recht entfernten Tonart E-Dur steht, in der gleichen Tonart, in der Bach die Melodie auch in der Johannes-Passion harmonisiert hat (vgl. Vol. 75). Die vier dieser Tonart vorgezeichneten Kreuze symbolisieren nach allgemeiner Auffassung an dieser Stelle der Passion den Tiefstand der Existenz Jesu. Zugleich aber zeigt der nicht als Liedstrophe nachweisbare Text („Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß uns die Freiheit kommen“) die Antithese auf: Gefängnis – Freiheit; Kerker – Gnaden-thron. Hier, in der Kantate, ist es ähnlich: Trotz aller Welt – Gott ist mein Schutz!

Der Choral wird im Eingangschor zeilenweise vom Sopran in langen Notenwerten vorgetragen; die Imitation der übrigen Stimmen basiert auf kürzeren Notenwerten. Auch der Orchestersatz ist direkt aus Motiven des Cantus firmus abgeleitet. Bach läßt ihn bei den Textzeilen jeweils aussetzen; dadurch wirkt der Vokalsatz durchsichtig und erhält zum Ende hin, mit Einsatz der Streicher, jeweils eine Steigerung. Die instrumentale Einführung in die anschließende Tenor-Arie (Nr. 2) formuliert die beiden gegensätzliche Affekte dieses Stücks; „Gott ist mein Freund“ in langen Notenwerten bzw. aneinandergeschalteten Stimmen der beiden Solo-Violen, trotz-wilde Bewegung dagegen im Continuoß für der „Feinde Toben“. Dieser Motivik schließt sich, unter Ausdeutung weiterer Reizworte wie „Neid“, „Haß“ und „Spötter“, der Sänger an. Die Partie der zweiten Violine für dieses Stück ist im überlieferten Stimmensatz nicht erhalten; diese Aufnahme folgt der Rekonstruktion durch William H. Scheide.

Dem anschließenden, ebenso kurzen wie wichtigen (und bereits betrachteten) Rezitativ folgt die zweite Arie dieser Kantate. Auch sie enthält deutliche musikalische Bilder: Das „Unglück“ und die „Zentnerschwere“ schlagen und drücken in Form eines lastenden, punktierten Grundrhythmus, bis Drei-

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 stetigen 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 Bachwerkeverzeichnis (BWV) von Wolfgang Schmieder.

klangsmotive und Dreierhythmus plötzlich die „helfende Hand“ erscheinen lassen; „Des Trostes Licht“ wird durch charakteristische Melodik charakterisiert. Die zweite, obligate Instrumentalstimme wird hier von der Oboe übernommen. Das letzte Rezitativ (Nr. 5) kleidet Bach in feierliche Streicherbegleitung ein – der Gläubige hat sich nun entschlossen, Gott zu geben, was Gottes ist.

Examine me, God, and discover my heart BWV 136

Composed: for 18th July 1723

Performed on: 8th Sunday after Trinity

Text: Author unknown. Movement 1: Psalm 139:23. Movement 6: verse 5 of the hymn “Wo soll ich fliehen hin” (Where should I flee to) by Johann Heermann (1630)

Complete editions: BG 28: 139 – NBA I/18: 131

Many of the cantatas which Johann Sebastian Bach composed and performed in his first year in office in Leipzig begin with a quotation from the Bible. In this cantata it is a verse from a Psalm which is skillfully related to the Gospel reading for the day by the unknown author. The reading was taken from the Sermon on the Mount and quoted Jesus' proverbial warning against false prophets: “By their fruits ye shall know them” (Matt. 7:15-23). The theologically rather complex line of thought of the author of the text comprises numerous quotations from and allusions to both the Gospels and the Old Testament. He is particularly interested in the connection between the redeeming death of Jesus and the sin of Adam. This work is yet another example of the character of the cantata as sermon music.

Whether Bach really composed new music for this Sunday or whether he adapted an older, perhaps even secular cantata is a subject of dispute in research because of the lack of clarity of the source manuscripts. Only the middle part of the alto aria (No. 3) and the final chorale can be shown with any certainty to be new compositions. In the other movements, the discerning cantata listener may miss the direct and indirect expression of the message in the music, but this does not mean that the music is less well composed. The opening movement is an affirmative and serious section with a heavily instrumental character. Violins and oboes play in concerto style over a regular bass rhythm, accompanied by the horn obbligato. First of all,

the choir soprano section declares it in what is almost a confession of faith. The character of this section, in particular, is hard to imagine in a “secular” cantata. The repetition of the topic then leads into a fugue. After an intermezzo, the bass begins with the theme. The other vocal parts sing the text alongside this bass part and then continue the fugue introduced by the horn. Bach then emphasises the words “prüfe mich” (try me) by using long notes and homophonic declamation. This movement (or its original form?) was used by Bach as the final movement of the Mass BWV 234, here to the text “Cum sancto spiritu” (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71).

The recitative No. 2 begins with a reduced chord – an indication of the curse which is about to be mentioned. For the final words “unerträglich sein” (be unbearable), Bach creates a striking continuo sequence. The intimate tone of the following alto aria is rather neutral in its treatment of the text. The presto middle section (which was definitely a new composition) heightens the dramatic impact and underlines the words “Eifers Grimm vernichten” (in passionate wrath destroy). Here, Bach omits the oboe d’amore. In the subsequent bass recitative, it is again the final words which receive a treatment which draws things together. Bach gives the words “Gerechtigkeit und Stärke” (righteousness and strength) special weight with an arioso sung over a continuo.

Bach entrusts the text of the following aria to a duet of bass and tenor. It is presented line by line, alternately in counterpoint imitation and in parallel accompaniment. For the intermezzo and the musical framework, Bach has two violins playing in unison. Where the text speaks of the “great stream”, coloratura in the singing voices in alternate and parallel arrangements emphasise the words. The word “rein” (pure) is sung by the tenor in the highest note of the whole aria. In the final chorale Bach, a master of musical exegesis, makes the underlying bass run up and down through a whole octave to the words “die ganze Welt” (the whole world).

Praise the Lord, the powerful king of all honor BWV 137

Composed: for 19th August 1725 (probably)

Performed for: 12th Sunday after Trinity

Text: Joachim Neander (1680)

Complete editions: BG 28: 167 – NBA I/20: 173

This cantata is one of the ten chorale cantatas which do not limit themselves to a literal rendering of the main verses and a paraphrase of the remaining verses. Instead, Bach uses all five verses of this well-known hymn. With such compositions “per omnes versus”, he generally supplemented his second yearly cantata cycle in Leipzig, which he interrupted at Easter of 1725 and in which he wanted to perform solely choral cantatas. This cantata is for the 12th Sunday after Trinity when the yearly cantata cycle was still at its beginning. But in fact, this is the only Sunday of the yearly choral cantata cycle for which it is not actually known what cantata was performed. It is therefore reasonable to assume that there was a gap here which Bach deliberately wanted to close with this cantata – which was actually written and performed in August 1725.

In addition to the text, the chorale melody is also present in all five movements, but in different forms and in a direct connection with the respective parts. In the opening chorale and the final chorale which involve the entire festive ensemble, the melody is initially performed by the soprano, after the appropriate preparation by the instruments and other vocal parts which create a foundation of non-choral material. Just one line is accentuated by chords: “Kommet zu Hauf, Psalter und Harfe wacht auf” (Come together, let Psalm and harp awake).

The second movement, a sort of sonata arrangement for violin and continuo, is better known as an organ work. Bach now used it in an arrangement of the advent hymn “Kommst du

nun, Jesus, vom Himmel herunter” (Come now down, Jesus, from heaven) BWV 650, which he included in the “Sechs Choräle von verschiedener Art” (Six chorales of different types) printed by Johann Georg Schübler (cf. Vol. 98). In the “original” form that can be heard here, the cantus firmus is sung by the alto. In the following aria, the middle section of the cantata, elements of the melody are heard in the bass and soprano duet, and it is also hinted at in the motifs of the two obbligato oboes. Bach selected a minor key, perhaps because the text speaks of “wieviel Not” (such great need) in which God provides help. In any case, the words “wieviel Not” are emphasised by repetitions and a slightly chromatic arrangement of the vocal parts. From the text of the next verse, Bach obviously selected the line “Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe geregnet” (Who pours his love in streams from heaven) to set the tone for aria No. 4. This tone is reflected in the continuo part which repeatedly cascades downwards. The tenor vocal part emphasises specific elements in the text. The word “gesegnet” (blessed) is underlined with a long note and coloratura which also help to emphasise the “Ströme der Liebe” (streams of love) and the “regnen” (pour down), and finally the insistent repetition of “Denke daran” (Remember). The cantus firmus is played by the trumpet to signify “der Allmächtige” (the Almighty) – in a major key, whereas the aria itself is in a minor key. Here, again, the sophistication of Bach’s composition does not depend on the large number of musicians involved, even though the final chorale, with its trumpet obbligato and its majestic seven-part arrangement, leaves a different, but not less pleasant, final impression.

*

Why art thou troubled, O my heart BWV 138

Composed: for 5th September 1723

Performed on: 15th Sunday after Trinity

Text: Using the first three verses of the hymn with the same first line (Nürnberg 1561) in movements 1, 3 and 7. Author unknown

Complete editions: BG 28: 199 – NBA I/22: 3

This cantata is also a chorale cantata. But it is not part of the second annual chorale cantata cycle, it dates from as early as 1723 when Bach, as was shown in connection with BWV 136, mainly set Bible verses to music in the opening movements. This type of chorale cantata is undoubtedly unique. But Bach hardly ever used the techniques he developed here for other similar works.

The first striking feature of this cantata is the large number of recitatives. In the entire seven movements there is only a single aria (No. 5), although it is a splendid, calmly flowing piece which expresses the sense of the text, that faith and confidence prevail over the underlying cares and suffering. To accompany the text “Auf Gott steht meine Zuversicht” (In God is my trust), Bach finds a motif which changes slightly as the work goes on in that the initial fourth extends to an octave. But as a result it is suddenly identical with the motif of “Quoniam tu solus sanctus” in the Mass in B minor – it is easy to place trust in the God who alone is holy and who alone is the Lord. By contrast with most other works, no model in “parody” form can be identified for the “Quoniam”, which was sent to the court at Dresden in 1733 in the context of a “Missa” (cf. Vol. 70). In any case, Bach already had the idea of representing the almighty power of God by octave leaps up and down with a small intermediate note as early as 1723.

In movements No. 1 and 3 of this cantata, Bach interweaves the choral and recitative sections in a highly individual and differentiated manner. In the opening movement, in which the descending vocal parts signify anguish and pain, the oboe d'amore initially plays the melody of the first line. Then the tenor part presents the associated text, and is answered by the choir in a four-part arrangement of the same line. This happens three times. After the third line, Bach inserts an alto recitative with a questioning character, burdened by cares and death wishes, which finds intensive expression in the harmonious accompanying string arrangement. The choir ends this section with a polyphonic freely extended arrangement of the two remaining lines of the chorale.

In the following *secco* recitative, Bach uses harmony and vocal arrangement techniques to heighten the impact of words like "Leiden" (suffering), "Tag des Zorns" (day of wrath) and "bitteren Kelch der Tränen" (bitter cup of tears). This is again directly followed by three lines in a four-part arrangement (verse 2), and this also marks the beginning of the next movement (No. 3). It is centred on two recitatives: a sentimental soprano recitative accompanied by strings and a *secco* recitative sung by the alto. Between these two recitatives Bach places the two remaining lines of the chorale, which are now extended to a motet-type arrangement. A reprise of this section ends this unconventional movement which moved Alfred Dürr to contemplate a sort of dialogue structure (The cantatas..., 1995, p. 594), a dialogue between fear and hope. But by contrast with other comparable works (cantatas BWV 60 and 66, cf. Vol. 19 & 21), the dispute is not arranged between the solo parts, but between the soloists and the chorale choir.

With the following recitative, which is immediately followed by aria No. 5 which has already been discussed, this cantata sees a change of mood. This begins with the ascending section which culminates in the word "Freude" (Joy); the tenor soloist

metaphorically places "worries under the pillow", and at the end the alto voice emphasises that worries and cares have been given a "letter of divorce". Bach surrounds the final, polyphonically enriched chorale arrangement with an obbligato orchestra arrangement which embodies a victorious certainty.

*

Blest he who self can to his God BWV 139

Composed: for 12th November 1724

Performed on: 23rd Sunday after Trinity

Text: Based on the hymn with the same first line by Johann Christian Rube (1692). Identical text retained: verses 1 and 5 (movements 1 and 6); rewritten (author unknown): verses 2 to 4 (movements 2, 4 and 5); movement 3 has been added as a new verse

Complete editions: BG 28: 225 – NBA I/26: 99

After two cantatas which were not originally part of the yearly chorale cantata cycle, and are therefore rather unconventional in their form (BWV 137 and 138), this cantata now represents a more common type of chorale cantata with retained initial and end verses and revised or paraphrased intermediate verses. The writer creates a link to the Bible reading for this Sunday with the aid of a short inserted recitative (No. 3) and a rather drastic comparison. In the Gospel (Matt. 22:15-22), Jesus is exposed to a rather treacherous interrogation by the Pharisees, and he answers the trick question about the justification of paying tax to Caesar with the brilliant advice that one should give both God and Caesar their due. The text of the recitative compares this situation with a test that God exposes his followers to when he leaves them to "der Bösen Rotte" (the wicked rabble) and "der Wölfe Wut" (the rage of the wolves). Once again, baroque thinking leads to an antithesis between this world and God's kingdom, and as usual the final chorale recommends a solution: that the listeners should have God as their friend. It is interesting that this sentence (like the opening chorale) is set

in the rather remote key of E major, the same key in which Bach harmonised the melody in the St. John Passion (cf. Vol. 75). The four sharps in the form of a cross which signify this key are generally considered at this point in the Passion to symbolise the lowest point in the existence of Jesus. But at the same time the text, which cannot be said with any certainty to originate from the verse of a hymn ("Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß uns die Freiheit kommen" – By your captivity, Son of God, freedom must come), shows the antithesis: captivity or freedom; dungeon or the throne of grace. The message in the cantata is similar. In spite of everything in the world, God is my protector!

In the opening section, the chorale is performed line by line in long notes by the soprano, the imitation by the other vocal parts is based on shorter notes. The orchestral arrangement is also derived directly from motifs in the *cantus firmus*. Bach places a pause in the orchestral arrangement for the text cues; this makes the vocal arrangement appear transparent, and it reaches a climax towards the end when the strings are included. The instrumental introduction to the subsequent tenor aria (No. 2) formulates the two contrasting elements in this work: "Gott ist mein Freund" (God is my friend) in long notes and in the interlinked parts of the two solo violins, contrasted with the violent movement of the continuo bass on the words "Feinde Toben" (Rage of the foes). This motif structure is underlined by the singers with the emphasis placed on other key words such as "Neid" (envy), "Has" (hate) and "Spötter" (revilers). The score for second violin for this work is not contained in the original parts manuscripts; this recording follows the reconstruction by William H. Scheide. The subsequent recitative, which is both short and important (and has already been discussed) is followed by the second aria in this cantata. This aria also contains clear musical imagery. The "Unglück" (disaster) and the "Zentnerschwere" (heavy burden) pound and press in the form

of an overbearing, staccato basic rhythm until the triad chords and triple rhythm suddenly cause the "helfende Hand" (helping hand) to appear. "Des Trostes Licht" (The light of comfort) is characterised by a flowing melody. The second, obbligato instrumental part is here played by the oboe. Bach gives the last recitative (No. 5) a festive string accompaniment – to show that the believer has now decided to give to God what is due to Him.

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.

Sonde-moi, ô Dieu, et éprouve-moi BWV 136

Création: le 18 juillet 1723

Destination: pour le huitième dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 139, 23. Mouvement 6: strophe 5 du lied «Wo soll ich fliehen hin» de Johann Heermann (1630)

Éditions complètes: BG 28: 139 – NBA I/18: 131

De nombreuses cantates que Johann Sebastian Bach composa et exécuta au cours de sa première année de fonction à Leipzig, commencent par une parole biblique. Dans la cantate présente, il s'agit d'un vers de Psaume que le librettiste inconnu rapporte avec habileté au texte de l'Évangile du jour. Ce jour-là, on lisait un épisode du Sermon sur la montagne qui contenait la mise en garde de Jésus devant les faux prophètes (avec la maxime devenu dicton: «C'est donc à leurs fruits que vous les reconnaîtrez», Matthieu 7, 15 – 23). Le raisonnement théologique assez complexe du librettiste englobe de nombreuses citations et allusions à l'Évangile mais aussi à des passages de l'Ancien Testament; le lien entre la mort salvatrice de Jésus et le péché originel d'Adam semble l'intéresser particulièrement. Une fois de plus le caractère de musique de sermon de la cantate est mise nettement en relief dans ce morceau.

Sur la base des sources dont elle dispose, la recherche discute encore de la question de savoir si Bach avait composé la musique pour ce dimanche précis ou s'il eut peut-être recours à une cantate profane. En tout cas, seule la partie centrale de l'air d'alto (n° 3) ainsi que le choral final ont pu être mis en évidence comme compositions nouvelles. Dans les autres mouvements, l'auditeur de cantates expérimenté regrettera l'absence dans la musique de l'expressivité directe et immédiate explicitant clairement le texte sans pour autant que cette musique n'en soit moins belle, bien sûr. Le mouvement d'ouverture est une pièce affirmative, engageante avec un poids instrumental fort. Les

violons et les hautbois concertent sur une basse avançant à pas réguliers, le cor obligé vient ensuite se joindre à eux. Tout d'abord le soprano du chœur reprend le texte intégral sous forme de devises; le caractère de ce passage bien précis ne pourrait que très difficilement être intégré dans une cantate «profane». Une fugue se développe à partir de la répétition du sujet. Après un intermède, la basse reprend le sujet, les autres voix déclament le texte et l'insèrent dans cette récitation avant de poursuivre la fugue relevée alors par le cor. Finalement Bach accentue les mots «prüfe mich» (éprouve-moi) par de longues notes et une déclamation homophone. Bach utilisa ce mouvement (ou sa forme primitive) comme mouvement final de la Messe BWV 234, ici sur le texte «Cum sancto spiritu» (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71).

Le récitatif n° 2 commence par un accord diminué – renvoi à la malédiction dont il sera question aussitôt après. Bach invente une conduite en continuo d'un volume spectaculaire pour illustrer le mot final «unerträglich sein» (vous sera insupportable). Le geste intime de l'air d'alto suivant est plutôt neutre vis à vis du texte. Ce n'est que la partie centrale *presto* (qui a été certainement une nouvelle composition) qui accentue l'émotion dramatique et sous-tend les mots «Eifers Grimm vernichten» (Car son courroux ardent détruit). Bach renonce ici au hautbois d'amour. Dans le récitatif de basse suivant, ce sont les paroles finales à nouveau qui jouissent pour ainsi dire d'un traitement à caractère de stémur: Bach donne un poids particulier à «Gerechtigkeit und Stärke» (Justice et force) par un *arioso* sur le continuo en marche.

Bach confie le texte de l'air suivant à la basse et au ténor en duo. Il est interprété vers après vers, jouant en alternances entre les imitations contrapuntiques et les rencontres parallèles. Bach déploie l'effectif composé de deux violons unisono pour les intermèdes et le cadre musical. Là où il est question de «großem Strom» (fleuve de grâce rempli de sang), des vocalises interprétées par les deux registres vocaux, les unes après les autres et parallèlement, symbolisent ces paroles; le mot cible «rein» (pu-

rifié) bénéficie de la note la plus élevée de cet air en ténor. Dans le choral final, Bach, ce maître de l'exégèse musicale, fait monter et descendre la basse de fond sur un octave et sur les mots «die ganze Welt» (le monde entier).

*

Loue le Seigneur, le puissant roi de gloire BWV 137

Création: le 19 août 1725 (probablement)

Destination: pour le douzième dimanche après la Trinité

Texte: Joachim Neander (1680)

Éditions complètes: BG 28: 167 – NBA I/20: 173

Cette cantate fait partie de ces dix cantates-chorals qui ne se limitèrent pas à reprendre mot pour mot les strophes extrêmes et à paraphraser les autres strophes. Bien plus, Bach fait appel à toutes les cinq strophes de ce cantique très connu. Il compléta en règle générale son deuxième cycle annuel de cantates de Leipzig qu'il avait interrompu à la Pâques 1725 et pour lequel il ne voulait exécuter que des cantates-chorals, par de telles adaptations musicales «per omnes versus». Cependant la cantate présente se réfère au douzième dimanche après la Trinité, alors que le cycle annuel des cantates ne se trouvait qu'à ses débuts; mais en réalité on ne sait pas exactement quelle cantate a vraiment été exécutée ce seul dimanche du cycle annuel de cantates-chorals. Il serait donc judicieux de supposer qu'une lacune s'était produite ici, lacune que Bach avait voulu sciemment comblé par cette cantate écrite et exécutée au mois d'août 1725.

La mélodie choral est également toujours présente dans tous les cinq mouvements en plus du texte, toutefois sous différentes formes et en rapport direct avec l'effectif respectif. Dans le chœur d'ouverture et dans le choral final, dans lequel tout l'en-

semble interprète une magnifique musique festive, c'est le soprano qui chante la mélodie, après une préparation en conséquence exécutée par les instruments et d'autres voix, érigeant ainsi une base constituée de matériel non en rapport avec le choral. Seul le vers «Kommet zu Hauf, Psalter und Harfe wacht auf» (Venez en foule, Réveillez-vous, psaltriers et harpes) est accentué en accords.

Le deuxième mouvement, une sorte de phrase de sonate pour violon et continuo, est bien connu en tant que pièce pour orgue; Bach le reprit dans les «Six chorals de diverses sortes» imprimé chez Johann Georg Schübler (cf. Vol. 98) et en fit alors l'arrangement du cantique de l'Avent «Kommst du nun, Jesus, vom Himmel herunter» (BWV 650). Dans la forme «originale» que l'on entend ici, la voix d'alto se charge du cantus firmus. Dans l'air suivant, la pièce centrale de la cantate, on entend des réminiscences de la mélodie dans le duo de la basse et du soprano mais aussi vaguement dans les motifs des deux hautbois contruits. C'est peut-être parce qu'il est question de «wieviel Not» (combien de moments de détresse) que Bach choisit la tonalité mineure. En tout cas, il met ces paroles en relief en répétitions et en une conduite des voix légèrement chromatique. Bach choisit, semble-t-il, dans le texte de la strophe suivante, le vers «Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe gregnet» (Qui fait pleuvoir du ciel des torrents d'amour) pour obtenir l'émotion de base de l'air n° 4. Cet affect se reconnaît aisément dans la voix du continuo en chute permanente. La voix du ténor illustre le texte d'une manière très individuelle: «gesegnet» (béné) en demi-ton et en vocalises qui consolident aussi les «Ströme der Liebe» (torrents d'amour) et «regnen» (pleuvoir), enfin le «Denke dran» (Pense à ce que) aux répétitions insistantes. La trompette joue le cantus firmus, représentant le «Allmächtigen» (Tout-Puissant) – en majeur alors que l'air est en mineur. Le raffinement d'une composition devient une fois de plus, même chez Bach, non seulement des effectifs les plus larges possibles mais aussi du fait que le choral de clôture laisse

un autre effet final, non moins agréable, avec les trompettes contraintes dans une magnifique harmonie de sept registres.

*

Pourquoi cette tristesse, mon cœur BWV 138

Création: le 5 septembre 1723

Destination: pour le quinzième dimanche après la Trinité

Texte: Les trois premières strophes du lied qui a le même incipit ont été employées (Nuremberg 1561) au sein des mouvements 1, 3 et 7. Poète inconnu

Éditions complètes: BG 28: 199 – NBA I/22: 3

Cette cantate aussi est une cantate-choral. Cependant elle ne fait pas partie du deuxième cycle annuel de cantates-chorals mais date déjà de l'année 1723 au cours de laquelle Bach, comme on l'a vu dans la cantate BWV 136, avait surtout mis en musique des paroles bibliques dans ses mouvements introductifs. Sans aucun doute, il s'agit ici d'un morceau unique en son genre en ce qui concerne le type de cantate-choral; d'autre part, Bach utilisa les techniques acquises ici pour d'autres morceaux semblables.

Tout d'abord, le nombre de récitatifs que contient cette cantate est remarquable. Il n'y a en réalité qu'un seul air (n° 5) parmi les sept mouvements que comptent cette cantate au total. Cet air est cependant une magnifique pièce au flux calme qui permet de conserver la confiance citée dans le texte malgré les affects illustrant les soucis et les douleurs au grondement sous-jacent. Bach trouve un motif qui se modifie légèrement au cours de la cantate en élargissant la quarte en un octave au début, sur le texte «Auf Gott steht meine Zuversicht» (En Dieu repose mon ferme espoir). Mais de ce fait il devient identique

au motif du «Quoniam tu solus sanctus» de la Messe en si mineur – il est aisé de bâtir sa confiance en Dieu qui est le seul saint et l'unique Seigneur! Dans le «Quoniam» envoyé en 1733 dans le contexte d'une «Missa» à la Cour de Dresde, on ne retrouve pas de modèle de parodie contrairement à ce qui est le cas pour la plupart des autres morceaux (cf. Vol. 70); mais en tout cas, l'idée d'illustrer la toute-puissance de Dieu par des sauts ascendants et descendants d'octave et de petites notes intermédiaires, était venue à Bach déjà en 1723!

Dans les mouvements n° 1 et n° 3 de la cantate ci-présente, Bach combine le choral et le récitatif de manières très individuelles et différenciées l'une de l'autre. Tout d'abord, les hautbois d'amour jouent la mélodie du premier vers dans le mouvement d'ouverture dont les voix en chute signalent le souci et la douleur. Ensuite le ténor présente le texte correspondant; le chœur lui répond par le mouvement à quatre voix du même vers. Et ceci à trois reprises. Après le troisième vers, Bach y glisse un récitatif d'alto dont le caractère interrogatif accentue en harmonies intenses le poids des soucis et le désir ardent de mourir dans la phrase d'accompagnement des cordes. Le chœur clôture cette section par le mouvement élargi en polyphonie libre des deux vers chorals restants.

Dans le récitatif suivant secco, Bach renforce les mots comme «Leiden», (souffrir) «Tag des Zorns» (le jour de son courroux) et «bittern Kelch der Tränen» (l'amère calice des larmes) avec les moyens de l'harmonie et de la conduite des voix. Trois vers chorals (strophe 2) à quatre voix suivent immédiatement après; ceci est déjà l'ouverture du prochain mouvement (n° 3). Deux récitatifs forment son centre: un récitatif de soprano accompagné de cordes ainsi qu'un récitatif secco de l'alto. Bach sépare ces deux récitatifs par les deux vers chorals encore restants et élargi à présent en une phrase de motet. Une reprise de cette section achève ce mouvement inhabituel qui incita Alfred Dürr à y trouver une sorte de structure en dialogue (Les Cantates ...,

1995, page 594), un dialogue entre la crainte et l'espérance. Certes dans le cas présent, ce ne sont pas les voix solistes qui dialogueraient les unes avec les autres comme dans des cas semblables (Cantates BWV 60 et 66, cf. Vol. 19 & 21) mais les solistes avec le chœur choral.

Cette cantate fait preuve d'une sorte de revirement d'ambiance dans le récitatif suivant auquel l'air n° 5 dont nous venons de parler, se joint directement; son final est la figuration montant vers les hauteurs sur le mot «Freude» (ami); le ténor soliste interprète de manière très figurée «die Sorgen unters Kissen» (je veux aussi reposer doucement), «il signifie congé» aux soucis comme la voix d'alto le met en relief à la fin. Bach entoure le mouvement choral final, enrichi de polyphonies, d'une phrase orchestrale contrainte, répandant une certitude victorieuse.

*

Heureux celui qui peut s'en remettre à son Dieu BWV 139

Création: le 12 novembre 1724

Destination: pour le 23^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: L'incipit est le même que celui du lied de Johann Christian Rube (1692). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 5 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 4 (Mouvements 2, 4 et 5); le mouvement 3 est un ajout de poésie libre

Éditions complètes: BG 28: 225 – NBA I/26: 99

Après deux cantates-chorals (BWV 137 et 138) qui n'appartiennent pas au départ au cycle annuel des cantates-chorals et qui sont donc des cantates-chorals tout à fait spéciales, la cantate suivante est plutôt une cantate-choral type: strophes extrêmes conservées – strophes intérieures remaniées ou paraphrasées. Le librettiste construit un rapport avec la parole lue ce dimanche, à l'aide d'un bref récitatif inséré (n° 3) et d'une comparai-

son très radicale. Jésus est confronté dans l'Évangile (Matthieu 22, 15-22) à un interrogatoire douteux par les pharisiens et riposte à la question-piège concernant la permission de payer ou non le tribut à César en conseillant avec brillante de rendre à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu. Le texte du récitatif compare cette situation à une épreuve par laquelle Dieu fait passer les siens lorsqu'il les a livrés à la foule des impies («der Bösen Rotte») et aux loups enragés («der Wölfe Wut»). Une fois de plus, le raisonnement baroque développe ici une antithèse entre le monde et le royaume de Dieu, le choral final conseillant aux auditeurs, comme d'habitude, de choisir une solution: prendre Dieu comme ami. Il est intéressant de constater que ce mouvement (comme dans le chœur d'introduction) se trouve dans la tonalité mi majeur assez éloignée, dans la même tonalité dans laquelle Bach harmonisa la mélodie de la Passion selon saint Jean (cf. Vol. 75). Les quatre dièses tracés pour cette tonalité symbolisent, selon l'avis général, à cet endroit de la Passion le niveau le plus bas de l'existence de Jésus. Mais en même temps, le texte qui n'est pas la strophe du lied («Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß uns die Freiheit kommen») montre l'antithèse: prison – liberté: geôle – trône de grâce. Il en est de même dans la cantate: En face du monde entier – Dieu est mon refuge!

Le choral est interprété vers après vers dans le chœur d'ouverture par le soprano en de longues notes; l'imitation des autres voix est basée sur des notes plus brèves. Le mouvement d'orchestre est également dérivé des motifs du cantus firmus. Bach lui accorde une pause à chaque attaque de texte; la phrase vocale en paraît ainsi plus transparente et jouit d'une augmentation à chaque fois vers la fin, grâce à l'intervention des cordes. L'introduction instrumentale dans l'air du ténor suivant (n° 2) exprime les deux autres affects contradictoires de ce morceau: «Gott ist mein Freund» (Dieu est mon ami) en de longues notes respectivement est interprété par les voix reliées les unes aux autres des deux violons solistes, agitation entêtée et sauvage par

contre dans la basse continue pour illustrer le «Feinde Toben» (déchaînement des ennemis). Le chanteur rejoint ces motifs en interprétant d'autres mots stimuli comme «Neid» (envie), «Haß» (haine) et «Spötter» (faux). La partie du deuxième violon pour ce morceau n'est pas contenue dans la phrase des registres qui nous est parvenue; cet enregistrement se conforme à la reconstruction de William H. Scheide. Le deuxième air de cette cantate suit au récitatif ultérieur qui est tout aussi bref qu'important (et que nous avons déjà considéré). Cet air contient également des images musicales claires: Le malheur («Unglück») et les liens accablants («Zentnerschwere») frappent et enferment sous forme d'un rythme de base pointé et chargé jusqu'à ce que des motifs en triples accords et des rythmes triples laissent paraître soudainement la main secourable («helfende Hand»); «Des Trostes Licht» (la lumière du réconfort) est caractérisée par une mélodie cantabile. Le deuxième registre instrumental contraint est repris ici par les hautbois. Bach habille le dernier récitatif (n° 5) d'un accompagnement festif de cordes – le croyant s'est enfin décidé à donner à Dieu ce qui est à Dieu.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

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

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

Examiname, Dios, y conoce mi corazón BWV 136

Génesis: para el 18 de Julio de 1723

Destino: 8º Domingo después de la Trinidad

Texto: autor desconocido. Movimiento 1: salmo 139, 23. Movimiento 6: estrofa 5 de la canción “Hacia dónde debo huir”, de Johann Heermann (1630)

Ediciones completas: BG 28: 139 – NBA I/18: 131

Muchas de las cantatas que Bach compuso e interpretó en su primer año en Leipzig comienzan con un versículo de la Biblia. En la presente cantata se trata de un verso de un salmo que el desconocido autor relaciona hábilmente con el texto del Evangelio del día. Del Sermón de la Montaña se leyó la advertencia de Jesús ante los falsos profetas (con la famosa expresión “por sus frutos los conoceréis”, Mateo, 7, 15 – 23). Los pensamientos teológicamente complejos del autor del texto incluyen numerosas citas y alusiones al Evangelio, pero también a pasajes del Antiguo Testamento, pues le interesa especialmente la relación entre la muerte redentora de Jesús y el pecado original de Adán. En esta obra se hace patente una vez más el carácter de la cantata como música de sermón.

Se ha discutido mucho por parte de los investigadores, dependiendo de las fuentes, si Bach compuso la música especialmente para este Domingo o si, por el contrario, recurrió a una cantata antigua y puede que incluso también profana. Sólo de la parte central del aria para contralto (nº 3) y de la coral final se sabe a ciencia cierta que eran composiciones nuevas. En el resto de los movimientos, el oyente de cantatas entendido puede echar de menos la expresión directa y sencilla del texto en la música, sin que pierda por ello ni un ápice de su valor artístico. El movimiento inicial es una pieza afirmativa y obligada con gran peso instrumental; los violines y los oboes suenan sobre un bajo de marcha regular, a lo que se une un viento en obligado.

A continuación, el soprano del coro interpreta el texto al completo como una divisa; el carácter precisamente de este pasaje es prácticamente inconcebible en el contexto de una cantata “profana”. A partir de la repetición del tema se desarrolla una fuga. Tras un interludio, el bajo comienza con el tema, y las otras voces introducen la declamación del texto antes de conducir la fuga ahora elevada por el viento. Finalmente, Bach resalta las palabras “prücbame” mediante notas largas y una declamación homófona. Este movimiento (o tal vez su forma original) fue utilizado por Bach como movimiento final de la misa BWV 234, que aparece aquí en el texto “Cum sancto spirito” (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71).

El recitativo nº 2 comienza con un acorde disminuido – una alusión a la maldición de la que trata la obra. Con las palabras definitivas “ser insoportable”, Bach crea una dirección en Continuo especialmente voluminosa. El carácter íntimo de la siguiente aria para contralto se comporta de manera más bien neutral frente al texto. Sólo la parte intermedia en *presto* (en cualquier caso una composición nueva) intensifica la emoción dramática, subrayando las palabras “destruir la ferocidad de la pasión”. Bach también renuncia aquí al oboe d'amore. En el siguiente recitativo de bajo, vuelven a ser las últimas palabras las que experimentan un tratamiento, por así decirlo, colectivo: Bach da un peso especial a “justicia y fuerza” mediante un *arioso* por encima del continuo.

Bach confía al bajo y el tenor el texto de la siguiente aria. El texto es presentado línea por línea, alternando imitación contrapuntística y yuxtaposición paralela. Para los interludios y el fondo musical, Bach se vale de dos violines al unísono. Cuando se habla de “gran corriente”, las coloraturas de las dos voces cantantes, una detrás de la otra y paralelas, ilustran estas palabras; la palabra fundamental, “puro”, es la que obtiene en el tenor el tono más alto de esta aria. En la coral final, Bach, el gran maestro de la exégesis musical, deja que el bajo de fondo se desplace una octava arriba y abajo en las palabras “el mundo entero”.

Alaba al Señor, al poderoso rey de los honores BWV 137

Génesis: para el 19 de Agosto de 1725 (al parecer)

Destino: 12º Domingo después de la Trinidad

Texto: Joachim Neander (1680)

Ediciones completas: BG 28: 167 – NBA I/20: 173

Ésta es una de las diez cantatas corales que no se limitan a una aceptación literal de los márgenes y el parafraseado del resto de las estrofas; lo que hace Bach es más bien recurrir a las cinco estrofas de este muy conocido cántico de iglesia. Poniendo música a estas obras “per omnes versus”, Bach completaba su segundo año de cantatas en Leipzig, interrumpido en la Pascua de 1725, queriendo ahora interpretar únicamente cantatas corales. La presente cantata, sin embargo, está destinada al 12º Domingo después de la Trinidad, cuando el ciclo de cantatas acababa de empezar; en realidad, no se sabe con exactitud qué cantata se interpretó en este Domingo concreto del ciclo de cantatas corales. Parece sensato por tanto aceptar aquí un hueco, que Bach quiso rellenar conscientemente con esta cantata escrita e interpretada en Agosto de 1725.

Además del texto, también está presente la melodía coral en los cinco movimientos, aunque con formas diferentes y en relación directa con la instrumentación correspondiente. En el coro inicial y en la coral final, cuando toda la orquesta al completo suena de forma solemne y grandiosa, la melodía es interpretada por el soprano, comenzando tras la correspondiente preparación por parte de los instrumentos y las otras voces, que construyen para ello un fundamento de material no coral. En cuanto a los acordes, únicamente se intensifica la frase “¡Venid todos juntos, con salterios y arpas, despertad!”

El segundo movimiento, una especie de sonata para violín y continuo, se conoce más bien como pieza para órgano; Bach la

tomó, pensando en ella como adaptación de la canción de Adviento “Vienes a nosotros, Jesús, desde el cielo” (BWV 650), de las “Seis corales de diferentes tipos” (véase vol. 98) publicadas por Georg Schübler. En la forma “originaria” que aquí oímos, la voz de contralto interpreta el Cantus firmus. En la siguiente aria, pieza central de la cantata, la melodía suena en asonancia en el dúo de bajo y soprano, pero también insinuada en el motivo de los dos oboes en obligado. Quizás porque se hable de “en cuántas penurias”, elige Bach la tonalidad menor; en cualquier caso, estas palabras quedan resaltadas mediante la repetición y el uso ligeramente cromático de las voces. En el texto de la siguiente estrofa, Bach elige ostensiblemente la frase “Que hace llover el amor a cántaros desde el cielo” para poner un énfasis especial en el aria nº 4. Este énfasis se reconoce fácilmente en la voz de continuo que se precipita continuamente. La voz de tenor interpreta el texto de forma muy individual: “alabe” con tono contenido y coloraturas que también contribuyen a respaldar “el amor a cántaros” y “llover”, y finalmente el insistentemente repetido “Piensa en esto”. El Cantus firmus, representando al “Todopoderoso”, es interpretado por la trompeta... en tonalidad mayor, mientras que el aria propiamente dicha es en tonalidad menor. El refinamiento compositivo, también en Bach, una vez más, no depende sólo de una instrumentación lo más extensa posible, aunque la coral final, con las trompetas en obligado en la grandiosidad de sus siete voces, nos produce un efecto final diferente y no menos agradable.

*

Por qué te turbas, corazón mío BWV 138

Génesis: para el 5 de Septiembre de 1723

Destino: 15º Domingo después de la Trinidad

Texto: utilizando las tres primeras estrofas de la canción de igual comienzo (Nuremberg, 1561) dentro de los movimientos 1, 3 y 7. Autor desconocido

Ediciones completas: BG 28: 199 – NBA I/22: 3

Esta cantata también es una cantata coral. Sin embargo, no pertenece al segundo año de las cantatas corales, sino a 1723, año en el que Bach, como se muestra en relación con la obra BWV 136, compone movimientos iniciales principalmente sobre versículos de la Biblia. Dentro de las cantatas corales, se trata sin duda de una pieza muy singular; por otra parte, las técnicas aquí adquiridas apenas fueron empleadas por el maestro en otras composiciones similares.

Lo primero que llama la atención en esta cantata es el gran número de recitativos. Efectivamente, en los siete movimientos sólo hay un aria (nº 5), pero es ésta una pieza exquisita de plácido fluir que hace que la confianza mencionada en el texto prevalezca sobre la preocupación y el dolor que subyacen en el fondo. Bach encuentra, en el texto “En Dios mi confianza poner”, un motivo que cambia ligeramente según avanza la obra, al aumentar en el comienzo la cuarta en una octava. De esta forma, sin embargo, el motivo es de repente idéntico al del “Quoniam tu solus sanctus” de la Misa en Si Menor – en Dios, el único que es santo y es el Señor, es fácil tener confianza. En el “Quoniam”, destinado a la corte de Dresde en el contexto de una misa en 1733, y a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de sus otras obras, no se percibe ningún atisbo de parodia (compárese con el vol. 70); pero en cualquier caso, la idea de representar la omnipotencia de Dios con el salto de una octava arriba y abajo en pequeñas notas intermedias ya se le había ocurrido a Bach en 1723.

En los movimientos 1 y 3 de la presente cantata, entrelaza el compositor la coral y el recitativo de forma extremadamente singular y diferenciada una de otra. En primer lugar, en el movimiento inicial, cuyas voces descendentes parecen anunciar la aflicción y el dolor, el oboe d’amore interpreta la melodía de la primera línea. A continuación, la voz de soprano canta el texto correspondiente; el coro le responde con un movimiento a cuatro voces de la misma línea. Esto se repite tres veces; tras la tercera línea, Bach introduce un recitativo para contralto cuyo carácter interrogativo, junto al peso de la aflicción y su anhelo de la muerte, cobran una gran intensidad armónica con la frase de acompañamiento de las cuerdas. El coro concluye esta parte con una frase de las dos líneas corales restantes aumentada con polifonía libre.

En el siguiente recitativo secco, con ayuda de los medios de la armonía y la dirección de las voces, Bach refuerza palabras como “dolor”, “día de Su ira” o “amargo cáliz de las lágrimas”. Justo después, vuelven a unirse tres líneas corales a cuatro voces (estrofa 2), lo cual es ya al mismo tiempo el inicio del siguiente movimiento (nº 3). En su parte central aparecen dos recitativos: uno para soprano, sensible, acompañado con las cuerdas, así como un recitativo secco para contralto. Bach separa estos dos recitativos mediante las dos líneas corales que todavía faltaban, ampliadas ahora en un movimiento de motete. Una repetición de esta parte cierra este peculiar movimiento, que invita a Alfred Dürr a reflexionar sobre una especie de estructura de diálogo (Las cantatas ..., 1995, pág. 594): un diálogo entre el miedo y la esperanza. Ciertamente, y a diferencia de otros casos similares (cantatas BWV 60 y 66, véase vol. 19 y 21), no se trata de una disputa de las voces solistas entre sí, sino entre los solistas y el coro.

Con el siguiente recitativo, que sigue inmediatamente a la citada aria nº 5, experimenta esta cantata algo así como un cambio

de humor; la clave para ello es la figura emergente en la palabra “sosiego”; el tenor solista “despide” metafóricamente a sus “cui-tas” y, como subraya la voz de soprano, “ahora como en el cielo estarme puedo”. Finalmente, Bach envuelve el movimiento coral final, enriquecido polifónicamente, con un acompañamiento de orquesta en obligado que celebra la certeza triunfante.

*

Bienaventurado quien a su Dios BWV 139

Génesis: para el 12 de Noviembre de 1724

Destino: 23º Domingo después de la Trinidad

Texto: según la canción de igual comienzo de Johann Christian Rube (1692). Reproducción literal: estrofas 1 y 5 (movimientos 1 y 6); reescritas (autor desconocido): estrofas 2 a 4 (movimientos 2, 4 y 5); el tercer movimiento al completo está añadido por cuenta propia

Ediciones completas: BG 28: 225 – NBA I/26: 99

Después de dos cantatas corales que no formaban parte ordinariamente del año de cantatas corales, y por tanto bastante peculiares (BWV 137 y 138), la presente representa un tipo de cantata coral más bien convencional: las estrofas primera y última se mantienen intactas, mientras que las estrofas intermedias están reescritas o parafrasadas. El autor establece una referencia al texto leído este Domingo con la ayuda de un pequeño recitativo intercalado (nº 3) y una comparación absolutamente convincente. Jesús se ve expuesto a un malintencionado interrogatorio por parte de los fariseos (Mateo, 22, 15–22), y a la pregunta capciosa de si es lícito dar tributo al Cesar, responde con el ingenioso consejo de dar a Dios lo que es de Dios, y al Cesar lo que es del Cesar. El texto del recitativo compare para esta situación con un examen al que Dios somete a los suyos exponiéndolos a “la malvada facción” y a “la ferocidad de

los lobos”. Una vez más surge aquí en el pensamiento barroco una antítesis del mundo y el reino de Dios ante la cual, como de costumbre, la coral final recomienda al oyente esta solución: tener a Dios como amigo. Es interesante el hecho de que este movimiento, al igual que el coro inicial, está en la muy alejada tonalidad de Mí mayor, la misma en la que Bach armonizó también la Pasión según San Juan (compárese con vol. 75). Los cuatro sostenidos que figuran en esta tonalidad, según la interpretación generalizada, simbolizan en este pasaje de la Pasión el momento más difícil de la existencia de Jesús. Y sin embargo, al mismo tiempo, el texto (“tu prisión, hijo de Dios, será nuestra libertad”), que no está claro que fuera una estrofa de la canción, nos muestra las antítesis cárcel – libertad y prisión – trono de piedad. En esta cantata se expresa algo similar: Frente a todo el mundo – Dios es mi protector.

La coral es interpretada línea por línea y con notas largas por la voz de soprano en el coro de entrada; la imitación del resto de las voces está basada en notas cortas. También el movimiento de la orquesta se deriva directamente de los motivos del cantus firmus. Bach lo deja fuera con cada entrada del texto; de esta forma, el movimiento vocal produce una sensación de transparencia, experimentando un aumento hacia el final con la entrada de las cuerdas. La introducción instrumental al siguiente aria para tenor (nº 2) formula los dos temas contrapuestos de esta obra: por un lado, “Dios es mi amigo”, con notas largas o sonidos encadenados entre sí de los dos violines solistas, y por el otro lado, al contrario, “la furia del enemigo”, con el movimiento obstinado y salvaje del bajo continuo. A este motivo se une la voz principal con la inclusión de más palabras excitantes como “envidia”, “odio” o “burladores”. La parte del segundo violín en esta pieza no se ha conservado en el tema vocal que nos ha llegado: esta grabación se ha realizado siguiendo la reconstrucción de William H. Scheide. Al siguiente recitativo, tan corto como importante, le sigue la segunda aria de esta cantata, que también contiene claras imágenes musicales: la “des-

dicha” y la “pesadísima carga” golpean y oprimen en forma de ritmo básico pesado y puntado, hasta que los motivos de tritornos y el ritmo terciario hacen aparecer de repente la “mano auxiliadora”; “la luz del consuelo” está caracterizada por su melodía cantable. El oboe se encarga aquí de la segunda voz instrumental en obligado. Bach adorna el último recitativo (nº 5) con un solemne acompañamiento de cuerdas: el creyente ha decidido, pues, dar a Dios lo que es de Dios.



Helmuth Rilling

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

Rilling afirma que el contacto con este cosmos artístico ha sido el proceso de aprendizaje más importante en toda su vida musical. „Solo quien conozca las cantatas de Bach puede afirmar que verdaderamente conoce a Bach“. Simultáneamente, el fundador de la Academia Internacional de Bach de Stuttgart (Internationale Bachakademie Stuttgart) dirigía su mirada expectante al histórico lugar en que se ejecutaba la música: „Las cantatas de iglesia de Bach... formaban parte del oficio divino de su tiempo, del que él mismo se sentía responsable. Tanto como los párrocos de palabra, expresábase Bach con su música acerca de los temas de los 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.

