



CANTATES · KANTATEN · CANTATAS

[4] KANTATEN BWV 10, 12, 13

Meine Seel erhebt den Herren / Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen / Meine Seufzer, meine Tränen

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 10, 12, 13), Wolfram Wehnert (BWV 12)

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

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
Februar 1972 (BWV 12), Februar 1979 (BWV 10), März/November 1981 (BWV 13)

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

English translation: Alison Dobson-Ottmes
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Elsa Bittner, Raúl Neumann

© 1972/79/81 by Hänssler-Verlag, Germany
© 1998 by Hänssler-Verlag, Germany



KANTATEN • CANTATAS

„Meine Seel erhebt den Herren“ *BWV 10 (21'39)*

“This my soul exalts the Lord now” • «Mon âme glorifie le Seigneur» • “Mi alma el Señor eleva”

Arleen Augér - soprano • Margit Neubauer - alto • Aldo Baldin - tenore • Wolfgang Schöne - basso
Hans Wolf - Tromba • Allan Vogel, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Klaus-Peter Hahn -
Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Cembalo / Organo

„Weinen, Klagen Sorgen, Zagen“ *BWV 12 (26'24)*

“Weeping, wailing, grieving, fearing” • «Pleurs et lamentations, tourments et découragement» •
“Llorar, quejarse, preocuparse, vacilar”

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso
Hermann Sauter - Tromba • Otto Winter - Oboe • Hans Mantels - Fagotto • Werner Keltch, Eva Dörnenburg -
Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo

„Meine Seufzer, meine Tränen“ *BWV 13 (19'50)*

“Of my sighing, of my crying” • «Mes soupirs et mes pleurs» • “Mis suspiros, mis lágrimas”

Arleen Augér - soprano • Carolyn Watkinson - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso
Hartmut Strebel, Barbara Schlenker - Flauto dolce • Helmut Koch, Dietmar Keller - Oboe da caccia •
Christoph Carl - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Barbara Haupt-Brauckmann - Violoncello •
Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 10 „Meine Seel erhebt den Herren“				
No. 1	Coro:	Meine Seel erhebt den Herren	1	4:56
	<i>Tromba, Oboi I + II, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>			
No. 2	Aria (S):	Herr, der du stark und mächtig bist	2	6:46
	<i>Oboe, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 3	Recitativo (T):	Des Höchsten Güt und Treu	3	1:31
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Aria (B):	Gewaltige stößt Gott vom Stuhl	4	2:59
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Duetto e Choral (A, T):	Er denket der Barmherzigkeit	5	2:01
	<i>Tromba, Fagotto, Organo</i>			
No. 6	Recitativo (T):	Was Gott den Vätern alter Zeiten	6	2:16
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 7	Choral:	Lob und Preis sei Gott	7	1:10
	<i>Tromba, Oboi I + II, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>			
Total Time BWV 10				21:39

BWV 12 „Weinen, Klagen Sorgen, Zagen“				
No. 1	Sinfonia		8	2:46
	<i>Oboe, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>			
No. 2	Coro:	Weinen, Klagen. Sorgen, Zagen	9	7:35
	<i>Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Recitativo (A):	Wir müssen durch viel Trübsal	10	0:46
	<i>Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Aria (A):	Kreuz und Krone sind verbunden	11	6:42
	<i>Oboe, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Aria (B):	Ich folge Christo nach	12	2:47
	<i>Violini I + II soli, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>			

No. 6	Aria con Choral (T):	Sei getreu, alle Pein	13	4:50
	<i>Tromba, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 7	Choral:	Was Gott tut, das ist wohlgetan	14	0:58
	<i>Tromba, Violine, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 12				26:24

BWV 13 „Meine Seufzer, meine Tränen“				
No. 1	Aria (T):	Meine Seufzer, meine Tränen	15	6:18
	<i>Flauti dolce I + II, Oboe da caccia, Fagotto, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (A):	Mein liebster Gott läßt mich	16	1:26
	<i>Violoncello, Organo</i>			
No. 3	Choral:	Der Gott, der mir hat versprochen	17	3:05
	<i>Flauti dolce I + II, Oboe da caccia, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Recitativo (S):	Mein Kummer nimmet zu	18	1:31
	<i>Violoncello, Organo</i>			
No. 5	Aria (B):	Ächzen und erbärmlich Weinen	19	6:25
	<i>Flauti dolce I + II, Violino solo, Violoncello, Organo</i>			
No. 6	Choral:	So sei nun, Seele, deine	20	1:05
	<i>Flauti dolce I + II, Oboe da caccia, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 13				19:50

Total Time BWV 10, 12, 13 67:54

BWV 10

1. Coro

Meine Seel erhebt den Herren,
Und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes;
Denn er hat seine elende Magd angesehen.
Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle
Kindeskind.

2. Aria

Herr, der du stark und mächtig bist,
Gott, dessen Name heilig ist,
Wie wunderbar sind deine Werke!
Du siehst mich Elenden an,
Du hast an mir so viel getan,
Daß ich nicht alles zähl und merke.

3. Recitativo

Des Höchsten Güt und Treu
Wird alle Morgen neu
Und währet immer für und für
Bei denen, die allhier
Auf seine Hilfe schau
Und ihm in wahrer Furcht vertraun.
Hingegen übt er auch Gewalt
Mit seinem Arm
An denen, welche weder kalt
noch warm
Im Glauben und im Lieben sein;

1. Chorus

This my soul exalts the Lord now,
And my heart finds in God gladness, in God my
Savior;
For he hath this his lowly handmaid now regarded.
Lo now, from henceforth shall all men call me blessed,
ev'ry child's own child.

2. Aria

Lord, thou who strong and mighty art,
God, thou whose name most holy is,
How wonderful are all thy labors!
Thou seest me in low estate,
Thou hast for me more blessings wrought
Than I could either know or number.

3. Recitativo

The Highest's gracious love
Is ev'ry morning new,
Enduring ever more and more
Amongst all those who here
To his salvation look
And him to honest fear do trust.
But he doth also wield great might
With his own arm
Upon those who are neither cold
Nor warm
In faith and in love's charity;

1

1. Chœur

Mon âme glorifie le Seigneur,
Mon esprit se réjouit en Dieu, mon Sauveur ;
Car il a posé son regard sur son humble servante.
Désormais, toutes les générations des hommes me
glorifieront.

2

2. Air

Seigneur, Toi qui es fort et puissant,
Dieu, dont le nom est sacré,
Que tes œuvres sont merveilleuses !
Ton regard se pose sur moi, ta misérable servante,
Tu m'as comblé de tant de bienfaits
Que je ne saurais les compter.

3

3. Récitatif

La bonté et la fidélité du Très-Haut
Se répètent chaque matin
Et dureront toujours
Pour ceux qui ici-bas
Se tiennent à son aide
Et remplis de crainte véritable, lui font confiance.
Par contre, il use de violence
De son propre bras
Contre ceux qui font preuve d'indifférence
Dans leur foi et leur amour ;
Ceux qui, nus, dépouillés et aveugles,

1. Coro

Mi alma el Señor eleva,
Y mi corazón alégrase en Dios, mi Salvación,
Pues su humilde sierva ha contemplado.
Y he aquí, bendita me llamará todo nacido de
hombre.

2. Aria

¡Señor, fuerte y poderoso eres,
Dios de santísimo nombre,
Cuán portentosas Tus obras son!
Tú ves mi miseria,
Y tanto por mí has hecho
Que yo ni contarle ni comprenderlo puedo.

3. Recitativo

El Bien y Amor del Altísimo
Con cada día se renuevan
Y por siempre perduran
En todos quienes desde aquí
A su auxilio los ojos alzan
Y en piadoso temor confían.
Mas con su brazo
También violencia ejerce
A quienes de la fe y el amor
Ni frío ni calor calor
Les viene;

Die nacket, bloß und blind,
Die voller Stolz und Hoffart sind,
Will seine Hand wie Spreu zerstreun.

4. Aria

Gewaltige stößt Gott vom Stuhl
Hinunter in den Schwefelpfuhl;
Die Niedern pflegt Gott zu erhöhen,
Daß sie wie Stern am Himmel stehen.
Die Reichen läßt Gott bloß und leer,
Die Hungrigen füllt er mit Gaben,
Daß sie auf seinem Gnadenmeer
Stets Reichtum und die Fülle haben.

5. Duetto e Choral

**Er denket der Barmherzigkeit
Und hilft seinem Diener Israel auf.**

6. Recitativo

Was Gott den Vätern alter Zeiten
Geredet und verheißen hat,
Erfüllt er auch im Werk und in der Tat.
Was Gott dem Abraham,
Als er zu ihm in seine Hütten kam,
Versprochen und geschworen,
Ist, da die Zeit erfüllt war, geschehen.

Sein Same mußte sich so sehr
Wie Sand am Meer

Them naked, bare and blind,
Filled now with pride and haughtiness,
Shall his own hand like chaff disperse.

4. Aria

God casts the strong down from their seat
Headlong into the sulph'rous pit;
The humble hath God oft exalted,
That they like stars may stay in heaven.
The rich doth God leave void and bare,
The hungry filleth he with blessing,
That they upon his sea of grace
Have riches with abundance ever.

5. Duet and choral

**And mindful of his mercy, he
Doth give to his servant Israel help.**

6. Recitative

What God of old to our forefathers
In promise and in word did give,
He here fulfils in all his works and deeds.
What God to Abraham,
When he to him into his tent did come,
Did prophesy and promise,
Was, when the time had been fulfilled, accomplished.

His seed in truth must be as far
As ocean sands

4

Ceux qui, plein d'arrogance et d'orgueil,
Seront dispersés par sa main comme de l'ivraie.

4. Air

Dieu détrône les puissants
Et les jettent dans le bourbier sulfureux;
Dieu a coutume d'élever aux nues les humbles
Il les fait briller dans le ciel comme des étoiles.
Dieu dénude et dépouille les riches
Il comble de dons les affamés
De sorte qu'ils nageront toujours dans la richesse et
l'abondance
Dans son océan de grâces.

5

5. Duo et choral

**Il n'oublie pas dans sa miséricorde et aide son serviteur
Israël à se relever.**

6

6. Récitatif

Ce que Dieu a révélé et promis
Aux ancêtres,
Il le réalise aussi de par ses œuvres et ses actes.
Ce que Dieu promet et jura
À Abraham
Lorsqu'il se rendit dans sa hutte,
S'est réalisé
Puisque l'heure en était venue.
Sa semence allait se répandre
Et se compter comme les grains du sable de la mer

A los desnudos, destapados y ciegos
De orgullo y de ruindad plagados
Por su mano como paja serán desechados.

4. Aria

A los violentos arroja Dios
A las ciénagas de azufre,
A los humilde ensalza,
Cuales estrellas del firmamento.
A los ricos destapados y vacíos deja
Mas a los hambrientos agasaja
Con un mar de Gracias,
De plenitud y abundancia eternas.

5. Duetto y coral

**Misericordioso es en Su memoria Él
Y socorre a su siervo Israel.**

6. Recitativo

Cuanto Dios a los Padres dijera
De otrora y prometiera
Con Sus obras y hechos cumple.
Sucedió cuanto Dios a Abrahán
A sus tiendas visitando
Prometiéndole jurando,
Pues llegado el tiempo era:
Que tanta su descendencia fuera
Cual del mar granos de arena
O del firmamento las estrellas.

Und Stern am Firmament ausbreiten,
 Der Heiland ward geboren,
 Das ewge Wort ließ sich im Fleische sehen,
 Das menschliche Geschlecht von Tod und allem Bösen
 Und von des Satans Sklaverei
 Aus lauter Liebe zu erlösen;
 Drum bleibt's dabei,
 Daß Gottes Wort voll Gnad und Wahrheit sei.

7. Choral

Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn
 Und dem Heiligen Geiste,
 Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar
 Und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen.

And starry firmament extended;
 For born was then the Saviour,
 Eternal word was seen in flesh appearing,
 That this the human race from death and ev'ry evil
 And also Satan's slavery
 Through purest love might be delivered;
 So it remains:
 The word of God is full of grace and truth.

7. Chorale

Laud and praise be God the Father and the Son
 And to the Holy Spirit,
 As in the beginning was and ever is
 Be from evermore to evermore. Amen.

7

Et les étoiles au firmament,
 Le Sauveur était né,
 La Parole éternelle se fit chair,
 Afin de racheter, de par son amour,
 Le genre humain de la mort et du mal
 Et de l'esclavage devant Satan ;
 La Parole de Dieu est pleine de grâce et de vérité
 C'est bien là ce qui demeure.

7. Choral

Louange et gloire à Dieu le Père et le Fils
 Et le Saint-Esprit,
 Comme il en fut au commencement, maintenant et à
 jamais
 Aux siècles des siècles. Amen.

Nacido era el Salvador,
 Hízose carne la Palabra eterna,
 Que al hombre de la muerte y el mal
 Y de las cadenas de Satán
 Por amor puro socorriera.
 Y he aquí la Palabra de Dios, mirad
 Cuán es de Gracia plena y Verdad.

7. Coral

Gloria y alabanzas a Dios Padre y al Hijo
 y al Espíritu Santo sean
 Desde el origen hasta la eternidad
 Por los siglos de los siglos, Amén.

BWV 12

1. Sinfonia

2. Coro

Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen,
Angst und Not
Sind der Christen Tränenbrot,
Die das Zeichen Jesu tragen.

3. Recitativo

*Wir müssen durch viel Trübsal in das
Reich Gottes eingehen.*

4. Aria

Kreuz und Krone sind verbunden,
Kampf und Kleinod sind vereint.
Christen haben alle Stunden
Ihre Qual und ihren Feind,
Doch ihr Trost sind Christi Wunden.

1. Sinfonia

2. Chorus

Weeping, wailing,
Grieving, fearing,
Dread and need
Are the Christians' tearful bread,
Them the sign of Jesus bearing.

3. Recitativo

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

4. Aria

Cross and crown are joined together,
Gem and conflict are made one.
Christians must at ev'ry hour
Have their torment and their foe,
But Christ's wounds shall be their comfort.

8

1. Symphonie

9

2. Chœur

Les pleurs et les lamentations,
Les tourments et le découragement,
La peur et la détresse
Sont le dur salaire des chrétiens
Qui portent témoignage de Jésus.

10

3. Récitatif

*Il nous faut passer par bien des tribulations pour entrer dans le
Royaume de Dieu.*

11

4. Air

La croix et la couronne sont reliées,
Le combat et les trophées sont liés.
Les chrétiens subissent à toute heure
Des supplices et leurs ennemis,
Mais ils trouvent réconfort dans les plaies du Christ.

1. Sinfonía

2. Coro

Llorar, lamentarse,
preocuparse, vacilar,
miedo y necesidad,
son el pan de lágrimas de los cristianos,
que llevan el signo de Jesús.

3. Recitativo

*Debemos sufrir muchas aflicciones
para entrar en el Reino de Dios.*

4. Aria

La cruz y la corona están vinculados.
La lucha y el tesoro están unidos.
Los cristianos tienen a toda hora
su tormento y su enemigo,
pero las heridas de Jesús son su consuelo.

5. Aria

Ich folge Christo nach,
 Von ihm will ich nicht lassen
 Im Wohl und Ungemach,
 Im Leben und Erlassen.
 Ich küsse Christi Schmach,
 Ich will sein Kreuz umfassen.
 Ich folge Christo nach,
 Von ihm will ich nicht lassen.

6. Aria con Choral

Sei getreu, alle Pein
 Wird doch nur ein Kleines sein.
 Nach dem Regen
 Blüht der Segen,
 Alles Wetter geht vorbei.
 Sei getreu, sei getreu!

7. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
 Dabei will ich verbleiben,
 Es mag mich auf die rauhe Bahn
 Not, Tod und Elend treiben,
 So wird Gott mich
 Ganz väterlich
 In seinen Armen halten:
 Drum laß ich ihn nur walten.

5. Aria

I'll follow after Christ,
 I will not e'er forsake him
 In health and in distress,
 In living and in dying.
 I kiss now Christ's disgrace,
 I will his cross embrace now.
 I'll follow after Christ,
 I will not e'er forsake him.

6. Aria with chorale

Be steadfast, ev'ry pain
 Will have but a trifle been.
 After showers
 Blessing flowers,
 Ev'ry tempest will have past.
 Be steadfast, be steadfast!

7. Choral

What God doth, that is rightli done,
 To that will I be cleaving,
 Though out upon the cruel road
 Need, death and suff'ring drive me,
 E'en so will God,
 All fatherhood,
 Within his arms enfold me;
 So I yield him all power.

12

5. Air

Je suis le Christ pas à pas,
 Je ne veux pas le quitter
 Dans le bien-être et les déboires
 Durant la vie et après la mort.
 Je baise le Christ outragé,
 Je veux embrasser sa croix.
 Je suis le Christ pas à pas,
 Je ne veux pas le quitter.

13

6. Air avec choral

Sois fidèle, car toutes les douleurs
 Ne seront que minimes.
 Après la pluie,
 Fleurit l'abondance,
 Toute tourmente s'apaise un jour.
 Sois fidèle, sois fidèle !

14

7. Choral

Ce que Dieu fait, c'est bien fait,
 A cela, je veux m'y tenir,
 Même si la détresse, la mort et la misère
 M'imposent un chemin cruel,
 Je sais que Dieu,
 Tel un père,
 Me gardera dans ses bras :
 C'est pourquoi je laisse faire le Ciel.

5. Aria

Yo sigo a Cristo,
 no quiero abandonarlo,
 ni en el bienestar ni en la adversidad,
 ni en la vida ni en la muerte.
 Yo beso la humillación de Cristo,
 quiero abrazar su cruz.
 Yo sigo a Cristo,
 no quiero abandonarlo,

6. Aria con Coral

Sé fiel, todo dolor
 no será sino muy pequeño.
 Después de la lluvia
 florece la bendición,
 toda tempestad pasará.
 ¡Sé fiel, sé fiel!

7. Coral

Lo que Dios hace, bien hecho está,
 de eso estoy seguro.
 Podrán llevarme por la ruda senda,
 pena, muerte y miseria,
 pero entonces Dios,
 todo paternal,
 me sostendrá en sus brazos:
 por eso solamente dejo que él actúe.

BWV 13

1. Aria

Meine Seufzer, meine Tränen,
Können nicht zu zählen sein.
Wenn sich täglich Wehmut findet
Und der Jammer nicht verschwindet,
Ach! so muß uns diese Pein
Schon den Weg zum Tode bahnen.

2. Recitativo

Mein liebster Gott läßt mich
Annoch vergebens rufen
Und mir in meinem Weinen
Noch keinen Trost erscheinen.
Die Stunde lässet sich
Zwar wohl von ferne sehen,
Allein ich muß doch noch vergebend flehen.

3. Choral

Der Gott, der mir hat versprochen
Seinen Beistand jederzeit,
Der läßt sich vergebens suchen
Jetzt in meiner Traurigkeit.
Ach! Will er denn für und für
Grausam zürnen über mir,
Kann und will er sich der Armen
Itzt nicht wie vorhin erbarmen?

1. Aria

Of my sighing, of my crying
No one could my sum reveal.
If each day is filled with sadness
And our sorrow never passeth,
Ah, it means that all our pain
Now the way to death prepareth!

2. Recitativo

My dearest Lord hath let
Me long in vain invoke him,
To me in all my weeping
No comfort yet revealing.
The hour even now
Is from afar appearing,
But still I must in vain make my entreaty.

3. Chorale

That God who gave me the promise
Of his helping hand always
Lets me strive in vain to find him
Now within my sad estate.
Ah! Will be evermore
Cruel wrath retain for me,
Can and will he to the wretched
Now no longer show his mercy?

15

1. Air

Mes soupirs et mes pleurs
Ne se contentent plus.
Si chaque jour est rempli de mélancolie,
Et si les plaintes ne disparaissent pas,
Hélas ! ceci veut dire que ce supplice
Nous prépare la voie qui mène à la mort.

16

2. Récitatif

Mon Dieu bien-aimé me laisse
Encore l'appeler en vain
Et dans mes pleurs, il ne laisse pas
Poindre encore la consolation.
L'heure paraît, il est vrai,
Bien venir de loin,
Mais il me faut encore implorer en vain.

17

3. Choral

Le Dieu qui m'avait promis
Son soutien à tout instant,
Je le cherche en vain
Me retrouvant rempli de tristesse.
Hélas! Veut-il conserver
Sa cruelle colère contre moi pour toujours,
Ne peut-il ou ne veut-il plus
Avoir pitié des pauvres comme auparavant?

1. Aria

Mis suspiros, mis lágrimas,
son imposibles de contar.
Si a diario se encuentra melancolía
y la desolación no desaparece,
¡ah! seguramente este sufrimiento
nos allanará el camino hacia la muerte.

2. Recitativo

Mi queridísimo Dios
en vano me deja llamar
y a mí en mi llanto
aún no hace aparecer consuelo.
La hora podrá verse
quizás lejana,
pero yo debo aún seguir en vano rogando.

3. Coral

El Dios, que me ha prometido
su ayuda en todo momento,
se hace buscar en vano
ahora en mi tristeza.
¡Ah! ¿Acaso quiere sin cesar
encolerizarse conmigo?
¿No podrá ahora de este pobre,
apiadarse como antes?

4. Recitativo

Mein Kummer nimmet zu
Und raubet mir alle Ruh,
Mein Jammerkrug ist ganz
mit Tränen angefüllet,
Und diese Not wird nicht gestillet,
So mich ganz unempfindlich macht.
Der Sorgen Kummernacht
Drückt mein beklemmtes Herz darnieder,
Drum sing ich lauter Jammerlieder.
Doch, Seele, nein,
Sei nur getrost in deiner Pein:
Gott kann den Wermutsaft
Gar leicht in Freudenwein verkehren
Und dir alsdenn viel tausend Lust gewähren.

5. Aria

Ächzen und erbärmlich Weinen
Hilft der Sorgen Krankheit nicht;
Aber wer gen Himmel siehet
Und sich da um Trost bemühet,
Dem kann leicht ein Freudenlicht
In der Trauerbrust erscheinen.

6. Choral

So sei nun, Seele, deine
Und traue dem alleine,
Der dich erschaffen hat;
Es gehe wie es gehe,
Dein Vater in der Höhe,
Der weiß zu allen Sachen Rat.

4. Recitative

My sorrow ever grows
And robs me of all peace.
My cup of woe is filled
With tears to overflowing,
And my distress will not be stilled now
And leaves me full of cold despair.
This night of care and grief
Oppresseth this my anxious bosom,
I sing, thus, only songs of sorrow.
No, spirit, no,
Take only comfort in thy pain:
God can the wormwood's gall
Transform with ease to wine of rapture
And then as well ten thousand joys allow thee.

5. Aria

Moaning and most piteous weeping
Shall help sorrow's sickness not;
But whoe'er to heaven looketh
And strives there to find his comfort
Can with ease a light of joy
In his grieving breast discover.

6. Chorale

Thyself be true, O spirit,
And trust in him alone now
Who hath created thee;
Let happen what may happen,
Thy Father there in heaven
Doth counsel in all matters well.

18

4. Récitatif

Ma peine augmente
Et ne me laisse plus tranquille,
Ma détresse est à son comble,
Remplie de mes larmes,
Et rien ne vient apaiser ma misère,
De sorte que j'en deviendrai insensible.
Les nuits pleines d'insomnies
Accablent mon cœur oppressé,
Voilà pourquoi je ne chante que des chants de lamentations.
Pourtant, ô mon âme, non,
Console-toi dans ta misère:
Dieu est en mesure de transformer aisément
La goutte d'amertume en vin de fête
Et Il te procurera ainsi des milliers de plaisirs.

19

5. Air

Rien ne sert de geindre ni de pleurer pitoyablement
Contre cette maladie
Mais celui qui regarde vers le Ciel
Et qui fait appel à la consolation
Verra vite paraître une lumière de joie
Qui entrera dans son cœur attristé.

20

6. Choral

Sois donc, ô mon âme, ce que tu es,
Et n'aie confiance
Qu'en Celui qui t'a créé;
Quoiqu'il advienne,
Ton Père dans les cieux,
Lui, il sait que faire en toutes choses.

4. Recitativo

Mi aflicción va en aumento
y me arrebató todo sosiego,
mi cántaro de lamentos
está colmado de lágrimas,
y esta pena no se calma,
me vuelve totalmente insensible.
La noche sombría de aflicciones.
agobia mi corazón oprimido,
por lo que sólo entono canciones de lamento.
Pero, alma, no,
ten confianza en tu sufrimiento:
Dios puede trocar fácilmente
el néctar de ajeno en vino de alegría,
y concederte entonces gran deleite.

5. Aria

Gemir y llorar lastimerante
no ayuda al desasosiego;
pero a quien mira hacia el cielo
y procura allí consuelo,
podrá aparecerle una luz de alegría
en el pecho afligido.

6. Coral

¡Oh alma! debes darte
y sólo en Él confiar,
en quien te ha creado.
Suceda lo que suceda,
tu Padre en las alturas,
sabrás en todo aconsejar.

Meine Seele erhebt den Herren BWV 10

Entstehung: zum 2. Juli 1724

Bestimmung: Fest Mariä Heimsuchung

Text: Nach Lukas 1, 46-55 mit angehängter Doxologie. Wörtlich beibehalten: Verse 46-48, 54, Doxologie (Sätze 1, 5, 7). Umgedichtet (Verfasser unbekannt) Verse 49-53, 55 (Sätze 2 bis 4, 6).

Gesamtausgaben: BG 1:277 - NBA I/28.2: 133

Nach vier „regulären“ Sonntagen, an denen Bach die ersten vier Kantaten seines Choralkantatenjahrgangs aufführte (BWV 20, 2, 7, 135), war für den 2. Juli 1724 eine zusätzliche Festtagskantate zu komponieren. Bach hielt jedoch an seinem für das zweite Leipziger Amtsjahr gefaßten Prinzip fest, neuen Kantaten Choraltex te und -melodien zugrunde zu legen. Anders als heute gehörte das Fest „Mariä Heimsuchung“ selbst im protestantischen Deutschland zu den höheren Festtagen. Erinnert wird an diesem Tag an den Besuch Mariens bei ihrer Base Elisabeth. Die Begegnung der beiden schwangeren Frauen nimmt im Bericht des Evangelisten Lukas gleichsam die Begegnung des Erlösers mit seinem Wegbereiter, Jesu und des Täufers Johannes vorweg. Deshalb hat der Franziskanerorden, in dessen Reihen das Fest zur Mitte des 13. Jahrhunderts aufgenommen war, „Mariä Heimsuchung“ in den Zusammenhang mit dem Geburtsfest Johannis des Täufers am 24. Juni gestellt; es schließt am 2. Juli die Festwoche ab. Natürlich lag es nahe, den Text des Evangeliums für diesen Tag in die Kantate aufzunehmen, zumal dieser Text einen Gesang enthält - den Lobgesang der Maria, mit dessen Worten die Kantate beginnt und dessen lateinischer Wortlaut („Magnificat anima mea Dominum“) zu den Standardvorlagen der geistlichen Musikliteratur gehört. Auch Bach hat den lateinischen Text vertont (BWV 243). Das Verfahren der Textdichtung beläßt es beim Wechsel zwischen Originalversen und Umformulierungen, die im Sinne barocker Theologie Verbindungen zu andere Bibel-

stellen suchen (Offenbarung 3, 16 in Satz drei, 1. Mose 18 in Satz fünf).

Die Chormelodie der Choralkantate entnimmt Bach dem gregorianischen Repertoire. Die Melodie, das „Magnificat“ im 9. Psalmton erklingt erstmals im zwölften Takt des konzertanten Eingangssatzes im Sopran. Der zweite Vers auf den Cantus firmus wird dann vom Alt vorgetragen. Auch im 5. Satz ist diese Melodie zu hören; allerdings versetzt sie Bach in die Stimme des Solobläsers (Trompete oder Oboe) und weist dem Duett von Alt und Tenor eigenes musikalisches Material zu. Diesen Satz hat Bach später in die sogenannten „Schübler-Choräle“ für Orgel übernommen. Der reich figurierte Schlußchoral vertont noch einmal zwei Verse des Textes. Bemerkenswert an dieser Kantate sind der zweite Satz mit seinen dynamischen Abstufungen auf den Text „Du siehest mich Elenden an“ und das Rezitativ Nr. 6, wo Bach die für das Fest besonders wichtigen Textstellen plötzlich instrumental zu umspielen beginnt.

*

Die Kantate BWV 11, das Himmelfahrtsoratorium „Lobet Gott in seinen Reichen“ wird zusammen mit dem Osteroratorium „Kommt eilet und lauft“ BWV 249 auf CD 77 der Edition Bachakademie veröffentlicht.

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen BWV 12

Entstehung: zum 22. April 1714

Bestimmung: zum Sonntag Jubilate

Text: Vermutlich Salomo Franck. Satz 3: Apg. 14, 22. Satz 7: Strophe 6 des Chorals „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Samuel Rodigast, 1675).

Gesamtausgaben: BG 2:61 - NBA I/11.2: 3

Das siebensätzig e Stück gehört zu den frühen Kantaten Bachs. Es dürfte die zweite sein, die seiner Verpflichtung am Weimarer Hof entsprang, einmal im Monat eine Kantate zu komponieren. Dennoch zeigt sich die Bildhaftigkeit von Bachs Musik bereits hier auf enormer Höhe. Das Evangelium gibt freilich auch eine dankbare Vorlage: Traurigkeit soll in Freude verkehrt werden – Jesu Wort an die Apostel gilt natürlich im übertragenen Sinne für jeden Christen. Diesen Dualismus Trauer – Freude kostet Bach nicht nur in musikalischen Formen und Formeln aus, sondern auch in einer besonderen Beziehung des vokalen zum instrumentalen Anteil. Eingeleitet wird die Kantate durch eine „Adagio assai“ überschriebene Sinfonia – ein meditativer Satz mit einer fantasieartig bewegten Solo-Oboe. Der folgende Chor ist das Urbild des „Crucifixus“ der h-Moll-Messe. Ein zwölfmal wiederholter, chromatisch absteigender Lamento-Baß gründet die nacheinander einsetzenden, dann sich verdichtenden Stimmen. Nach einem motettischen Zwischenteil beginnt das Da Capo; auch hier bleibt die zwölfte und letzte „Variation“ den Instrumenten vorbehalten.

Das folgende Rezitativ umfaßt nur sieben Takte. Es ist gleichwohl ein beispiellos kühner Entwurf textausdeutender Musik. Bach kleidet das Bibelwort in einen Streichersatz ein. Die 1. Violine spielt eine aufsteigende C-Dur-Tonleiter, der Satz verdichtet sich aus düsterem c-moll und qualvoll chromatischen Trübsal-Wendungen zum befreienden Schlußakkord.

Singstimme und Baß schließlich haben gleichzeitig durch die Auf- und Abwärtsbewegung je eine Oktave gewonnen – „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen“.

Darauf folgen drei Arien. Den in Christi Wunden enthaltenen Trost übergibt Bach einem sich miteinander verschlingenden Duett von Alt und Solo-Oboe. Die Nachfolge Christi wird anschließend durch einen Kanon von Continuo, Violinen und Baß-Solist abgebildet. In der dann folgenden Arie läßt Bach die Trompete überraschend die Melodie des Chorals „Jesu meine Freude“ blasen - welche Strophe wohl hat Bach dem Zuhörer zum vorgegebenen Text („Sei getreu, alle Pein wird doch nur ein Kleines sein“) zum Memorieren empfohlen? Eine obligate Instrumentalstimme – in dieser Aufnahme wieder die Trompete – krönt und überhöht schließlich auch den vierstimmigen Schlußchoral. Denkt man zurück an den Anfang der Kantate, die Sinfonia mit der fantasieartig bewegten, in ihrer Motivik aber in sich kreisenden Oboenstimme, ist ein eindeutiger, theologisch motivierter Stimmungsumschwung zum Schluß hin festzustellen. Das haben die Menschen auch nach Bachs Zeit offenbar noch unmittelbar empfunden; jedenfalls gehört diese Kantate zu den bekannteren Werken Johann Sebastian Bachs in dieser Gattung.

Meine Seufzer, meine Tränen BWV 13

Entstehung: zum 20. Januar 1726

Bestimmung: 2. Sonntag nach Epiphania

Text: Georg Christian Lehms 1711 (Sätze 1 bis 5). Satz 3: Strophe 2 des Chorals „Zion klagt mit Angst und Schmerzen“ (Johann Heermann, 1636). Satz 6: Strophe 9 des Chorals „In allen meinen Taten“ (Paul Fleming 1641).

Gesamtaufgaben: BG 2:81 - NBA I/5: 231

Die vorliegende, im dritten Leipziger Amtsjahr entstandene Kantate enthält zwei Choralsätze. Oder präziser: einen gewöhnlichen, vierstimmigen Satz zum Schluß und, an dritter Stelle, eine Choralbearbeitung. Hier tragen Holzbläser und Altstimmen unisono den von Traurigkeit und Furcht kündenden Cantus firmus vor, während die Streicher einen bemerkenswert freudig-gefestigten Satz, vielleicht Abbild des versprochenen Beistandes Christi, dagegensetzen. Spekulativ bleibt, ob diese formale Anlage Zeichen für eine Aufführung der Kantate in zwei Teilen vor und nach der Predigt ist.

Die Textkonstellation ist ähnlich wie in der vorausgehenden Kantate. Seufzer, Tränen, Wehmut, Jammer, Pein münden in Vertrauen auf den allwissenden Vater in der Höhe. Die Ausmalung, theologische Erörterung und Deutung beider Zustände prägen die beiden Kantatenteile. Für beide Zustände hält das barocke Repertoire zahlreiche Affekte und rhetorische Formeln bereit, derer sich Bach auch ausgiebig bedient.

Die Eingangsarie – die Kantate fordert nur für den Schlußchoral eine vierstimmige Besetzung – gestaltet sich als umfangreicher Klagesang, in dessen Mittelteil die Tenorstimme sinnbildlich den „Weg zum Tode“ in die Tiefe nimmt. Bach verzichtet auf die Streicher, verwendet neben der Oboe da caccia zwei Blockflöten und gewinnt damit einen besonderen, herben Klang. Streicher treten erst in der Choralbearbeitung

hinzu, um die Stimmung aufzuhellen; das Rezitativ zuvor hatte noch, mit einer Koloratur, das Wort „flehen“ bedeutungsvoll zugespitzt.

Auch die zweite Arie (Nr. 5) fällt durch ihre eigentümliche Instrumentierung auf. Die beiden Blockflöten werden jetzt, zusammen mit einer Solo-Violine, unisono geführt. Die Einstimmigkeit malt eindringlich intervallbetonte Figuren von „Ächzen und erbärmlich Weinen“: verminderte Septimen und Quinten, übermäßige Terzen werden jedoch plötzlich von ausgelassenen Zweiuunddreißigstelbewegungen abgelöst, wenn vom himmlischen Freudenlicht die Rede ist.

Schlägt man, wie in der vorausgehenden Kantate BWV 12, den Weg zurück zum Eingangssatz, findet man wieder den Dualismus, den der religiös und kirchlich geprägte Mensch des frühen 18. Jahrhunderts deutlich und als Bestandteil eines mühseligen Alltags empfunden haben muß: hier das irdische Jammertal – dort der erlösende, befreiende Himmel. Während man das eine jedoch sah und erlebte, gewann das andere Gewißheit nur durch Glaube, Hoffnung und Zuversicht. Bachs Kantatenmusik, die stets im Zusammenhang mit Schriftlesung und Predigt erklang, vermochte dem Jammertal wenigstens am Sonntag seinen Schrecken etwas zu nehmen.

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 Schallplatteeinspielungen gehörte deshalb die lebendige Aufführung Bachscher Kantaten im Gottesdienst und im Konzert bis in die Gegenwart zu Rillings Anliegen. Darüber hinaus lädt er Musiker und Interessenten in der ganzen Welt ein, sich mit dieser Musik auseinanderzusetzen. Rillings Gesamtaufnahme der Bachschen Kirchenkantaten spiegelt den steten Wandel der Aufführungsgewohnheiten.

Dieser resultiert aus den einschlägigen Forschungen und der Praxis. Gleichwohl hat Rilling mit einleuchtenden Gründen den Weg zum „historischen“ Instrumentarium nicht beschritten. Gewiß ist die Kenntnis der historischen Aufführungspraxis unabdingbar, um die Musik zum Sprechen zu bringen. Die Rekonstruktion isolierter Aspekte, meint Rilling, nützt jedoch wenig, wenn es darum geht, dem modernen, in jeder Beziehung anders geprägten Hörer den Sinn dieser Musik zu vermitteln. Dieses Ziel blieb immer bestehen, auch wenn Elemente wie Emotionalität, Dynamik, Artikulation und Phrasierung, die den Affekt und den Sinn des vertonten Wortes erhellen, sich verändert haben. In gleichem Maße gilt dies für die Aufnahmetechnik. Sie hat über die Jahre zwischen integrem 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 Instrumentalisten. Um Tradition, Wandel und die unvermindert anhaltende Aktualität dieser Musik zu dokumentieren, wurde die Gesamtaufnahme des Bachschen Kantatenwerks unter Helmuth Rillings Leitung, ein Meilenstein der Schallplattengeschichte, unverändert in die EDITION BACHAKADEMIE übernommen. Für eine sinnvolle Anordnung der Kantaten auf den CDs gibt es mehrere Möglichkeiten. Die EDITION BACHAKADEMIE möchte dem Hörer vor allem das Auffinden einzelner Stücke erleichtern. Deshalb folgt sie den Nummern des Bachwerkeverzeichnisses (BWV) von Wolfgang Schmieder.

This my soul exalts the Lord now BWV 10

Composed for: 2 July 1724

Performed on: The Visitation of the Blessed Virgin Mary

Text: Adapted from Luke 1, 46-55 with doxology. Identical wording: verses 46-48, 54, doxology (movements 1, 5, 7). Reworded (by unknown author) verses 49-53, 55 (movements 2 to 4, 6).

Complete editions: BG 1:277 – NBA I/28.2: 133

After four „regular“ Sundays, on which Bach performed the first four cantatas of his annual cantata cycle (BWV 20, 2, 7, 135), he had to compose an additional feast day cantata for 2 July 1724. However, Bach remained true to the approach he had chosen for the second year of his cantorate in Leipzig, which was to use chorale texts and melodies for his new cantatas. Unlike today, the Visitation of the Blessed Virgin Mary was one of the more important feasts in those days, even in Protestant Germany. This day commemorates Mary's visit to her cousin Elizabeth. In the Gospel according to Luke, the encounter between the two pregnant women anticipates the encounter between the Redeemer and his forerunner, between Jesus and St. John the Baptist. For this reason the Franciscan order, who first introduced this feast day in the mid-13th century, celebrated the Visitation of the Blessed Virgin Mary close to the feast day of St. John the Baptist on 24 June; it rounds off the feast week on 2 July. What could have been more obvious than to use the text of this day's Gospel reading for the cantata, especially as this text already contains a song – the German translation of the *Magnificat*, placed at the beginning of this cantata. Its Latin version is one of the standards of the sacred music repertoire (*Magnificat anima mea Dominum*). Bach also set the Latin text to music (BWV 243). The libretto alternates between original verses and paraphrases, which allude to other Bible passages, a usual practice of Baroque theology (Revelation 3, 16 in movement three, 1. Moses 18 in

movement five).

Bach borrowed the chorale melody of this chorale cantata from the Gregorian repertoire. The melody, the *Magnificat* on the 9th psalm tone, is first sung in the twelfth bar of the introductory concerto movement by the soprano voice. The altos then sing the second verse on the cantus firmus. The melody is also found in the fifth movement, albeit performed by the solo wind instrument (trumpet or oboe), while the alto-tenor duet performs a musical part of its own. Bach later transcribed this movement as one of the so-called Schübler chorales for the organ. The richly embellished final chorale again sets two verses of the text to music. This cantata is remarkable for the second movement with its dynamic gradation on the text *Thou seest me in low estate* and recitative no. 6, where Bach suddenly paraphrases the text passages of particular importance for the feast day in the instrumental parts.

*

Cantata BWV 11, the Ascension Oratorio „Laud to God in all his kingdoms“ will be published together with the Easter Oratorio „Come hasten and hurry“ BWV 249 on CD 77 of Edition Bach-akademie.

Weeping, wailing, grieving, fearing BWV 12

Composed for: 22 April 1714

Performed on: Third Sunday after Easter (Jubilate)

Text: Presumably Salomo Franck. Movement 3: Acts 14, 22. Movement 7: Verse 6 of the chorale „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Samuel Rodigast, 1675).

Complete editions: BG 2:61 – NBA I/11.2: 3

This piece in seven movements is one of Bach's early cantatas. It is probably the second written under the obligation to compose one cantata per month for the Weimar court. Still, the imagery of Bach's music is already of a very fine quality here. Of course, the Gospel reading is a rewarding source of inspiration: Sorrow is to give way to joy – Jesus' message to the disciples applies in a figurative sense to all of Christendom. Bach translates this sorrow-joy opposition not only into musical forms and figures, but also into a special relationship between the vocal and instrumental parts. The cantata starts with a sinfonia annotated *adagio assai* – a meditative movement with a fantasia-like solo oboe. The following chorus was later adapted for the *Crucifixus* of the *b-minor Mass*. A chromatically descending lament bass repeated twelve times forms a background to the following vocal parts that enter successively with growing intensity. The motetto-like intermezzo is followed by the *da capo*; with the twelfth and last „variation“ again reserved for the instrumental part.

The following recitative only has seven bars. It is still a uniquely bold piece of text-interpretative music. Bach combines the Gospel text with a string setting. The 1st violin plays an ascending c-sharp scale, the movement intensifies from a gloomy c-minor and agonisingly chromatic phrases of sorrow to a liberating final chord. Through these up and down movements the vocal part and bass finally gain an octave each – *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*.

This is followed by three arias. Bach translates the consolation through Christ's wounds into an intertwined alto-solo oboe duet. Christ's succession is then reflected in a canon performed by continuo, violins and solo bass. In the following aria Bach introduces a surprise trumpet playing the chorale melody *Jesu meine Freude* – which verse of the given text would Bach have wanted his listeners to remember (*Be steadfast, ev'ry pain will have but a trifle been*)? Finally, an obligato instrumental part – in this recording the trumpet again – soars above the four-part final chorale. If we think back to the beginning of the cantata, the sinfonia with its fantasia-like oboe voice, revolving around itself in its motifs, we can observe a distinctive theologically inspired mood change towards the end. Obviously, this is a feeling people shared after Bach's death; in any case the cantata is one of Bach's more popular works of this genre.

Of my sighing, of my crying BWV 13

Composed for: 20 January 1726

Performed on: 2nd Sunday after Epiphany

Text: Georg Christian Lehms 1711 (movements 1 to 5). Movement 3: verse 2 of the chorale „Zion klagt mit Angst und Schmerzen“ (Johann Heermann, 1636). Movement 6: verse 9 of the chorale „In allen meinen Taten“ (Paul Fleming 1641).

Complete editions: BG 2:81 - NBA I/5: 231

This cantata, composed in the third year of Bach's cantorate in Leipzig, contains two chorale movements. Or to be more precise: an ordinary four-part movement at the end and an adapted chorale in the third movement. Here the woodwind players and alto voice perform the cantus firmus, full of fear and sorrow, which the strings contrast with a remarkably joyful and optimistic setting, perhaps to reflect the promise of Christ's helping hand. We can only speculate whether this formal arrangement indicates a performance of the cantata in two parts, one before and one after the sermon.

The text constellation resembles that of the preceding cantata. Sighs, tears, sorrow, wailing and grieving give way to trust in an omniscient Father in heaven. The depiction, theological alteration and interpretation of both conditions predominate the two parts of the cantata. The Baroque repertoire has many *affekts* and rhetorical means for the two conditions, and Bach uses them liberally.

The introductory aria – only the final chorale of the cantata is composed for four voices – is an extensive lament, with very deep notes in the tenor voice symbolising the „way to death“. Bach does without strings here, using two recorders and an oboe da caccia instead, to create a special, austere mood. Strings are only introduced in the final chorale to lift the gloom; the preceding recitative uses a coloratura to put a poignant accent on the word *flehen*.

The second aria (no. 5) also features a striking instrumentation. The two recorders are played with a solo violin in unison. In this monophony Bach introduces emphatic figures of *moaning and most piteous weeping* with stressed intervals. However, these diminished sevenths and fifths, and augmented thirds suddenly give way to exuberant demisiquavers and the *heavenly light of joy*.

If we go back to the introductory movement, like in cantata BWV 12, we find the same opposition, which religious and church-going people of the early 18th century clearly felt to be part of their arduous everyday existence: earth as a vale of tears – heaven as a place of redemption and liberation. And while the former was a visible and perceptible experience, the latter only gained certainty through belief, hope and trust. At least on Sundays, Bach's cantatas, which were always played in the context of the Gospel reading and sermon, were able to make life a bit easier to bear in this earthly vale of tears.

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.

Mon âme glorifie le Seigneur BWV 10

Création: pour le 2 juillet 1724

Destination: Fête de la Visitation de la Vierge

Texte: D'après l'Évangile de Luc 1, 46-55 suivi d'une doxologie. Conservés mot pour mot : versets 46-48, 54, doxologie (mouvements 1, 5, 7). Réécrits (auteur inconnu) : versets 49-53, 55 (mouvements 2 à 4, 6).

Éditions complètes: BG 1:277 - NBA I/28.2: 133

Après quatre dimanches „réguliers“ pour lesquels Bach avait exécuté les quatre premières cantates de son cycle des cantates chorales (BWV 20, 2, 7, 135), il fallait composer une cantate supplémentaire de jour de fête pour le 2 juillet 1724. Cependant Bach resta attaché au principe qu'il avait conçu pour la deuxième année de sa fonction officielle à Leipzig, et qui consistait à prendre des textes et des mélodies de chorals comme base pour ses nouvelles cantates. À la différence de ce qui se passe à nos jours, la fête de la „Visitation de la Vierge“ faisait partie des jours de fête les plus importants même dans l'Allemagne protestante. Lors de cette fête, on se souvient de la visite de Marie à sa cousine Élisabeth. Dans le récit de l'Évangéliste Luc, la rencontre des deux femmes enceintes anticipe pour ainsi dire la rencontre du Sauveur avec son précurseur, la rencontre de Jésus et de Jean-Baptiste. C'est la raison pour laquelle, l'ordre des Franciscains dans le rang desquels la fête se répandit au milieu du XIII^{ème} siècle, avait placé la „Visitation de la Vierge“ en relation avec la fête de la naissance de Jean-Baptiste le 24 juin ; le 2 juillet, cette fête clôt en quelque sorte la semaine de fête. Il était donc tout à fait normal d'intégrer le texte de l'Évangile de ce jour à la cantate, d'autant plus que ce texte contient un chant - le cantique de louange chanté par Marie qui marque le début de la cantate et dont les paroles en latin („Magnificat anima mea Dominum“) font partie des modèles standard de la littérature musicale d'église. Bach a également mis en musique le texte latin (BWV 243). Le

libretto s'en tient à l'alternance entre les versets originaux et les transcriptions qui recherchent des liens à d'autres passages de la Bible, dans la bonne tradition de la théologie baroque. (Apocalypse 3, 16 dans le troisième mouvement, Genèse 18 dans le cinquième mouvement).

Bach a emprunté la mélodie du choral des cantates chorales au répertoire grégorien. La mélodie, le „Magnificat“ sur le 9^{ème} ton de psalmodie apparaît pour la première fois à la douzième mesure du mouvement d'introduction concertant en soprano. Le deuxième vers sur le cantus firmus est exécuté alors par un contralto. Cette mélodie se répète également au cinquième mouvement ; à la seule différence que Bach la place dans le registre de l'instrument à vent (trompette ou hautbois) et attribue au duo de contralto et de ténor son propre matériel musical. Bach a repris plus tard ce mouvement dans les dénommés „Chorals Schübler“ pour orgue. Le choral final richement figuratif met encore une fois deux versets du texte en musique. Le deuxième mouvement avec ses nuances dynamiques sur le texte „Ton regard se pose sur moi, ta misérable servante“ et le récitatif n° 6 où Bach commence soudainement à figurer avec les instruments autour des passages de texte qui ont une certaine importance pour la fête, sont les éléments les plus remarquables de cette cantate.

*

La cantate BWV 11, l'Oratorio de l'Ascension „Louez Dieu dans son Royaume“ sera publié avec l'Oratorio de Pâques „Viens en hâte et cours“ BWV 249 sur le CD 77 de l'Édition Bachakademie.

Pleurs et lamentations, tourments et découragement BWV 12

Création: pour le 22 avril 1714

Destination: pour le troisième dimanche après Pâques (Jubilat)

Texte: probablement de Salomon Franck. Mouvement 3: apg. 14, 22. Mouvement 7: strophe 6 du choral „Ce que Dieu fait est bienfait“ (Samuel Rodigast, 1675).

Éditions complètes: BG 2:61 - NBA I/11.2: 3

Ce morceau à sept mouvements fait partie des premières cantates de Bach. Cette cantate était probablement la deuxième parmi celles que Bach créa lors de sa mission auprès de la cour de Weimar qui consistait à composer une cantate par mois. Cependant, le caractère imagé de la musique de Bach y est déjà très perceptible. Il est vrai que l'Évangile est également un modèle reconnaissant : la conversion de la tristesse en joie – les paroles que Jésus adresse aux apôtres sont, bien sûr, également destinées au sens figuré à tout chrétien. Bach se délecte de ce dualisme entre tristesse et joie non seulement en formules ou sous formes musicales mais aussi dans la relation spéciale qu'il installe entre la partie vocale et la partie instrumentale. La cantate est introduite par une sinfonia intitulée „adagio assai“ – un mouvement méditatif avec un hautbois solo mouvementé à la façon d'une fantaisie. Le chœur qui suit est l'archétype du „Crucifix“ de la *Messe en si mineur*. Un lamento écrit sur une basse chromatique descendante se répétant douze fois fait le fond des voix intervenant l'une après l'autre pour se condenser ensuite. Après une partie intermédiaire en motet, commence le da capo ; ici également la douzième et dernière „Variation“ est réservée aux instruments.

Le récitatif qui suit, ne comporte que sept mesures. Il est néanmoins une ébauche audacieuse et unique en son genre

d'une musique se voulant interpréter le texte. Bach habilite la parole biblique d'un mouvement de cordes. Le premier violon joue une gamme en ut majeur ascendante, le mouvement se condense à partir d'un ut mineur lugubre et de revirements affligeants d'un chromatisme douloureux pour se libérer ensuite dans l'accord final. La partie de chant et la basse ont, en fin de compte, gagné une octave chacune à la fois par les mouvements ascendants et les mouvements descendants – „Il nous faut passer par bien des tribulations pour entrer dans le Royaume de Dieu“.

Trois airs y font suite. Bach confie à un duo de contralto et de hautbois solo s'entrelaçant la mission de retransmettre la consolation que l'on trouvera dans les plaies du Christ. La succession du Christ est ensuite illustrée par un canon de basse continuo, de violons et de basse solo. Dans l'air suivant, Bach fait jouer de façon inattendue la mélodie du choral „Jésus ma joie“ par la trompette - Quelle strophe Bach a-t-il bien voulu rappeler à la mémoire de l'auditeur sur le texte imposé („Sois fidèle, car toutes les douleurs ne seront que minimes“) ? Une voix instrumentale obligée – dans cet enregistrement à nouveau la trompette – couronne et enfin souligne également le choral final à quatre voix.

Si l'on retourne au début de la cantate, constitué de la sinfonia avec les voix de hautbois mouvementées à la manière d'une fantaisie mais tournant en rond dans ses motifs, on ne peut, à la fin, que constater un net revirement d'ambiance à motivation théologique. C'est bien ce qu'encre après l'époque de Bach, l'on a apparemment ressenti directement ; en tout cas, cette cantate fait partie des œuvres plus connues que Johann Sebastian Bach ait composées dans ce genre.

Mes soupirs et mes pleurs BWV 13

Création: pour le 20 janvier 1726

Destination: Deuxième dimanche après Épiphanie

Texte: Georg Christian Lehms 1711 (mouvements 1 à 5). Mouvement 3: strophe 2 du choral, „Sion se plaint dans la peur et les douleurs“ (Johann Heermann, 1636). Mouvement 6: strophe 9 du choral „Dans toutes mes actions“ (Paul Fleming 1641).

Éditions complètes: BG 2:81 – NBA I/5: 231

La cantate présente, créée au cours de la troisième année officielle de Leipzig, contient deux mouvements chorals. Ou plus précisément: un mouvement banal, se terminant sur quatre voix et un arrangement choral qui se trouve en troisième position. Ici des instruments à vent en bois et des voix contraltos exécutent à l'unisson le cantus firmus témoignant de la tristesse et de la crainte, alors que les cordes y opposent un mouvement remarquablement ancré dans la joie, peut-être reflet du soutien promis du Christ. On ne peut cependant que conjecturer sur le fait de savoir si cette conception formelle est bien la preuve que la cantate devait être exécutée en deux parties, avant et après le sermon.

L'aspect textuel est semblable à celui de la cantate précédente. Les soupirs, les pleurs, la mélancolie, les plaintes, le supplice débouchent sur la confiance en ce Père Tout-puissant dans les cieux. La figuration, les discussion et interprétation théologiques des deux états d'âme donnent leur empreinte aux deux parties de la cantate. Le répertoire baroque tient à la disposition de Bach qui s'en sert d'ailleurs copieusement, de nombreuses émotions et formules rhétoriques pour exprimer les deux états d'âme.

L'air d'introduction – la cantate n'exige que pour le choral final une distribution à quatre voix – se présente comme une ample

complainte dans la partie centrale de laquelle la voix du ténor prend symboliquement la „voie qui mène à la mort“ vers les profondeurs. Bach renonce aux cordes, préfère faire intervenir à côté du hautbois da caccia deux flûtes à bec et obtient ainsi un son austère, particulier. Ce n'est que dans l'arrangement choral que les cordes entrent en jeu afin d'éclaircir l'atmosphère; le récitatif précédent avait encore éloquentement intensifié le mot „implorer“ par une vocalise.

Il en est de même pour le deuxième air (n° 5) qui frappe par son orchestration singulière. Les deux flûtes à bec sont menées à présent à l'unisson avec un violon solo. Cette unanimité de son dépeint de façon pressante des figures accentuées en intervalles représentant le vers „geindre et pleurer pitoyablement“: cependant des mouvements exubérants de triples croches apparaissent lorsqu'il est question de lumière de joie céleste, viennent soudainement relayer les septièmes et les quintes diminuées, les tierces démesurées.

Si l'on retourne vers le mouvement du début, comme pour la cantate précédente BWV 12, on retrouve le dualisme que l'homme du début du XVIII^{ème} siècle marqué par la religion et l'église a dû ressentir nettement et bien compris comme étant partie intégrante de son quotidien ardu : ici la vallée de misère de ce monde – là le ciel libérateur, rédempteur. Alors que l'on voyait et vivait l'un, l'autre ne gagnait en certitude que par la foi, l'espoir et la confiance. La musique des cantates de Bach qui retentissait toujours en relation avec la lecture de l'Écriture et avec le sermon, pouvait ravir à cette vallée de misère, au moins le dimanche, un peu de son épouvante.

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 retrasmettre 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 structurale de la musique.

Les noms des musiciens ayant concouru à l'enregistrement complet est également le reflet d'une demi-génération évoluant dans la tradition européenne des oratorios. Ceci est surtout valable pour les solistes vocaux et instrumentistes. Afin de documenter la tradition, la transformation et le caractère d'actualité de cette musique, l'enregistrement global de l'œuvre de Bach sous la direction de Helmuth Rilling, un tournant dans l'histoire du disque, a été repris inchangé dans l'ÉDITION 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'ÉDITION BACHAKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmieder.

Mi alma el Señor eleva BWV 10

Génesis: hacia el 2 de julio de 1724

Destino: Festividad de la visita de María

Texto: según Lucas 1, 46-55 con doxología anexa. Se conservan literalmente los versos 46-48, 54, doxología (movimientos 1, 5, 7). Refundición (redactor desconocido) versos 49-53, 55 (movimientos del 2 al 4, 6).

Ediciones completas: BG 1:277 - NBA I/28.2: 133

Después de cuatro domingos „regulares“ en los que Bach ejecutó las primeras cuatro cantatas de su ciclo anual de cantatas corales (BWV 20, 2, 7, 135), hubo de componer para el 2 de julio de 1724 una cantata festiva adicional. Bach, en todo caso, se atuvo al principio que se propuso para el segundo año de su cargo en la ciudad de Leipzig, esto es, basar nuevas cantatas en textos y melodías corales. Al contrario que en la actualidad, la festividad de la „Visita de María“ formaba parte de las grandes fiestas religiosas incluso en la Alemania protestante. Este día se conmemora la visita de María a su prima Elisabet. El encuentro de ambas mujeres embarazadas corre paralelo en el escrito del evangelista Lucas al encuentro del Salvador y su predecesor, Jesús y San Juan Bautista. Por este motivo la orden franciscana (que integró en su calendario la fiesta a mediados del siglo XIII) ponía en relación la fiesta de la „Visita de María „ con la del nacimiento de San Juan Bautista el 24 de junio; la fiesta concluía simultáneamente la semana festiva el 2 de julio. Por supuesto que resultaba razonable, pues, tomar para la cantata el texto del evangelio con motivo de este día, sobre todo si se tiene en cuenta que este texto contiene un cántico, la alabanza misma de María, con cuyas palabras comienza la cantata y cuya expresión latina, „Magnificat anima mea Dominum“, forma parte de los lugares comunes de la literatura musical eclesiástica. Bach también puso música al texto latino (BWV 243). Para la composición poética cambia entre los versículos originales y las transforma-

ciones expresivas que – cosa conocida en la teología del Barroco – se enlazan con otros lugares bíblicos (Apocalipsis 3, 16 en el movimiento tercero, Génesis 18 en el movimiento quinto).

La melodía coral de esta cantata es tomada por Bach del repertorio gregoriano. La melodía, el „Magnificat“ en el noveno tono de salmo, suena por primera vez en el compás de 12 del movimiento inicial concertante en soprano. El segundo versículo en el *cantus firmus* es ejecutado entonces por la voz de alto. También en el quinto movimiento puede escucharse esta melodía que, en todo caso, es desplazada por Bach a la voz de solo de viento (trompeta u oboe), mientras que al dueto de alto y tenor asigna un material musical propio. Este movimiento ha sido posteriormente retomado por Bach en las llamadas „Corales de Schübler „ para órgano. La coral final con profusión de figuras pone música nuevamente a dos versos del texto. Dignos de atención en esta cantata son el segundo movimiento con su dinámica gradación del texto „Tú me miras, miserable de mí „ y el recitativo número 6, donde Bach, de repente, empieza a eludir instrumentalmente unos pasajes textuales especialmente significativos en relación a la fiesta.

*

La cantata BWV 11, el oratorio de la Ascensión „Load a Dios en su Reino“, se publicará juntamente con el oratorio de Pascua „Venid deprimis y corriendo“ BWV 249 en el CD 77 de la edición de la Bachakademie.

Llorar, quejarse, preocuparse, vacilar BWV 12

Génesis: hacia el 22 de abril de 1714

Destino: Domingo Jubilate

Texto: presumiblemente de Salomo Franck. Tercer movimiento: Hechos 14, 22. Séptimo movimiento: estrofa 6 de la coral „Cunto Dios hace, bien hecho está „ (Samuel Rodigast, 1675).

Ediciones completas: BG 2:61 - NBA I/11.2: 3

Esta composición en siete movimientos forma parte de las cantatas tempranas de Bach. Bien pudo ser la segunda resultante de sus obligaciones para con la corte de Weimar, según las cuales había de componer una cantata por mes. No obstante, la imaginación de la música de Bach era ya por aquel entonces de altísimos vuelos. El Evangelio, por otra parte, ofrece un excelente punto de partida para la composición: la tristeza ha de convertirse en alegría – naturalmente que las palabras de Cristo a los Apóstoles va dirigida en sentido extenso a todos los cristianos. Esta dualidad establecida entre la tristeza y la alegría es saboreada por Bach no solamente en formas musicales, sino que también se advierte en la especial relación que establecida entre las partes vocal e instrumental. La cantata se inicia con una sinfonía transcrita en „*adagio assai*“; se trata de un movimiento meditativo con un solo de oboe de movimiento al modo de fantasía. El coro siguiente es una especie de imagen arquetípica del crucifijo de la Misa en si menor. Un *lamento* de bajo cromáticamente descendente que se repite 12 veces es la base de las voces que van interviniendo una tras otras y haciéndose más y más densas. Tras un intermedio en forma de motete comienza el *da capo*; también es esta ocasión queda reservada la décimosegunda y última „variación“ a los instrumentos.

El recitativo subsiguiente comprende solamente siete compases. Se trata de una música *parlante* o interpretativa del texto de planteamiento singularísimo en su atrevimiento.

Pudiera decirse que Bach poco menos viste a la palabra bíblica con un movimiento de instrumentos de arco. El primer violín ejecuta una escala tonal ascendente en Do mayor; el movimiento se va haciendo más y más denso partiendo de los giros afligidos de lamentosa cromática y del severo do menor hasta llegar al liberador acorde concluyente. La voz cantante y el bajo, a lo largo de una subidas y bajadas, han ganado simultáneamente una octava – „A través de muchas aflicciones al Reino de Dios hemos de llegar“.

Siguen tres arias. Traspone Bach el consuelo que emana de las heridas de Cristo a un dueto que se funde en sí mismo de alto y solo de oboe. La imitación de Cristo es seguidamente figurada por un canon de continuo, violines y bajo solista. En el aria que entonces sigue hace Bach que la trompeta, sorprendentemente, interprete la melodía de la coral „Jesús mi alegría „; ¿cuál es, en todo caso, la estrofa que Bach ha recomendado a la memoria del oyente en relación al texto dado („Mantén te fiel, todas las aflicciones poco serán „)? Una voz instrumental obligada – en esta grabación es nuevamente la trompeta – corona y adelanta finalmente también a la coral final a cuatro voces. Si se vuelve a pensar en el principio de la cantata, en la sinfonía con su voz de oboe de movimiento a modo de fantasía mas formando en sus motivos unas figuras concéntricas, puede constatar al final un impulso anímico de motivación claramente teológica. Esto mismo, a todas luces, era algo que los contemporáneos de Bach todavía percibían inmediatamente; en todo caso esta cantata forma parte de las más conocidas obras del mismo género de Johann Sebastian Bach.

Mis suspiros, mis lágrimas BWV 13

Génesis: hacia el 20 de enero de 1726

Destino: segundo domingo tras Epifanía

Texto: Georg Christian Lehms 1711 (movimientos del 1 al 5). Tercer movimiento: la estrofa 2 de la coral „Siñ se lamenta con temor y dolor „ (Johann Heermann, 1636). Sexto movimiento: estrofa 9 de la coral „En todas mis acciones „ (Paul Fleming 1641).

Ediciones completas: BG 2:81 – NBA I/5: 231

La presente cantata, creada en el tercer año del cargo de Bach en la ciudad de Leipzig, contiene dos movimientos de coral. Dicho ello más precisamente: un habitual movimiento a cuatro voces al final y una adaptación de coral en tercer lugar. Ejecutan aquí los instrumentos de viento-madera y las voces de alto al unísono un *cantus firmus* henchido de tristeza y temor, mientras que los instrumentos de arco le contraponen un movimiento de recia alegría que acaso venga a ser el intento de figurar la prometida ayuda de Cristo. Sigue siendo materia de la especulación si esta disposición formal habría de considerarse como indicio de que la cantata se ejecutaría en dos partes, una antes y la otra después del sermón.

La constelación textual es semejante a la de la precedente cantata. Los suspiros, lágrimas, desánimo, lamento y aflicción terminan por ser superados en la confianza en el onnisapiente Padre Celestial. La figuración, la presentación e interpretación teológica de ambos estados caracterizan sendas partes de la cantata. Para ambos estados se cuenta ya en el repertorio del Barroco con numerosos afectos y formas retóricas, de los cuales se sirve profusamente Bach.

El aria del principio – la cantata solamente requiere las cuatro voces para la coral final – se configura como el canto inicial del

lamento, en cuya parte central la voz de tenor se mete en las profundidades del „camino a la muerte „. Bach renuncia a los instrumentos de arco empleando junto al *oboe da caccia* dos flautas dulces y consiguiendo así un tono especialmente *amargo*. Los instrumentos de arco se añaden a la coral a fin levantar algo el ánimo; el recitativo anterior, con coloratura, aún había acentuado la expresión „suplicar“.

También la segunda aria (número 5) llama la atención con su característica instrumentación. Ambas flautas dulces van ahora juntas con un solo de violín al unísono. El unísono representa imperiosamente las figuras acentuadas a intervalos de „gemidos y afligidos lloros“: séptimas y quintas reducidas y gran cantidad de tercias dejan paso repentinamente a los bulliciosos meneos de garrapateas en el momento en que se trata el tema de la alegre luz celestial.

Si igual que en el caso de la anterior cantata, la BWV 12, retrocedemos ahora al movimiento inicial de la composición, encontramos de nuevo un dualismo que habría debido expresar algo de la dura vida cotidiana del hombre religioso y practicante de principios del siglo XVIII: por una parte el valle de lágrimas terrenal, por otra parte el cielo salvífico y liberador. Mientras que uno de estos aspectos se contemplaba y se vivía inmediatamente, adquiría el otro aspecto su calidad de certeza solamente a través de la fe, la esperanza, la confianza moral. La música de las cantatas de Bach, que constantemente se encuentra en relación directa con la lectura de las Escrituras y los sermones, dulcificaría algo, al menos los domingos, este valle de lágrimas.

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 (Internationalen Bachakademie Stuttgart) dirige su mirada expectante al histórico lugar en que se ejecutaba la música: „las cantatas de iglesia de Bach... formaban parte del músico 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 eclesísticas 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.