



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[3] KANTATEN BWV 169 - 171

*Gott soll allein mein Herze haben / Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust /
Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

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 169: Juni 1983. BWV 170: Oktober 1982. BWV 171: Juni/September 1983

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Anne Paris-Glaser, Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Elsa Bittner, Raúl Neumann

© 1982/83 by Hänssler Verlag, Germany

© 2000 by Hänssler Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

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

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Gott soll allein mein Herze haben BWV 169 (23'37)

God all alone my heart shall master • Que Dieu seul ait mon cœur • Sólo Dios tendrá mi corazón

Carolyn Watkinson – alto • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe • Dietmar Keller – Oboe da caccia • Albrecht Holder – Fagotto • Hubert Buchberger – Violino • Stefan Trauer – Violoncello • Claus Zimmermann – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard, Michael Behringer (Nos. 3 & 5) – Organo • Hildegard Weinmann – Cembalo

Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust! BWV 170 (23'12)

Contented rest, beloved inner joy • Repos heureux, chère félicité de l'âme • Placentera calma, amable regocijo del alma

Julia Hamari – alto • Sibylle Keller-Sanwald – Flauto • Günther Passin - Oboe d'amore • Otto Armin – Violino • Helmut Veihelmann – Violoncello • Harro Bertz – Contrabbasso • Martha Schuster – Organo

Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm BWV 171 (15'40)

God, as thy name is, so is, too, thy fame • Ô Dieu, ton nom est comme ta renommée • Dios, como tu nombre es tu fama

Arleen Augér – soprano • Julia Hamari – alto • Aldo Baldin – tenore • Walter Heldwein – basso • Peter Send, Josef Hausberger, Paul Raber – Tromba • Norbert Schmitt – Timpani • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe • Günther Pfitzenmaier – Fagotto • Georg Egger, Radboud Oomens – Violino • Stefan Trauer – Violoncello • Claus Zimmermann – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo • Hildegard Weinmann – Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart (BWV 169 & 171) • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 169 & 171) •
Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 169 „Gott soll allein mein Herze haben“			23:37
No. 1	Sinfonia <i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia, Organo obligato, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso</i>	1	7:42
No. 2	Arioso (A): Gott soll allein mein Herze haben <i>Violoncello, Cembalo</i>	2	2:35
No. 3	Aria (A): Gott soll allein mein Herze haben <i>Organo obligato, Violoncello, Cembalo</i>	3	5:08
No. 4	Recitativo (A): Was ist die Liebe Gottes? <i>Violoncello, Cembalo</i>	4	1:04
No. 5	Aria (A): Stirb in mir, Welt <i>Organo obligato, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	5	5:32
No. 6	Recitativo (A): Doch meint es auch dabei <i>Violoncello, Cembalo</i>	6	0:29
No. 7	Choral: Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst <i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	7	1:07

BWV 170 „Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust“			23:12
No. 1	Aria (A): Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust! <i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	8	6:14
No. 2	Recitativo (A): Die Welt, das Sündenhaus <i>Violoncello, Organo</i>	9	1:47
No. 3	Aria (A): Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen <i>Violino I+II + Viola unisono, Organo obligato</i>	10	6:57
No. 4	Recitativo (A): Wer sollte sich demnach <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	11	1:32
No. 5	Aria (A): Mir eckelt mehr zu leben <i>Flauto, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	12	6:42

BWV 171 „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“			15:40
No. 1	Coro: Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm <i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	13	2:04
No. 2	Aria (T): Herr, so weit die Wolken gehen <i>Violino I+II solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	14	3:49
No. 3	Recitativo (A): Du süßer Jesus-Name du <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	15	1:25
No. 4	Aria (S): Jesus soll mein erstes Wort <i>Violino solo, Violoncello, Cembalo</i>	16	4:03
No. 5	Recitativo (B): Und da du, Herr, gesagt <i>Fagotto, Contrabbasso, Organo; Oboe I+II, Cembalo</i>	17	2:08
No. 6	Choral: Laß uns das Jahr vollbringen <i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	18	2:11

Total Time BWV 169 – 171 62:30

BWV 169

1. Sinfonia

2. Arioso

Gott soll allein mein Herze haben.
 Zwar merk ich an der Welt,
 Die ihren Kot unschätzbar hält,
 Weil sie so freundlich mit mir tut,
 Sie wollte gern allein
 Das Liebste meiner Seelen sein.
 Doch nein; Gott soll allein mein Herze haben:
 Ich find in ihm das höchste Gut.
 Wir sehen zwar
 Auf Erden hier und dar
 Ein Bächlein der Zufriedenheit,
 Das von des Höchsten Güte quillet;
 Gott aber ist der Quell, mit Strömen angefüllet,
 Da schöpf ich, was mich allezeit
 Kann sattsam und wahrhaftig laben:

Gott soll allein mein Herze haben.

3. Aria

Gott soll allein mein Herze haben,
 Ich find in ihm das höchste Gut.
 Er liebt mich in der bösen Zeit
 Und will mich in der Seligkeit
 Mit Gütern seines Hauses laben.

1. Sinfonia

2. Arioso

God all alone my heart shall master.
 I see, though, that the world,
 Which doth its rot as priceless hold,
 While it doth me so fondly court,
 Would gladly all alone
 Beloved be of this my soul.
 But no; God all alone my heart shall master:
 I find in him the highest worth.
 We see, indeed,
 On earth, now here, now there,
 A rivulet of joy sublime
 Which from the Highest's kindness wellet;
 God is, indeed, the source, whose streams
 he ever filleth,
 Where I'll draw that which for all time
 Shall fill me and bring true refreshment:
 God all alone my heart shall master.

3. Aria

God all alone my heart shall master,
 I find in him the highest worth.
 He loves me in the worst of times
 And shall, when I have come to bliss,
 With treasures of his house refresh me.

1

1. Sinfonie

2

2. Arioso

Que Dieu seul ait mon cœur!
 Certes je remarque bien que le monde
 Qui accorde à sa fange une valeur inestimable
 Et qui se fait si aimable,
 Aimait bien être
 Ce que mon âme a de plus cher.
 Main non! Que seul Dieu ait mon cœur:
 C'est en lui que je trouve le bien suprême.
 Nous voyons, certes,
 Sur la terre çà et là,
 Un ruisseau de contentement
 Qui découle de la bonté du Très-Haut;
 Mais Dieu en est la source, remplie à flots,
 C'est là que je puise ce qui pourra en tout temps
 Me rassasier et me délecter véritablement:
 Que Dieu seul ait mon cœur.

3

3. Air

Que Dieu seul ait mon cœur,
 C'est en lui que je trouve le bien suprême.
 Il m'aime dans les temps difficiles
 Et veut me délecter dans la félicité
 Des biens de sa demeure.

1. Sinfonía

2. Arioso

Sólo Dios tendrá mi corazón.
 Ciertamente, noto que el mundo,
 Que invalorablemente se aferra al lodo,
 Por ser tan gentil conmigo,
 Exige ser el único
 Predilecto de mi alma.
 Pero no; Sólo Dios tendrá mi corazón:
 En Él encuentro el supremo bien.
 Si bien vemos
 En la tierra, aquí y allá,
 Un arroyuelo de satisfacción,
 Que brota de la bondad del Altísimo,
 Dios es la fuente plena de torrentes,
 Donde tomo lo que siempre
 Me satisface y conforta de verdad.

Sólo Dios tendrá mi corazón.

3. Aria

Sólo Dios tendrá mi corazón,
 En Él encuentro el supremo bien.
 Él me ama en los malos momentos
 Y desea en la bienaventuranza
 Deleitarme con los bienes de su Reino.

4. Recitativo

Was ist die Liebe Gottes?
Des Geistes Ruh,
Der Sinnen Lustgenieß,
Der Seele Paradies.
Sie schließt die Hölle zu,
Den Himmel aber auf;
Sie ist Elias Wagen,
Da werden wir im Himmel nauf
In Abrahms Schoß getragen.

5. Aria

Stirb in mir,
Welt und alle deine Liebe,
Daß die Brust
Sich auf Erden für und für
In der Liebe Gottes übe;
Stirb in mir,
Hoffart, Reichtum, Augenlust,
Ihr verworfnen Fleischestriebe!

6. Recitativo

Doch meint es auch dabei
Mit eurem Nächsten treu!
Denn so steht in der Schrift geschrieben:
Du sollst Gott und den Nächsten lieben.

7. Choral

Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst,
Laß uns empfinden der Liebe Brunst,

4. Recitative

What is the love of God, then?
The spirit's rest,
The heart's desire and joy,
The soul's true paradise.
It shuts the gates of hell
And heaven opens wide;
It is Elijah's chariot,
Which shall lift us to heav'n above
To Abraham's own bosom.

5. Aria

Die in me,
World and all of thine affections,
That my breast,
While on earth yet, more and more
Here the love of God may practise;
Die in me,
Pomp and wealth and outward show,
Ye corrupted carnal motives!

6. Recitative

This means that ye must too
Be to your neighbor true!
For so it stands in Scripture written:
Thou shalt love God and also neighbor.

7. Chorale

Thou love so tender, give to us thy grace,
Let us perceive now the fire of love,

4

4. Récitatif

Qu'est-ce que l'amour de Dieu?
La paix de l'esprit,
La jouissance des sens,
Le paradis de l'âme.
Il verrouille l'enfer
Mais ouvre le ciel;
Il est le char d'Élie
Sur lequel nous serons portés au ciel
Jusqu'au sein d'Abraham.

5

5. Aria

Meurs en moi,
Monde et tous tes amours
Pour que mon cour
Puisse s'exercer incessamment
À l'amour de Dieu sur cette terre;
Mourez en moi,
Orgueil, richesse, plaisir des yeux,
Et vous, infâmes désirs charnels!

6

6. Récitatif

Montrez cependant aussi loyauté
Vis à vis de vos prochains!
Car il est écrit dans la Bible:
Tu aimeras Dieu et ton prochain.

7

7. Choral

Ô doux amour, accorde-nous tes faveurs,
Fais-nous ressentir l'ardeur de l'amour

4. Recitativo

¿Qué es el amor de Dios?
La paz del espíritu,
El goce de los sentidos,
El paraíso del alma.
Cierra las puertas del infierno
Y abre las del cielo;
Es la carroza de Elías
Que nos conduce al cielo,
Llevándonos al seno de Abraham.

5. Aria

Muere en mí
Mundo y todo tu amor,
Para que el corazón
Practique cada vez más sobre la tierra,
El amor de Dios.;
Mueran en mí,
Orgullo, riqueza, placeres visuales,
Viles instintos carnales.

6. Recitativo

¡Pero también debéis ser
Leales con vuestro prójimo!
Pues dicho está en las Escrituras:
Amarás a Dios y a tu prójimo.

7. Coral

Oh dulce amor, envíanos tu Gracia,
Déjanos sentir el ardiente pecho,

Daß wir uns von Herzen einander lieben

Und in Friede auf einem Sinn bleiben.
Kyrie eleis.

BWV 170

1. Aria

Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust!
Dich kann man nicht bei Höllensünden,
Wohl aber Himmelseintracht finden;
Du stärkst allein die schwache Brust,
Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust!
Drum sollen lauter Tugendgaben
In meinem Herzen Wohnung haben.

2. Recitativo

Die Welt, das Sündenhaus,
Bricht nur in Höllenslieder aus
Und sucht durch Haß und Neid
Des Satans Bild an sich zu tragen.
Ihr Mund ist voller Ottergift,
Der oft die Unschuld tödlich trifft,
Und will allein von Racha! Racha! sagen.
Gerechter Gott, wie weit
Ist doch der Mensch von dir entfernet;
Du liebst, jedoch sein Mund
Macht Fluch und Feindschaft kund
Und will den Nächsten nur mit Füßen treten.
Ach! diese Schuld ist schwerlich zu verbeten.

That we may sincerely love one another

And in peace and of one mind be ever.
Kyrie eleis.

1. Aria

Contended rest, beloved inner joy,
We cannot find thee midst hell's mischief,
But rather in the heav'nly concord;
Thou only mak'st the weak breast strong.
Contended rest, beloved inner joy,
Thus I'll let only virtue's talents
Within my heart maintain their dwelling.

2. Recitativo

The world, that house of sin,
Brings nought but hellish lyrics forth
And seeks through hate and spite
The devils image e'er to cherish.
Her mouth is filled with viper's bane,
Which oft the guiltless strikes with death,
And would alone her "Raca! Raca!" utter.
O righteous God, how far
In truth is man from thee divided;
Thou lov'st, but yet his mouth
Cries curse and hate abroad
An would his neighbor under foot e'er trample.
Ah, this great sin defies propitiation!

Afin que nous nous aimions les uns les autres
de tout cœur

Et restions animés de sentiments paisibles.
Kyrie eleison.

1. Air

Repos heureux, chère félicité de l'âme,
Ce n'est pas dans les péchés infernaux
Mais dans l'harmonie céleste que l'on te trouve;
Toi seul tu fortifies le cœur faible.
Repos heureux, chère félicité de l'âme,
Que tous les dons de la vertu
Aient donc leur demeure en moi.

2. Récitatif

Le monde, ce lieu de débauche,
Ne sait se répandre qu'en chants infernaux
Et essaie de se donner le visage de Satan
Par la haine et l'envie.
Sa bouche est remplie d'un venin de vipère
Qui tue souvent les innocents
Et ne connaît d'autre langage que celui de la vengeance.
Dieu équitable, quelle distance
S'est installée entre l'homme et toi!
Tu l'aimes et pourtant sa bouche
Profère des malédictions et des paroles d'hostilité
Et ne veut qu'humilier son prochain.
Hélas ! même la prière vient difficilement à bout
de ce péché.

De modo que nos amemos unos a otros de corazón

Y en paz y entendimiento permanezcamos.
Kyrie eleison.

1. Aria

Placentera calma, amable regocijo del alma,
A ti no se te puede hallar en el pecado infernal,
Sino en la armonía celestial;
Sólo tú fortificas el débil pecho.
Placentera calma, amable regocijo del alma,
Por eso, sólo dones de virtud
Dejaré morar en mi corazón.

2. Recitativo

El mundo, morada del pecado,
Vomita sólo cánticos infernales
Y busca mediante el odio y la envidia
Atraer la imagen de Satán.
Su boca está llena de ponzoña,
Que a menudo hiere fatalmente a la inocencia,
Y sólo insulta diciendo "¡raca! ¡raca!".
Justo Dios, qué lejos de Ti
Está la criatura humana;
Tú amas, pero su boca
Vocifera blasfemias y discordia
Y sólo quiere pisotear al prójimo.
¡Ay! Esta culpa es difícil de reparar.

3. Aria

Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen,
Die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein:

Ich zittere recht und fühle tausend Schmerzen,
Wenn sie sich nur an Rach und Haß erfreun!
Gerechter Gott, was magst du doch gedenken,
Wenn sie allein mit rechten Satansränken
Dein scharfes Strafgebot so frech verlacht!

Ach! ohne Zweifel hast du so gedacht!
Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen!

4. Recitativo

Wer sollte sich demnach
Wohl hier zu leben wünschen,
Wenn man nur Haß und Ungemach
Vor seine Liebe sieht.
Doch, weil ich auch den Feind
Wie meinen besten Freund
Nach Gottes Vorschrift lieben soll,
So flieht
Mein Herze Zorn und Groll
Und wünscht allein bei Gott zu leben,
Der selbst die Liebe heißt.
Ach! eintrachtvoller Geist,
Wenn wird er dir doch nur
Sein Himmelszion geben?

3. Aria

What sorrow fills me for these wayward spirits,
Who have, my God, so much offended thee;

I tremble, yea, and feel a thousand torments,
When they in nought but harm and hate find joy.
O righteous God, what may'st thou then consider,
When they who deal alone with Satan's plotters
Thy judgment's stern command so bold do flout.

Ah, I've no doubt but that thou then hast thought:
What sorrow fills me for these wayward spirits!

4. Recitativo

Who shall, therefore, desire
To live in this existence,
When nought but hate and misery
Before his love are seen?
But, since I e'en my foe
As though my closest friend
By God's commandment am to love,
Thus flees
My heart all wrath and hate
And seeks alone with God its dwelling,
Who is himself called love.
Alas, o peaceful soul,
When will he thee indeed
Bring to his heav'nly Zion?

10

3. Air

Que les cœurs égarés me font pitié,
Ceux pour lesquels tu portes une si grande aversion, mon
Dieu;

Je tremble et ressens mille douleurs
Rien qu'à les voir prendre plaisir à la vengeance et à la haine.
Dieu équitable, quelles doivent être tes pensées
Lorsqu'ils se rient avec une telle insolence
Et avec de vraies ruses dignes de Satan, de ton sévère
châtiment.

Hélas! sans aucun doute tu as pensé ainsi:
Que les cœurs égarés me font pitié.

11

4. Récitatif

Après ceci, qui souhaiterait
Vivre ici-bas
En ne voyant que haine et désagréments
Comme prix de son amour?
Et pourtant puisque je dois aimer
Mon ennemi comme mon meilleur ami
Selon les commandements de Dieu,
Fuis mon cœur
Devant la colère et la rancune
Et ne souhaite vivre qu'après de Dieu
Lui-même qui s'appelle amour.
Ah, esprit rempli d'harmonie,
Quand te donnera-t-il
Enfin sa Sion céleste?

3. Aria

Cómo me apenan los corazones perversos,
Que a Ti, Dios mío, tanto contrarían.

Yo tiemblo de verdad y siento mil dolores,
Cuando sólo se alegran con la venganza y el odio.
Justo Dios. Qué pensarás,
Cuando con puras intrigas satánicas
Se ríen insolentemente de tus severos mandamientos.

¡Ay! Sin duda habrás de pensar:
¡Cómo me apenan los corazones perversos!

4. Recitativo

¿Quién desearía, pues,
Querer vivir aquí,
Si sólo odio y miseria
Se ven en vez de Su amor?
Pero, puesto que debo amar a mi enemigo
Como a mi mejor amigo,
Según el mandamiento de Dios,
Mi corazón huye
De la ira y el rencor,
Y sólo desea vivir junto a Dios,
Quien por sí mismo, significa amor.
Oh, manso espíritu,
¿Cuándo te dará Él,
Su Sión celestial?

5. Aria

Mir ekelt mehr zu leben,
 Drum nimm mich, Jesu, hin!
 Mir graut vor allen Sünden,
 Laß mich dies Wohnhaus finden;
 Woselbst ich ruhig bin.

BWV 171

1. Coro

*Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an
 der Welt Ende.*

2. Aria

Herr, so weit die Wolken gehen,
 Gehet deines Namens Ruhm.
 Alles, was die Lippen rührt,
 Alles, was noch Odem führt,
 Wird dich in der Macht erhöhen.

3. Recitativo

Du süßer Jesus-Name du,
 In dir ist meine Ruh,
 Du bist mein Trost auf Erden,
 Wie kann denn mir
 Im Kreuze bange werden?
 Du bist mein festes Schloß und mein Panier,

5. Aria

I'm sick to death of living,
 So take me, Jesus, hence!
 I fear for mine offenses,
 Let me find there that dwelling
 Wherein I may have rest.

1. Chorus

*God, as thy name is, so is, too, thy fame to the ends
 of the earth.*

2. Aria

Lord, as far as clouds are stretching,
 Stretcheth thine own name's great fame.
 Ev'rything which stirs the lips,
 Ev'rything which draweth breath,
 Will now in thy might exalt thee.

3. Recitativo

Thou sweetest name of Jesus thou,
 In thee is my repose;
 Thou art my earthly comfort,
 How can I then
 Midst cross be ever anxious?
 Thou art my sure defense and my great sign,

12

5. Air

La vie me répugne,
 Prends-moi donc, Jésus, auprès de toi!
 J'ai tous ces péchés en horreur,
 Laisse-moi trouver cette demeure
 Où je trouverai moi-même le repos.

1. Chœur

*Ô Dieu, ton nom est comme ta renommée et s'étend jusqu'aux
 extrémités de la terre.*

2. Aria

Seigneur, aussi loin que s'étendent les nuages
 S'étend la gloire de ton nom.
 Tout ce qui a voix,
 Tout ce qui respire
 Élévera ta puissance.

3. Récitatif

Doux nom de Jésus,
 En toi est mon repos,
 Tu es mon réconfort sur terre
 Comment pourrais-je avoir peur
 Sur la croix?
 Tu es ma forteresse et ma bannière,

5. Aria

Me repugna seguir viviendo así,
 Por eso, ¡tómame Jesús!
 Me espanto ante todos los pecados,
 Déjame encontrar aquella morada,
 Donde pueda alcanzar la calma.

1. Coro

Dios, como tu nombre es tu fama hasta el fin del mundo.

2. Aria

Señor, a tanta distancia como las nubes se alejan
 Extiéndese Tu fama.
 Todo cuanto los labios rozan,
 Todo cuanto aliento tiene,
 En el poder Te exaltará.

3. Recitativo

Dulce nombre de Jesús, Tú,
 En Ti mi reposo está,
 Tú en el mundo mi consuelo eres,
 ¿Cómo podré temer
 Así en la cruz?
 Tú mi cerrojo y despensa eres,

Da lauf ich hin,
Wenn ich verfolgt bin.
Du bist mein Leben und mein Licht,
Mein Ehre, meine Zuversicht,
Mein Beistand in Gefahr
Und mein Geschenk zum neuen Jahr.

4. Aria

Jesus soll mein erstes Wort
In dem neuen Jahre heißen.
Fort und fort
Lacht sein Nam in meinem Munde,
Und in meiner letzten Stunde
Ist Jesus auch mein letztes Wort.

5. Recitativo

Und da du, Herr, gesagt:
Bittet nur in meinem Namen,
So ist alles Ja! und Amen!
So flehen wir,
Du Heiland aller Welt, zu dir:
Verstoß uns ferner nicht,
Behüt uns dieses Jahr
Für Feuer, Pest und Kriegsgefahr!
Laß uns dein Wort, das helle Licht,
Noch rein und lauter brennen;
Gib unsrer Obrigkeit
Und dem gesamten Lande
Dein Heil des Segens zu erkennen;
Gib allezeit
Glück und Heil zu allem Stande.
Wir bitten, Herr, in deinem Namen,
Sprich: ja! darzu, sprich: Amen! amen!

To which I run
When'er I am oppressed.
Thou art my being and my light,
My glory, my true confidence,
My helper in distress,
And my reward for the new year.

4. Aria

Jesus shall my first word be
In the new year to be spoken.
On and on
Laughs his name within my mouths now,
And within my final moments
Is Jesus, too, my final word.

5. Recitativo

And since thou, Lord, hath said:
I ye pray in my name's honor,
Ev'rything is "Yes!" and "Amen!"
Thus do we cry,
Thou Savior of the world, to thee:
Reject us now no more,
Protect us through this year
From fire, plague and risk of war!
Leave us thy word, that brilliant light,
Still pure and clearly burning;
Give our authorities
And unto all the nation
Thy healing blessing to acknowledge;
Give evermore
Joy and health to ev'ry station.
We pray this, Lord, in thy name's honor;
Say "Yes!" to this say "Amen, amen!"

16

Vers lesquelles je cours
Quand je suis poursuivi.
Tu es ma vie et ma lumière,
Mon honneur, mon espérance,
Mon secours dans le danger
Et mon présent pour l'An nouveau.

4. Air

Jésus sera ma première parole
En cette année nouvelle.
Sans cesse
Son nom s'épanouira dans ma bouche
Et lors de ma dernière heure,
Jésus sera ma dernière parole.

17

5. Récitatif

Et puisque tu as dit, Seigneur:
Tout ce que vous demanderez en mon nom
Je le ferai, ainsi soit-il!
Nous t'implorons,
Sauveur du monde entier:
Ne nous repousse pas comme tu le fis jusqu'ici,
Garde-nous cette année
Du feu, de la peste et du danger de guerre!
Laisse-nous répandre ta parole, cette vive lumière,
Avec encore plus de pureté et de force;
Ouvre les yeux de ceux qui nous gouvernent
Et du pays entier
Pour qu'ils reconnaissent le salut de ta bénédiction;
Donne en tous temps
Bonheur et prospérité à tous.
Nous te demandons en ton nom, Seigneur,
Réponds à notre prière par un oui ! Amen ! amen !

Hacia allá iré
Cuando perseguido sea.
Tú mi vida y mi luz eres,
Mi honor, mi guarda,
Mi auxilio en el peligro
Y mi regalo en Año Nuevo.

4. Aria

Jesús ha de ser la primera palabra
Que en el año nuevo pronuncie.
Por siempre
Su nombre miel en mi boca sea
Y en mi postrera hora
También Jesús mi última palabra fuere.

5. Recitativo

Y puesto que Tú, Señor, dijiste:
Pedid sólo en mi nombre
Que todo será „sí“ y „Amén“,
Te clamamos,
Oh Salvador del Mundo:
¡No nos abandones,
Protégenos este año
Del fuego, la peste y la guerra!
Deja que Tú Palabra, la clara luz,
Más limpia y pura alumbre;
Da a nuestros gobernantes
Y al país todo
Reconocer la bendición de Tu Salvación;
Da en todo tiempo
Gozo y Salvación a todas las clases.
Te pedimos, Señor, en Tu Nombre,
Di „sí“, di a todo „¡Amén, Amén!“

6. Choral

Laß uns das Jahr vollbringen
 Zu Lob dem Namen dein,
 Daß wir demselben singen
 In der Christen Gemein.
 Wollst uns das Leben fristen
 Durch dein allmächtig Hand,
 Erhalt dein liebe Christen
 Und unser Vaterland!
 Dein Segen zu uns wende,
 Gib Fried an allem Ende,
 Gib unverfälscht im Lande
 Dein seligmachend Wort,
 Die Teufel mach zuschanden
 Hier und an allem Ort!

6. Chorale

Let us this year complete then
 To bring praise to thy name
 And sing to it our praises
 Within the Christian fold.
 If thou our life wouldst limit
 Through thine almighty hand,
 Support these thy dear Christians
 And this our fatherland!
 Thy blessing turn upon us,
 Give peace in ev'ry region,
 Make undisguised in this land
 The joy-inspiring word;
 To devils bring destruction
 Here and in all the world!

18

6. Choral

Fais que nous passions l'année
 À louer ton nom,
 Que nous le chantions de même
 Dans la communauté des chrétiens.
 Veuille prolonger notre vie
 Par ta main puissante,
 Garde tes chers chrétiens
 Et notre patrie!
 Accorde-nous ta bénédiction,
 Donne la paix en tous lieux,
 Donne ta parole dispensatrice de félicité
 Sans falsification dans notre pays,
 Déjoue les plans du diable
 Ici et en tous lieux!

6. Coral

Permítenos terminar el año
 Con una alabanza a Tu nombre
 Al que le cantemos
 En la comunidad de los cristianos.
 A nuestras vida plazo pones
 Por tu omnipotente mano,
 ¡Preserva a Tus amados cristianos
 Y a nuestra patria!
 ¡Vuélvete a nosotros con Tu bendición,
 Da al final de todas las cosas la paz,
 Da al país de modo claro
 Tu bendita Palabra
 Y destruye al Demonio
 Aquí y por doquier!

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 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".

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.

Gott soll allein mein Herze haben BWV 199

Entstehung: zum 20. Oktober 1726

Bestimmung: 18. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 7: Strophe 3 des Liedes „Nun bitten wir den Heiligen Geist“ von Martin Luther (1524)

Gesamtausgaben: BG 33: 169 – NBA I/24: 61

Bach beschäftigte sich sein ganzes Leben lang mit Vokalmusik – von den vielleicht noch in Arnstadt entstandenen Kantaten BWV 150, 196, 106, 4 und 131 bis hin zu seinem letzten Werk überhaupt, der h-Moll-Messe. Eine ähnlich intensive, dauerhafte Beschäftigung galt der Musik für Tasteninstrumente, insbesondere der Orgel. Hier beginnt Bachs Kompositionstätigkeit bereits während seiner Lehrjahre (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 87 – 89) und erstreckt sich ebenfalls, mit dem 1739 gedruckten dritten Teil der Clavier-Übung (Vol. 101) und den noch später zusammengestellten „Siebzehn Chorälen“ (Vol. 99), bis weit in die Leipziger Jahre hinein.

In Leipzig freilich war Bach offiziell nicht als Organist tätig; bis auf den heutigen Tag gibt es, neben dem Thomaskantor, einen eigens angestellten Organisten. Gleichwohl wird Bach auch in Leipzig Orgel gespielt haben, vor allem in der Pauliner-(Universitäts-)kirche, wo das seinerzeit beste Instrument verfügbar war. Mehrfach auch brach er von Leipzig aus auf, um sich andernorts auf der Orgel hören zu lassen, in Dresden etwa, wohl auch in Berlin. Oder, um Orgelneubauten abzunehmen und einzuweißen: so im November 1723 in Störmthal – zu diesem Zweck komponierte er die Kantate „Höchstewünschtes Freudenfest“ BWV 194 (Vol. 58) – oder im September 1732 in Kassel. Immer wieder hat Bach die Orgel in den Aufführungsapparat seiner Kantaten über das bloße Continuospiel hinaus integriert; im Continuo war dem Tasteninstrument die Aufgabe zugewiesen, den linear geführten, von Cello, Violine

oder Fagott gespielten Instrumentalbaß mit Harmonien aufzufüllen. Bereits in der Mühlhausener Ratswahlkantate „Gott ist mein König“ BWV 71 (Vol. 23) von 1708 erhält die Orgel eine obligate Partie, das heißt: eine Solostimme zugewiesen. Auch in einer Leipziger Ratswahlkantate geschieht dies („Wir danken dir, Gott“ BWV 29, Vol. 9, von 1731). Bach hatte damit wohl nicht im Sinn, die Feierlichkeit der Musik zu erhöhen. Vielmehr scheint die Verwendung einer obligaten Orgel im Kantaten-Ensemble das Ziel zu verfolgen, mit der klanglichen Ausdrucksfähigkeit des Apparates zu experimentieren. Dieser Idee widmete sich Bach verstärkt im Jahr 1726. In den Monaten September und Oktober entstanden gleich drei Kantaten mit obligater Orgel (BWV 35, 169 und 49); diese drei Kantaten sind zudem (abgesehen von den Schlußchorälen) für nur eine Solostimme geschrieben, so, als habe sich für diese Zeit des Experimentierens das Gewicht vom vokalen auf das instrumentale Element verlagert. Im gleichen Jahr erschien übrigens Bachs erste Partita (BWV 825) im Druck – auch dies offenkundig ein Aufbruch zum Experiment (vgl. Vol. 115).

In den drei genannten Kantaten beschränkt sich die Orgelpartie nicht, wie später in BWV 29, auf eine konzertierende Rolle innerhalb des jeweils rein instrumentalen Einleitungssatzes. Die obligate Orgel tritt auch als instrumentales Element zur Vokalpartie einzelner Arien hinzu. Zwischen diesen beiden Satztypen besteht jedoch nicht nur dieser kompositorisch gravierende Unterschied. Für die einleitenden Sinfonien mit obligater Orgel verwendete Bach nachgewiesenermaßen bereits früher, vermutlich in Köthen entstandene Konzertmusik; dies gilt auch für die Sinfonien anderer Kantaten, wie etwa BWV 52, die nicht die Orgel, sondern andere Soloinstrumente vorschreiben (Vol. 17). So lag es nahe, auch in den Ariensätzen solche konzertante Vorlagen zu vermuten. Bezüglich bestimmter Stücke hat sich daraus eine fruchtbare Diskussion über höchst interessante Details in Bachs

kompositorischem Verfahren entwickelt (etwa den Abhängigkeiten zwischen dem Fragment BWV 1059 und der Kantate BWV 35, oder BWV 1056/2 und BWV 156/1; dazu Joshua Rifkin im Bach-Jahrbuch 1978, S. 140 ff.), was wiederum Rückschlüsse auf die moderne Praxis zuläßt, die Genealogie der Bachschen Cembalo-Konzerte zu erhellen (vgl. Vol. 131 & 138). –

Die Sätze 1 und 5 der vorliegenden Kantate gehen auf das selbe Konzert (für Flöte oder Oboe als Soloinstrument?) zurück wie das Cembalokonzert BWV 1053 (Vol. 127; in der EDITION BACHAKADEMIE erscheint die „Urform“ BWV 1053R für Oboe und Orchester in Vol. 131). In der einleitenden *Sinfonia*, die sehr gut einen Eingangsschor ersetzen kann, gibt Bach, zur weiteren klanglichen Verfeinerung, der Orgel drei Oboen hinzu. In der Arie Nr. 5 läßt er, zusammen mit der Orgel, die Alt-Stimme auf den Text „Stirb in mir“ einsetzen – so wird aus dem lichten *Siciliano*-Charakter des Konzerts ein ergreifender Grabgesang. Ein ebenso gewagtes wie im Ergebnis überwältigendes Unterfangen!

Ein weiterer Satz, nämlich die Arie Nr. 3, kombiniert Singstimme und obligate Orgel. Die einleitenden Worte sind identisch mit denen des vorausgehenden *Arioso*; zwischen die devisenartige Zeile „Gott soll allein mein Herze haben“ hatte Bach hier immer wieder erwägende und auslegende Texte in rezitativerischer Form vertont. Die Arie scheint das einleitende Motiv des *Arioso* aufzunehmen, ist jedoch von virtuos-affirmativem Charakter. Bach selbst, so scheint das Fehlen einer separaten Orgelstimme auszuweisen, hat aus der Partitur die obligate Orgel gespielt und so auch im Leipziger Amt seine außerordentlichen instrumentalen Fähigkeiten bewiesen.

Es folgt, als Übergang zum erwähnten Grabgesang, ein predigthafes Rezitativ, dessen Baßfundament tatsächlich erkennbar in die Tiefe steigt. Beleuchteten die Sätze 1 bis 5 die

aus dem Evangelium des Tages (Matth. 22, 34–46) hervorgehende Aufforderung, Gott zu lieben, lenkt das Rezitativ Nr. 6 nun die Aufmerksamkeit auf die Nächstenliebe. Abschließend bittet der Choral den Heiligen Geist um Erbarmen und um die aus der göttlichen Liebe entspringende Fähigkeit zum Frieden. Ein theologisch wie musikalisch beeindruckendes Werk!

*

Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust! BWV 170

Entstehung: zum 28. Juli 1726

Bestimmung: 6. Sonntag nach Trinitatis

Text: Georg Christian Lehms, 1711

Gesamtausgaben: BG 33: 195 – NBA I/17.2: 61

Auch diese Kantate ist für Alt-Solo geschrieben. Sie folgt darin dem eigentlichen Typ der *Cantata*; Bach selbst bezeichnete seine von uns „Kantate“ genannten Werke eher als „Concerto“, „Dialogus“ oder „Motetto“. Ein weiteres Merkmal der *Cantata* ist die ausschließliche Verwendung von gedichtetem („madrigalischem“) Text, das Fehlen also von Bibelwort und Choralstrophe. Auch in dieser „Kantate“ verwendet Bach die Orgel in obligater Funktion. Jetzt jedoch nicht als konzertierendes Instrument eines schwungvollen Eingangssatzes, sondern in den Arien Nr. 3 und Nr. 5.

Die an dritter Stelle stehende Arie ist nicht nur deshalb ein außerordentlich bemerkenswerter Satz. Bach weist der Orgel gleich zwei Solostimmen zu; die beiden Violinen und die Viola spielen Unisono die tiefe Stimme, ein „Bassetten“ genanntes Verfahren, das auf einen wirklichen Baß verzichtet. Wie etwa in der berühmten Sopran-Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ (Nr. 49) der Matthäus-Passion zeigt das Fehlen des Basses das Fehlen eines Fundaments an und meint

die Falschheit der Welt, den schwankenden Glauben oder die Losgelöstheit von irdischen Dingen überhaupt. Hier scheinen es die „verkehrten Herzen“ zu sein, die Gott zuwider sind und damit die Ordnung der Welt untergraben; die ausdrucksvolle Chromatik der Orgelstimmen unterstreichen das Jammern und Zittern des Menschen darüber.

In der zweiten Arie (Nr. 5) ersetzte Bach bei einer späteren Aufführung um 1746 die obligate Orgel durch eine Traversflöte; in dieser Form ist das Stück hier eingespielt. Der fröhliche Gavotten-Charakter dieses Stück steht zunächst in befremdendem Gegensatz zum Text „Mir ekelt, mehr zu leben“; das abgründige Tritonus-Intervall zu Beginn des Eingangsmotiv sowie der typisch barocke Gestus, auch in der Abwendung von der Welt Erleichterung und Lösung zu finden, erklären freilich diesen Widerspruch rasch. Dennoch könnte man sich diesen Satz auch in einer weltlichen „Cantata“ vorstellen (etwa den Kantaten BWV 202 oder 204, Vol. 62).

Von „Vergnügter Ruh“ und „Seelenlust“ erzählt der Eingangssatz: bereits im instrumentalen Vorspiel öffnet sich der Vorhang – mit Hilfe der Oboe d'amore – auf eine pastoral befriedete Landschaft, voller Harmonie und langgestreckter Ruhe, in der die „Tugendgaben in meinem Herzen Wohnung haben“. Von den beiden Rezitativen dieser Kantate hat Bach das zweite (Nr. 4) mit Streicherbegleitung bedeutsam unterlegt: hier geschieht die Hinwendung vom bloß Menschlichen zur göttlichen Liebe.

Zusammen mit dieser Kantate erklang im Leipziger Gottesdienst am 28. Juli 1726 die Kantate „Ich will meinen Geist in euch geben“ des in Meiningen wirkenden Johann Ludwig Bach. Werke seines Veters musizierte Bach in diesem Jahr häufiger. Hatte er sich in den zuvorliegenden Jahren verausgabt? Ließ sein Interesse nach, vollständige Kantatengänge zu komponieren? Lenkte der in der zuvor besproche-

nen Kantate genannte – Hang zum erneuten Experimentieren seine Gedanken auf andere Gebiete? Hier steht die Forschung noch vor manchem Rätsel.

*

Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm BWV 171

Entstehung: zum 1. Januar 1729 (?)

Bestimmung: zum Neujahrsfest

Text: Johann Christian Henrici 1728. Satz 1: Psalm 48, 11. Satz 6: Strophe 2 des Liedes „Jesu, nun sei gepreiset“ von Johannes Hermann (1593)

Gesamtausgaben: BG 35: 3 – NBA I/4: 133

Am Neujahrstag wurde im Gottesdienst das Evangelium von der Beschneidung und Namensgebung Jesu gelesen (Lk. 2, 21). Diese Stelle setzt das an den beiden ersten Weihnachtstagen gelesene Evangelium fort; Neujahr bot zwar im weltlichen Kalender eine merkliche Zäsur, nicht jedoch in dem am 1. Advent beginnenden, der Heilsgeschichte folgenden Kirchenjahr. Daß die Kantate dennoch ohne jedes instrumentale Vorspiel – und welche Möglichkeiten hätten da, angesichts der glanzvollen Festbesetzung mit Pauken und Trompeten bestanden! – mit dem gesungenen Wort „Gott“ beginnt, kann auch einer programmatischen Absicht Bachs entsprechen: Picanders Text handelt, dem Evangelium folgend, vom Namen Jesu, „mein Geschenk zum neuen Jahr“ (Satz 3), „soll mein erstes Wort in dem neuen Jahre heißen“ (Satz 4). Das allererste, gleichsam spontan einsetzende Wort der Kantate aber ist, dem Psalmisten folgend, „Gott“. Daß Bach dieses Stück, in deutlich umgearbeiteter Form, gegen Ende seines Lebens in der h-Moll-Messe wiederverwendete, jetzt zum synonymen Text „Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae“, mag dieser Annahme einige Plausibilität verleihen!

Die autographe Partitur sagt nichts zur Besetzung der Solostimmen in der folgenden Arie – der verlangte Tonumfang deutet auf zwei Violinen hin, die in konzertantem Schwung den Ruhm des Namens Jesu in der Art weiter Wolken umgibt. Im anschließenden Rezitativ (Nr. 3) untermauert ein zunächst wenig bewegter Baß die Ruhe, von der der Text spricht.

Manchem Gottesdienstbesucher wird das folgende Stück bekannt vorgekommen sein, sofern er jenem kuriosen Aufzug beigewohnt hatte, mit dem die Leipziger Studentenschaft den Jura- und Philosophiedozenten August Friedrich Müller am 3. August 1725 hatte hochleben lassen. Musiziert worden war damals eine Kantate Bachs („Zerreiße, zersprenge, zertrümmere die Gruft“ BWV 205, Vol. 63); Anlaß dazu war übrigens der Namenstag (!) des Magisters, und der Textdichter hieß – Picander! Besungen wurden in der mythologisierenden Dichtung Zephyrus und Äolus, die Götter der Winde – an die in der Neujahrskantate kein Wort erinnert. Dennoch genügt das entspannte Duett von Sopran und Solovioline dem neuen Text in nicht geringerer Weise.

Im anschließenden Rezitativ fordert die Vox Christi zunächst auf: „Bittet nur in meinem Namen“. Die ausformulierten Bitten der Gemeinde werden von Bach mit Oboenklang bedeutungsvoll hervorgehoben. Die Musik des Schlußchorsals ist identisch mit dem der ebenfalls 1725 aufgeführten Neujahrs-Kantate „Jesu, nun sei gepreiset“ BWV 41 (Vol. 14). Die obligaten Zwischenspiele der Trompeten beschließen das Stück mit Würde und Festlichkeit; ob sie damit das Jahr 1729 oder ein späteres eröffneten, geht aus den Quellen nicht eindeutig hervor.

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

DEUTSCH

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

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

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

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

Rillings Gesamtaufnahme der Bachschen Kirchenkantaten spiegelt den steten Wandel der Aufführungsgewohnheiten. Dieser resultiert aus den einschlägigen Forschungen und der Praxis. Gleichwohl hat Rilling mit einleuchtenden Gründen den Weg zum „historischen“ Instrumentarium nicht beschnitten. 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 Oratorien-tradition. 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 Schallplatten-geschichte, 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.

God all alone my heart shall master BWV 169

Composed for: 20 October 1726

Performed on: 18th Sunday after Trinity

Text: Unknown poet. Movement 7: verse 3 of *Nun bitten wir den heiligen Geist* by Martin Luther (1524)

Complete editions: BG 33: 169 – NBA I/24: 61

All his life Bach occupied himself with vocal music – from cantatas BWV 150, 196, 106, 4 and 131 – perhaps created back in Arnstadt – to his very last composition, the B Minor Mass. And he focused just as intensely on keyboard music, in particular for the organ. In this field Bach already started composing during his apprenticeship (cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 87 – 89) and continued to do so long into his years in Leipzig with *Clavierübung Part III* (Vol. 101), printed in 1739, and the later compilation of *Seventeen Chorales* (vol. 99).

Of course, Bach was not officially employed as an organist in Leipzig; until this very day Leipzig employs a separate organist in addition to its Thomas Cantor. Still Bach probably played the organ in Leipzig, as well, especially in St. Paul's (university) church, which had the best instrument of Bach's day. And he often left Leipzig to perform on the organ elsewhere, in Dresden and probably in Berlin. Or to inspect and inaugurate newly built organs: for example at Störmthal in November 1723 – for which purpose he composed the cantata *O most lovely feast of joy* BWV 194 (vol. 58) – or at Kassel in September 1732.

Over and again Bach gave the organ more than just a continuo part in the cast of his cantatas. In the continuo part the keyboard instrument had to add harmonies to the linear instrumental bass, played by the cello, violon or bassoon. In the Mühlhausen council election cantata *God is my sovereign*

BWV 71 (vol. 23) from 1708 the organ has an obbligato – in other words solo – role. The same goes for the Leipzig council election cantata (*We give thee thanks, God* BWV 29, vol. 9, from 1731). Bach's intention probably was not to make the music sound more solemn, but rather to experiment with the tonal expressiveness of the cast by adding an obbligato organ to the cantata ensemble. Bach focused strongly on this idea in 1726. In September and October he wrote three cantatas with an obbligato organ (BWV 35, 169 and 49); moreover, these three cantatas were composed (apart from the final chorales) for one solo voice only, as if the focus had shifted from the vocal to the instrumental element during this experimentation period. In the same year Bach's first Partita (BWV 825) came out in print – which was also an obvious attempt at experimentation (cf. vol. 115).

In the three mentioned cantatas the organ has more than just a concertante role – as later in BWV 29 – within the purely instrumental opening movement. It is also used as an additional instrumental element in the vocal part of individual arias. But this is not the only great compositional difference between these two types of movements. For the opening sinfonias with obbligato organ Bach demonstrably used earlier concerto music, possibly written at Köthen; the same goes for the sinfonias of other cantatas such as BWV 52, which do not prescribe the organ but other solo instruments (vol. 17). So it was obvious to expect concertante sources in the aria movements as well. For certain compositions this has triggered a fruitful debate on highly interesting details of Bach's composing process (for example the dependencies between fragment BWV 1059 and cantata BWV 35, or BWV 1056/2 and BWV 156/1; see Joshua Rifkin in the 1978 *Bach-Jahrbuch*, p. 140 ff.), which allows us to infer about the modern practice of illuminating the genealogy of Bach's harpsichord concertos (cf. vol. 131 & 138).

ENGLISH

Movements 1 and 5 of this cantata are adapted from the same concerto (for solo flute or oboe?) as harpsichord concerto BWV 1053 (vol. 127; EDITION BACHAKADEMIE features the “original version” BWV 1053R for oboe and orchestra in vol. 131). In the opening *sinfonia*, which may well substitute an opening chorus, Bach adds three oboes to the organ for a more sophisticated sound. In aria no. 5 the alto voice enters along with the organ on the text “Die in me” – turning the bright *siciliano* nature of the concerto into a moving funeral song. The effect is not just daring but indeed overwhelming!

Another movement, aria no. 3, combines the singing voice with the obbligato organ. The opening words are identical to those of the preceding arioso; Between the refrain-like “God all alone my heart shall master” Bach set reflective and interpretative texts in recitative form. The aria seems to take up the opening motif of the arioso, but its mood is virtuoso and affirmative. Bach himself, as the lack of a separate organ part seems to prove, played the obbligato organ from the score, thus demonstrating his extraordinary skills on the instrument even in his Leipzig post.

As a transition to the mentioned funeral song, there follows a sermon-like recitative, the bass foundation of which recognisably descends into the depths. While movements 1 to 5 illuminate the message of that day’s Gospel reading (Math. 22, 34-46), which was to love God, recitative no. 6 now focuses attention on charity. Finally the chorale asks the Holy Spirit for mercy and the ability to live in peace out of the love of God. An extraordinary composition both from a theological and musical point of view!

Contented rest, beloved inner joy BWV 170

Composed for: 28 July 1726

Performed on: 6th Sunday after Trinity

Text: Georg Christian Lehms, 1711

Complete editions: BG 33: 195 – NBA I/17.2: 61

This cantata was also written for solo alto, following the authentic *cantata* form; Bach himself preferred to designate the works we call “cantatas” as “concertos”, “dialogus” or “motets”. Another feature of the *cantata* is the exclusive use of written (“madrigal”) text, and the lack of Gospel and chorale text. In this “cantata” Bach again uses the organ in its obbligato function. However, this time not as the concertante instrument of a buoyant opening movement, but in arias no. 3 and 5.

The aria that comes third is extraordinary, not just for this reason. Bach assigns two solo voices to the organ; the two violins and the viola play the deep voice in unison, dispensing with a real bass. Like in the famous soprano aria *Aus Liebe will mein Heiland sterben* (no. 49) of the St. Matthew Passion, the lack of the bass shows the lack of a foundation and epitomises the falseness of the world, fickle faith or detachment from all earthly things. Here it seems to be the “wayward spirits” who have offended God and thus undermined the world order; the expressive chromaticisms of the organ voices underscore mankind’s despair over this.

In the second aria (no. 5) Bach replaced the obbligato organ by a flute for a later performance around 1746; the composition is featured here in this form. The merry gavotte-like mood of the piece stands in astounding contrast to the text “I’m sick to death of living”; the unfathomable tritone interval at the beginning of the opening motif and the typical baroque theme of finding relief and a solution in turning from the world, soon explain this contradiction. Still, one could imagine this

movement in a secular “cantata” (in cantatas BWV 202 or 204, vol. 62, say).

The opening movement already speaks of “contented rest” and “inner joy”: the curtain opens in the instrumental prelude – with the help of an oboe d’amore – to show a peaceful pastoral setting, full of harmony and restful long notes where “virtue’s talents within my heart maintain their dwelling”. Bach added a meaningful string accompaniment to the second (no. 4) of the cantata’s two recitatives: here we have a return from the purely human to divine love.

On 28 July 1726 the service in Leipzig featured not just this cantata but also the cantata *Ich will meinen Geist in euch geben* by Johann Ludwig Bach from Meiningen. Bach performed his cousin’s works rather often that year; had he burnt himself out over the years? Was his interest waning in composing full annual cantata cycles? Did his predilection for experiments – discussed for the above cantata – draw his attention to other fields? Researchers are still puzzling about this.

*

God, as thy name is, so is, too, thy fame BWV 171

Composed for: 1 January 1729 (?)

Performed on: New Year’s Day

Text: Johann Christian Henrici 1728. Movement 1: psalm 48, 11. Movement 6: verse 2 of Jesus, nun sei gepreiset by Johannes Hermann (1593)

Complete editions: BG 35: 3 – NBA I/4: 133

On New Year’s Day the Epistle was on Christ’s circumcision and baptism (Lk. 2, 21). This is the sequel to the Gospel readings of the first two days of Christmas; New Year’s Day created a noticeable break in the secular calendar, but not in the ecclesiastical year, which started on the first Sunday in Advent, according to the history of salvation. The cantata’s opening without any instrumental prelude – and what possibilities Bach would have had with such a magnificent festive cast of drums and trumpets! – on the sung word “God” may have been Bach’s programmatic intention: Picander’s text deals, like the Gospel reading, with Jesus’ name, “my reward for the new year” (movement 3), “shall my first word be in the new year to be spoken” (movement 4). But the very first, almost spontaneous, word of the cantata is, like in the psalm, “God”. The fact that Bach re-used this composition, in a strongly adapted form, at the end of his life in his B Minor Mass for the synonymous text “patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae”, may give this assumption some plausibility!

The autograph score tells us nothing of the cast for the solo voices in the following aria – the demanded range would suggest two violins, surrounding the glory of Jesus’ name like airy clouds full of concertante verve. The following recitative (no. 3) features a bass with little movement to underscore the repose cited in the text.

Some mass-goers will have recognised the following piece, if they had attended the strange procession of Leipzig students to

pay homage to the professor of law and philosophy August Friedrich Müller on 3 August 1725. The tribute music was a Bach cantata (*Aeolus Appeased!* BWV 205, vol.63); the occasion was the professor's name day (!), and the poet's name was – Picander! The mythological libretto sang of Zephyrus and Aeolus, the gods of the winds – not at all mentioned in the new year's cantata. Still the laid-back duet of soprano and solo violin meets the new libretto in no inadequate manner.

In the final recitative the Vox Christi asks us to "pray in my name's honour". The prayers of the congregation are meaningfully underscored by Bach. The music of the final chorale is identical to that of the new year's cantata performed in 1725 *Be praised now, o Lord Jesus* BWV 41 (vol. 14). The obbligato trumpet episodes end the composition on a dignified and festive note; the sources do not clearly reveal whether they ushered in the year 1729 or a later year.

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

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

Bach 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.

Que Dieu seul ait mon cœur BWV 169

Création: pour le 20 octobre 1726

Destination: 18e dimanche après la Trinité

Texte: poète inconnu; mouvement 7: strophe 3 du cantique *Nun bitten wir den Heiligen Geist* de Martin Luther (1524).

Éditions complètes: BG 33: 169 – NBA I/24: 61

Bach s'est occupé de musique vocale pendant toute sa vie, depuis les cantates BWV 150, 196, 106, 4 et 131 créées peut-être encore à Arnstadt jusqu'à sa toute dernière œuvre, la Messe en si mineur. C'est avec autant d'intensité et de constance qu'il s'est consacré à la musique pour instruments à clavier et surtout à l'orgue. Pour ce dernier, il a commencé à composer dès ses années d'apprentissage (voir vol. 87 à 89 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE) et a continué jusqu'à une date avancée de la période de Leipzig, comme l'attestent la Troisième partie de la *Clavier-Übung* (vol. 101) imprimée en 1739 et les «Dix-sept chorals» (vol. 99) réunis encore plus tard.

Il faut cependant rappeler que Bach n'exerçait pas officiellement les fonctions d'organiste à Leipzig; aujourd'hui encore, il y a un organiste engagé spécialement à côté du Cantor de Saint-Thomas. Néanmoins, Bach a sûrement joué de l'orgue à Leipzig aussi, surtout dans l'église Saint-Paul de l'Université qui abritait le meilleur instrument de l'époque. En outre, il s'est mis en route plusieurs fois depuis Leipzig pour faire apprécier ses talents d'organiste dans d'autres villes telles que Dresde et sans doute aussi Berlin. Ou bien pour inaugurer des orgues nouvellement construites, comme en novembre 1723 à Störnthäl – c'est dans ce but qu'il a composé la cantate *Höchstwünschtes Freudenfest* BWV 194 (Fête de joie ardemment souhaitée, vol. 58) – ou en septembre 1732 à Kassel.

Sans se lasser, Bach a donné à l'orgue dans la distribution de ses cantates une place qui dépasse la simple participation au continuo ; le rôle de l'instrument à clavier dans le continuo,

c'était de compléter par des accords la basse instrumentale jouée de manière linéaire par le violoncelle, le violon ou le basson. Dès la cantate composée en 1708 pour l'élection du Conseil de Mühlhausen *Gott ist mein König* BWV 71 (Dieu est mon roi, vol. 23), une partie obligée est attribuée à l'orgue, c'est-à-dire une partie de soliste. On retrouve la même chose dans une cantate pour l'élection du Conseil de Leipzig (celle de 1731, *Wir danken dir, Gott* BWV 29, vol. 9, Nous te rendons grâces, ô Dieu). L'intention de Bach n'était certes pas de donner ainsi plus de solennité à sa musique. L'emploi d'un orgue obligé dans l'ensemble exécutant la cantate semble bien plutôt destiné à faire des expériences avec les possibilités d'expression sonores de l'instrument. Bach s'est consacré intensément à cette étude durant l'année 1726. Dans les seuls mois de septembre et d'octobre, il a créé trois cantates avec orgue obligé (BWV 35, 169 et 49); ces trois œuvres sont écrites en outre pour une seule voix de soliste (à part les chorals conclusifs), comme si l'importance s'était déplacée de l'élément vocal à l'élément instrumental durant cette période d'expérimentation. C'est d'ailleurs dans la même année qu'a été imprimée la première Partita de Bach (BWV 825), autre signe évident d'une volonté d'expérimentation (voir vol. 115).

Dans les trois cantates citées, la partie d'orgue n'est pas limitée, comme plus tard dans BWV 29, à un rôle concertant au sein du mouvement d'introduction purement instrumental. L'orgue obligé vient s'ajouter en tant qu'élément instrumental à la partie vocale de certains airs. Mais les deux sortes de mouvement ne présentent pas seulement cette grande différence de composition. Pour les sinfonies d'introduction avec orgue obligé, il est prouvé que Bach a utilisé de la musique de concerto créée probablement à Cöthen; ceci est vrai aussi pour les sinfonies d'autres cantates, comme BWV 52 par exemple, qui ne prescrivent pas l'orgue mais d'autres instruments solistes (vol. 17). On a donc été amené à supposer de tels modèles concertants également pour les airs.

Au sujet de certains morceaux, ceci a donné naissance à une discussion fructueuse portant sur des détails hautement intéressants du procédé de composition utilisé par Bach (comme les rapports de dépendance entre le fragment BWV 1059 et la cantate BWV 35, ou BWV 1056/2 et BWV 156/1; voir à ce sujet l'article de Joshua Rifkin dans l'annuaire Bach de 1978, p. 140 et suivantes), ce qui permet d'autre part des déductions pour la pratique moderne qui tente d'éclairer la généalogie des concertos pour clavecin (voir vol. 131 & 138).

Les mouvements 1 et 5 de la cantate qui nous occupe remontent au même concerto (pour flûte ou hautbois comme instrument soliste?) que le concerto pour clavecin BWV 1053 (vol. 127; dans l'ÉDITION BACHAKADEMIE, la forme primitive BWV 1053R pour hautbois et orchestre est enregistrée dans le vol. 131). Dans la sinfonie d'introduction qui remplace très bien un chœur d'entrée, Bach ajoute à l'orgue trois hautbois pour affiner encore le son. Dans l'air n° 5, il fait entrer la voix d'alto en même temps que l'orgue sur le texte *Stirb in mir* (Meurs en moi), transformant ainsi le caractère léger de sicilienne qui est celui du concerto en un chant funèbre émouvant. Entreprise osée, mais au résultat grandiose!

Un autre mouvement, l'air n° 3, combine partie chantée et orgue obligé. Il débute par les mêmes paroles que l'arioso qui le précède; entre les lignes répétant comme une devise *Gott soll allein mein Herze haben* (Que Dieu seul ait mon cœur), Bach a mis en musique sous forme récitative des textes de réflexion et d'interprétation. L'air semble reprendre le motif introduisant l'arioso, mais il a un caractère virtuose et affirmatif. L'absence de partie séparée pour l'orgue semble indiquer que Bach lui-même a joué l'orgue obligé d'après la partition, faisant ainsi preuve, de Leipzig également, de ses exceptionnelles qualités d'exécutant.

Vient ensuite, comme transition entre l'air n° 3 et le chant funèbre déjà mentionné, un récitatif en forme de prêche dont la basse fondamentale descend dans les graves de façon tout à fait perceptible. Alors que les mouvements 1 à 5 reprenaient l'invitation à aimer Dieu exprimée par le texte de l'Évangile lu ce jour-là (Matthieu 22, 34-46), ce récitatif n° 6 attire 74maintenant l'attention sur l'amour du prochain. Pour finir, le choral demande au Saint-Esprit sa compassion et l'aptitude à vivre en paix qui naît de l'amour divin. Voilà bien une œuvre impressionnante, tant sur le plan théologique que sur le plan musical!

*

Repos heureux, chère félicité de l'âme BWV 170

Création: pour le 28 juillet 1726

Destination: 6e dimanche après la Trinité

Texte: Georg Christian Lehms, 1711

Éditions complètes: BG 33: 195 – NBA I/17.2: 61

Cette cantate est écrite également pour alto soliste. Elle se conforme en ceci au type de la cantata proprement dite; pour celles de ses œuvres que nous désignons par «cantate», Bach employait plutôt les termes de «concerto», «dialogus» ou «motetto». Une autre caractéristique de la cantata, c'est l'utilisation exclusive de texte «madrigal», c'est-à-dire écrit par un poète, sans aucune parole biblique ni strophe de choral. Dans cette cantate aussi, l'orgue est utilisé comme instrument obligé. Il n'a pas cette fois un rôle concertant dans un mouvement d'entrée dynamique, mais il intervient dans les airs n° 3 et n° 5.

L'air qui constitue le troisième mouvement est d'un intérêt exceptionnel pour une raison supplémentaire. En effet, c'est deux parties solistes que Bach attribue ici à l'orgue; les deux violons et la viole jouent à l'unisson la partie grave, procédé dénommé «demi-basse» qui renonce à une basse véritable. Comme par exemple dans le célèbre air de soprano de la Passion selon saint Matthieu *Aus Liebe will mein Heiland sterben* (n° 49), C'est par amour que mon Sauveur veut mourir, l'absence de basse indique le manque d'assise solide et signifie la fausseté du monde, la foi chancelante ou le détachement de toutes choses terrestres. Ici, il semble que ce soient les cœurs égarés (*verkehrten Herzen*) qui causent à Dieu de l'aversion, détruisant par là l'ordre du monde; le chromatisme expressif des parties d'orgue souligne les lamentations et les tremblements de l'homme qui en est conscient.

Dans le deuxième air (n° 5), Bach a remplacé l'orgue obligé par une flûte traversière pour une exécution ultérieure vers 1746; c'est sous cette forme que nous avons enregistré le morceau. Son caractère joyeux de gavotte fait d'abord un contraste étonnant avec le texte *Mir ekelt, mehr zu leben* (La vie me répugne); cette contradiction est à vrai dire expliquée rapidement par l'intervalle de triton démesuré au début du motif d'entrée ainsi que par l'attitude typiquement baroque qui consiste à trouver soulagement et solution dans le détachement du monde. Pourtant, on pourrait aussi s'imaginer ce mouvement dans une *cantata* profane (comme les cantates BWV 202 ou 204, vol. 62).

Le mouvement d'entrée parle de repos heureux (*vergnügte Ruh*) et de félicité de l'âme (*Seelenlust*); dès le prélude instrumental, le rideau s'ouvre, à l'aide du hautbois d'amour, sur un paysage pastoral pacifié, plein d'harmonie et de calme s'étirant en longueur, dans lequel «les dons de la vertu ont leur demeure en moi (*Tugendgaben in meinem Herzen Wohnung haben*)». Des deux récitatifs de cette cantate, c'est au deuxième (n° 4) que Bach a donné un accompagnement de cordes éloquent: c'est ici

en effet que se produit le revirement de l'attitude purement humaine à l'amour divin.

L'office divin célébré à Leipzig le 28 juillet 1726 comprenait, en plus de ce morceau, la cantate *Ich will meinen Geist in euch geben* (Je veux mettre en vous mon esprit) de Johann Ludwig Bach qui était en fonction à Meiningen. Cette année-là, Bach joua fréquemment des œuvres de son cousin; s'était-il épuisé au cours des années précédentes? L'intérêt qu'il avait pris à composer des années de cantates complètes allait-il décroissant? La tendance à reprendre ses expériences dont nous avons parlé plus haut dirigeait-elle ses pensées vers d'autres domaines? Voilà encore bien des énigmes à résoudre pour les chercheurs.

*

Ô Dieu, ton nom est comme ta renommée BWV 171

Création: pour le 1er janvier 1729 (?)

Destination: pour la fête du Nouvel An

Texte: Johann Christian Henrici 1728; mouvement 1: psaume 48, 11; mouvement 6: strophe 2 du cantique *Jesu, nun sei gepreiset* de Johannes Hermann (1593).

Éditions complètes: BG 35: 3 – NBA II/4: 133

Le jour de Nouvel An, c'est l'Évangile relatant la circoncision et le baptême de Jésus qui était lu pendant l'office (Luc 2, 21). Ce passage fait suite aux versets lus les deux premiers jours de Noël; en effet, le Nouvel An constitue certes une césure notable dans le calendrier séculier, mais pas dans l'année ecclésiastique qui commence au premier dimanche de l'Avent et suit l'histoire sacrée. Que la cantate débute cependant par le mot chanté *Gott* (Dieu), sans aucun prélude instrumental – et quelles n'auraient pas été les possibilités, étant donné la somptueuse distribution avec timbales et trompettes propre à

cette fête! – ceci peut également correspondre à une intention directrice de Bach. Le texte de Picander traite bien, conformément à l'Évangile du jour, du nom de Jésus, «mon présent pour l'An nouveau» (*mein Geschenk zum neuen Jahr*, mouvement 3) et qui «sera ma première parole en cette année nouvelle (*soll mein erstes Wort in dem neuen Jahre heißen*, mouvement 4). Mais le tout premier mot de la cantate, attaqué pour ainsi dire spontanément, c'est le mot *Gott*, comme dans le psaume. Le fait que Bach ait réutilisé ce morceau vers la fin de sa vie, sous une forme nettement remaniée, dans la Messe en si mineur, pour le texte synonyme *Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae* cette fois, rend l'hypothèse plausible.

La partition autographe ne dit rien sur la distribution des voix solistes dans l'air qui suit; le registre exigé permet de croire qu'il s'agissait de deux violons. Le morceau entoure la gloire du nom de Jésus d'un élan concertant comme le feraient de vastes nuages. Dans le récitatif qui vient après (n° 3), une basse d'abord peu mouvementée étaye le repos dont parle le texte.

Plus d'un fidèle participant à cet office a sans doute pensé reconnaître le morceau suivant, pour autant qu'il eût assisté au curieux défilé que les étudiants de Leipzig avaient organisé le 3 août 1725 en l'honneur du professeur de droit et de philosophie August Friedrich Müller. On avait joué ce jour-là une cantate de Bach (*Zerreiſet, zersperget, zertrümmet die Gruf, BWV 205*, Rompons, pulvérisons, fracassons la caverne, vol. 63); l'occasion de ces réjouissances, c'était du reste la fête du saint dont le bon maître portait le nom (!) et l'auteur du texte s'appelait Picander! Le poème mythologique chantait Zéphyr et Éole, dieux des vents, auxquels plus un seul mot ne fait allusion dans la cantate du Nouvel An. Pourtant, le duo détendu entre la voix de soprano et le violon soliste ne s'accorde pas moins au nouveau texte.

Dans le récitatif qui suit, la Vox Christi encourage d'abord: «Tout ce que vous demanderez en mon nom, je le ferai (*Bittet nur in meinem Namen*)». Grâce au son du hautbois, Bach souligne avec éloquence les requêtes formulées par l'assemblée des fidèles. Le choral conclusif a la même musique que celui de la cantate du Nouvel An exécutée en 1725 *Jesu, nun sei gepreiset BWV 41* (Ô Jésus, nous te glorifions, vol. 14). Les divertissements obligés des trompettes terminent le morceau dignement et solennellement; les sources n'indiquent pas avec précision si elles ont ouvert ainsi l'année 1729 ou une autre plus tardive.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

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

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

Sólo Dios tendrá mi corazón BWV 169

Génesis: 20 de octubre de 1726

Destino: décimo octavo domingo tras de la festividad de la Santísima Trinidad

Texto: poeta desconocido. Movimiento séptimo: estrofa tercera de la canción „Ahora oramos al Espíritu Santo“ („Nun bitten wir den heiligen Geist“) de Martin Luther (1524)

Ediciones completas: BG 33: 169 – NBA I/24: 61

Durante toda su vida se ocupó Bach de la música vocal – desde la composición de las cantatas BWV 150, 196, 106, 4 y 131 (probablemente compuestas ya en Arnstadt) hasta su última obra, la Misa en sí menor. A la música de instrumentos de teclado, en especial de órgano, se entregó también de modo prolongado y con semejante intensidad. A este respecto comienza la actividad compositora de Bach justo durante sus años de aprendizaje (comp. EDITION BACHAKADEMIE vol. 87 – 89) y se prolonga hasta la tercera parte del Ejercicio de piano (Clavier-Übung, vol. 101), impresa en 1739, pasando por las posteriores Diez y siete corales („Siebzehn Choräle“, vol. 99) y hasta bien adentrada la época de Leipzig.

En Leipzig, claro, no ocupaba Bach oficialmente un puesto de organista; hasta el día de hoy se cuenta con el cantor de Santo Tomás y, además, con un organista. En todo caso también en la ciudad de Leipzig hubo de tocar Bach el órgano, sobre todo en la iglesia (universitaria) de los Paulinos, donde se disponía del mejor instrumento de entonces. Repetidas veces partía de Leipzig para hacerse oír al órgano en otros lugares, en Dresde, por ejemplo, y también en Berlín. Se desplazaba además ocasionalmente para hacerse cargo de la compra o la inauguración de nuevos órganos, como fue el caso en noviembre del año 1723 en Störmthal (en relación a este acontecimiento compuso la cantata „Deseadísima fiesta de la alegría“ („Höchsterwünschtes Freudenfest“, BWV 194, vol. 58) y en septiembre del año 1732 en Kassel.

Una y otra vez integró Bach el órgano en el aparato ejecutorio de sus cantatas en tanto elemento ulterior a la mera ejecución de continuo; en continuo se asignaba a los instrumentos de teclado la función de dotar de armonías a la voz del bajo instrumental ejecutada linealmente con el celo, el violín o el fagot. Ya en la cantata de elección del Consejo de Mühlhausen „Dios es mi rey“ („Gott ist mein König“ BWV 71, vol. 23) del año 1708 se le asigna al órgano una parte obligada, es decir, una voz de solo. Nos encontramos con el mismo hecho en el caso de una cantata compuesta con motivo de la elección del Consejo de Leipzig („Te damos gracias, oh Dios“, orig. „Wir danken dir, Gott“ BWV 29, vol. 9, de 1731). Bach no se propuso con ello intensificar el carácter festivo de la música, antes bien parece ser que el empleo de un obligado para órgano en una cantata tenía el cometido de *tantear* la capacidad expresiva del conjunto. A esta idea se entrega nuestro autor decididamente en el año de 1726. En los meses de septiembre y octubre compone nada menos que tres cantatas con sendas partes obligadas para órgano (BWV 35, 169 y 49); por lo demás estas tres cantatas (al margen de los corales concluyentes) fueron compuestas para una voz de solo, de modo que, según parece, durante esta época experimental destacó el elemento instrumental en detrimento del vocal. El mismo año, por cierto, apareció impresa la primera partita de Bach (BWV 825): también este hecho indica a todas luces la eclosión de la tendencia experimental (comp. vol. 115).

En las tres mencionadas cantatas – al contrario de lo que más tarde sucederá con la BWV 29 – no se limita la parte para órgano a una función meramente concertante dentro del correspondiente movimiento introductorio completamente instrumental. El obligado de órgano se presenta también en tanto elemento instrumental en relación a la parte vocal de determinadas arias. Entre estos dos tipos de movimiento no solamente encontramos esta diferencia tan considerables en lo que atañe a la composición. Para la sinfonía inicial con obligado para órgano ya empleó Bach de un modo demostrable música

concertante anterior, presumiblemente compuesta en Köthen; esto no solamente concierne a las sinfonías de otras cantatas como, por ejemplo, la BWV 52, en las que no se prescribe el órgano, sino también a otros instrumentos solistas (vol. 17). Así pues cabe sospechar el empleo de este tipo de modelos concertantes también en los movimientos de arias. Por lo que respecta a ciertas composiciones, se ha desarrollado a este respecto una fructífera discusión acerca de interesantísimos detalles del arte bachiano de la composición (por ejemplo, las dependencias entre el fragmento BWV 1059 y la cantata BWV 35 o la composición BWV 1056/2 y BWV 156/1; sobre el tema se pronuncia Joshua Rifkin en *Bach-Jahrbuch* 1978, pág. 140 y ss.), lo cual, a su vez, es de considerar en relación al moderno proceder a la hora de iluminar la génesis de los conciertos para cémbalo de Bach (comp. vol. 131 & 138).

Los movimientos 1 y 5 de la presente cantata se remiten al mismo concierto (¿para flauta o para oboe solo?) que el compuesto para cémbalo BWV 1053 (vol. 127; en la *EDITION BACHAKADEMIE* aparece la “forma primigenia” [“Urform”] BWV 1053R para oboe y orquesta en el vol. 131). En la *Sinfonía* introductoria, que puede substituir muy decentemente a un coro introductorio, añade el maestro al órgano tres oboes. En el aria número 5 deja que la voz de alto interprete junto al órgano el “Muere en mí” (“Stirb in mir”), con lo que el ligero carácter *siciliano* del concierto se convierte en una doliente canción fúnebre; ¡atrevido efecto, mas sumamente conmovedor!

Otro movimiento, a saber, el aria número 3, combina la voz cantante y el obligado de órgano. La palabras introductorias son idénticas a las del antecedente Arioso. Entre los programáticos versos del “Sólo Dios tendrá mi corazón” (“Gott soll allein mein Herze haben”) repetidamente había puesto Bach música en relación a las expresiones concretas a considerar y a interpretar en forma recitativa. El aria parece

incluir el motivo introductorio del arioso, mas es, en todo caso, de carácter virtuoso-afirmativo. Según parece indicar la ausencia de la voz adicional de órgano, Bach mismo, partiendo de la partitura, interpretó el obligado para órgano demostrando así en su puesto de Leipzig sus extraordinarias dotes instrumentales.

A modo de transición a la mencionada canción fúnebre sigue un recitativo con cierto carácter de sermón cuyo fundamento, la voz de bajo, efectivamente denota una intensificación de la profundidad. Si los movimientos del uno al cinco ilustran la exhortación de la lectura evangélica del día (San Mateo 22, 34-46), que no consiste sino en amar a Dios, el recitativo número 6 se centra en el tema del amor al prójimo. Finalmente se ruega en el coral al Espíritu Santo misericordia, de modo que el amor divino propicie la paz. He aquí, en fin, una obra impresionante tanto desde el punto de vista teológico como musical.

*

Placentera calma, amable regocijo del alma BWV 170

Génesis: para el 28 de julio de 1726

Destino: 6º domingo después de la festividad de la Santísima Trinidad

Texto: Georg Christian Lehms, 1711

Ediciones completas: BG 33: 195 – NBA I/17.2: 61

También esta cantata fue compuesta para alto solo, siguiendo el modelo de la *cantata* propiamente dicha. Estas composiciones que llamamos *cantatas* fueron denominadas por Bach mismo “concerto”, “dialogus” o bien “motetto”. Otra característica de la *cantata* es el empleo exclusivo de textos en forma de versos (“madrigales”) y, por ende, la ausencia de citas evangélicas y estrofas corales. También en el caso de esta “cantata” se sirve Bach del órgano con parte obligada. Como quiera que sea,

en este caso no desempeña el órgano la función concertante en un vigoroso movimiento introductorio, sino en las arias número 3 y 5.

El aria, que ocupa aquí el tercer lugar, no es solamente por este hecho un movimiento notabilísimo. Bach asigna al órgano simultáneamente dos voces de solo; ambos violines y la viola interpretan a unísono la voz baja, un modo de proceder en el que se renuncia al bajo propiamente dicho y que se denomina *bassetto* (“Bassettschen”). De modo semejante que en el caso del aria para soprano “Por amor quiere morir mi Salvador” (“Aus Liebe will mein Heiland sterben”, número 49) de la Pasión Según San Mateo, la ausencia del bajo denota la ausencia misma de un firme fundamento, es decir, denota la falsedad del mundo, la vacilación de la fe o incluso el desprendimiento de las cosas terrenas. En el caso de la presente aria, diríase que los “corazones perversos” (“verkehrten Herzen”) socaven el orden del mundo por ser detestables a Dios; el expresivo cromatismo de las voces de órgano subraya las lamentaciones y el temor que este estado causa a la cristiandad.

En la segunda aria (número 5) substituyó Bach con motivo de una ulterior representación hacia el año de 1746 el obligado de órgano por una flauta travésera; en esta misma forma se ejecuta la pieza en la presente grabación. El alegre carácter de gavota parece encontrarse inicialmente en extraña contradicción con el texto “Me repugna seguir viviendo así” (“Mir ekelt, mehr zu leben”); el abismal intervalo de tritono al principio del motivo introductorio así como el *gestus* típicamente barroco – así como el encontrar alivio en el retiro del mundo – explican sin demás complicaciones el fenómeno subyacente a semejante contradicción. No obstante imaginamos que este movimiento también hubiera podido formar parte de una “cantata” profana (por ejemplo, de las cantatas BWV 202 o 204, vol. 62).

De “Placentera calma” y “amable regocijo del alma” (“Vernügter Ruh”, “Seelenlust”) trata el movimiento

introductorio: ya en el preludio instrumental se extiende la vista – con ayuda del *oboe d’amore* – por un placentero paisaje pastoril pleno de armonía y distendida calma en el que los “dones de virtud dejaré morar en mi corazón” (“Tugendgaben in meinem Herzen Wohnung haben”). De entre ambos recitativos de esta cantata ha conferido Bach al segundo (número 4) carácter subordinado con acompañamiento de instrumentos de arco: la perspectiva pasa aquí del amor meramente humano al amor divino.

Junto a ésta se interpretó el día 28 de julio de 1726 en el oficio de Leipzig la cantata “En vosotros mi espíritu entregar quiero” (“Ich will meinen Geist in euch geben”) de Johann Ludwig Bach, quien desempeñaba su cargo en la ciudad de Meiningen. Representó Bach frecuentemente durante el mencionado año composiciones de este primo suyo... ¿Aso había trabajado nuestro compositor el año precedente hasta quedarse exhausto? ¿Acaso menguó su interés de componer un ciclo anual completo de cantatas? ¿Acaso su inclinación a experimentar – como quedó referido con motivo de la cantata más arriba tratada – desvió su atención a otros terrenos? La investigación se encuentra aquí, justamente, ante no pocas incógnitas.

Dios, como tu nombre es tu fama BWV 171

Génesis: primero de enero de 1729 (?)

Destino: para la festividad de Año Nuevo

Texto: Johann Christian Henrich 1728. Movimiento primero: Salmo 48, 11. Movimiento sexto: estrofa segunda de la canción “Jesús, alabado ahora sea” (“Jesus, nun sei gepreiset” de Johannes Hermann (1593)

Ediciones completas: BG 35: 3 – NBA I/4: 133

El día de Año Nuevo se leía en el oficio el pasaje evangélico referido a la puesta de nombre y circuncisión de Jesús (San

Lucas 2, 21). Este pasaje prosigue aquellos otros leídos con motivo de la festividad de Navidad y el día siguiente. El día de Año Nuevo suponía en verdad una destacada cesura en el calendario profano, más en el calendario eclesiástico, basado éste en la historia de la salvación (que comienza el primer día de Adviento). El que la cantata, no obstante, comience sin ningún tipo de preludio instrumental (¿mas qué ocasión hubiera habido para ello a decir del espléndido reparto con timbales y trompetas!), sino entonándose la palabra “Dios”, bien pudiera responder a una intención de principios del mismo Bach. He aquí que el texto de Picander trata, siguiendo el Evangelio, del nombre de Jesús, esto es, “mi regalo en Año Nuevo” (“mein Geschenk zum neuen Jahr”, final del movimiento tercero) y – seguimos leyendo – “la primera palabra que en el año nuevo pronuncie” (“soll mein erstes Wort in dem neuen Jahre heißen”, principio movimiento cuarto). En todo caso, es digno de mención que la primera palabra con la que espontáneamente empiece la cantata sea, según el salmista, “Dios”. El que Bach volviera a emplear esta composición de forma considerablemente reelaborada hacia el final de su vida (en la Misa en sí menor y con un texto comparable: “Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae”) confiere cierta plausibilidad a esta suposición.

La partitura autógrafa no se pronuncia acerca del reparto de las voces de solo de la subsiguiente aria – la envergadura tonal parece indicar dos violines que a modo de nimbos y con vigor concertante ponen marco a la gloria del nombre de Jesús. En el recitativo siguiente (número 3) subraya un bajo inicialmente poco dinámico la calma tratada en el mismo texto.

Les resultará conocida la siguiente pieza a algunos asistentes al oficio que hayan presenciado el curioso atavío con el que los estudiantes de Leipzig homenajearon al docente de derecho y filosofía August Friedrich Müller el día 3 de agosto de 1725. La música que se interpretó fue una cantata de Bach (“Romped, reventad, destrozad la caverna”, orig. “Zerreiβet, zersprenget,

zertrümmert die Gruft”) BWV 205, vol. 63). ¡El motivo de esta celebración, por cierto, no fue sino la onomástica del *Magister*, mientras que el autor del texto no es otro que el mismo Picander! Se cantó el tema mitologizante de Céforo y Eolo, los dioses del viento, lo cual en nada se evoca en la cantata de Año Nuevo. Sea como sea, en absoluto hasta al nuevo texto el relajado dueto de soprano y solo de violín.

Exhorta primeramente la vox Christi en el siguiente recitativo: “Pedid sólo en mi nombre” (“Bittet nur in meinem Namen”). Los ruegos de la comunidad de los fieles son expresivamente puestos de relieve por Bach con el sonido de los oboes. La música del coral final es idéntica a la cantata de Año Nuevo interpretada igualmente el año de 1725: “Sea Jesús alabado” (“Jesu, nun sei gepreiset”, BWV 41, vol. 14). Los interludios obligados de las trompetas concluyen la composición de modo digno y festivo. El que se iniciara así el año de 1729 o bien un año posterior es cosa que no aclaran las fuentes.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

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



Helmuth Rilling