



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[2] KANTATEN BWV 179 - 181

*Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei /
Schmücke Dich, o liebe Seele / Leichtgesinnte Flattergeister*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 179, 181), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg
(BWV BWV 179/5, 180, 181/4&5)

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 179: Februar 1974 / Februar 1982 (No. 5). BWV 180: Februar/Oktobre 1979.
BWV 181: Januar/Februar 1974 / Februar 1982.

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: Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales, Dr. Miguel Carazo

© 1974/79/82 by Hänssler Verlag, Germany

© 2000 by Hänssler Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

Internet: http://www.bachakademie.de



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei *BWV 179 (16'50)*

Watch with care lest all thy piety hypocrisy be • Veille à ce que ta crainte de Dieu ne soit pas hypocrisie • Mira que tu temor de Dios no sea impostura

Arleen Augér – soprano • Kurt Equiluz – tenore • Wolfgang Schöne – basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe, Oboe da Caccia • Kurt Ertold – Fagotto • Walter Forchert – Violino • Jürgen Wolf, Helmut Veihelmann (No. 5) – Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Martha Schuster, Hans-Joachim Erhard (No. 5) – Organo, Cembalo

Schmücke dich, o liebe Seele *BWV 180 (23'15)*

Deck thyself, o soul beloved • Pare-toi, ô chère âme • Adómate, oh amada alma

Arleen Augér – soprano • Carolyn Watkinson – alto • Adalbert Kraus – tenore • Walter Heldwein – basso • Hartmut Strebler, Christina Rettich – Flauto dolce • Peter-Lukas Graf – Flauto • Klaus Kärcher – Oboe • Dietmar Keller – Oboe da Caccia • Kurt Ertold – Fagotto • August Wenzinger – Violoncello piccolo • Martin Ostertag – Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Leichtgesinnte Flattergeister *BWV 181 (13'44)*

Insincere and fickle spirits • Les esprits volages et insoucians • Los espíritus ligeros e inestables

Arleen Augér – soprano • Gabriele Schnaut (No. 2), Gabriele Schreckenbach (No. 5) – alto • Kurt Equiluz – tenore • Niklaus Tüller – basso • Hans Wolf – Tromba • Peter-Lukas Graf, Sibylle Keller-Sanwald (No. 5) – Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler (No. 5) – Oboe • Hermann Herder, Klaus Thunemann (No. 5) – Fagotto • Walter Forchert – Violino • Jürgen Wolf, Jakoba Hanke (Nos. 4&5) – Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 179 „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ 16:50

No. 1	Coro:	Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei	1	3:38
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	Das heutige Christentum ist leider schlecht bestellt	2	1:06
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (T):	Falscher Heuchler Ebenbild	3	2:50
		<i>Violino I + Oboe I+II unisono, Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (B):	Wer so von innen wie von außen ist	4	1:47
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (S):	Liebster Gott, erbarme dich	5	6:19
		<i>Oboe da caccia I+II, Violoncello, Organo</i>		
No. 6	Choral:	Ich armer Mensch, ich armer Sünder	6	1:10
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

BWV 180 „Schmücke dich, o liebe Seele“ 23:15

No. 1	Choral:	Schmücke dich, o liebe Seele	7	6:11
		<i>Flauto dolce I+II, Oboe, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (T):	Ermuntre dich: dein Heiland klopft	8	5:54
		<i>Flauto, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo e Choral (S):	Wie teuer sind des heiligen Mahles Gaben	9	3:25
		<i>Violoncello piccolo, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (A):	Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude	10	1:30
		<i>Flauto dolce I+II, Violoncello, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (S):	Lebens Sonne, Licht der Sinnen	11	3:52
		<i>Flauto dolce I+II, Oboe, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 6	Recitativo (B):	Herr, laß an mir dein treues Lieben	12	1:10
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7	Choral:	Jesu, wahres Brot des Lebens	13	1:13
		<i>Flauto, Oboe, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

BWV 181 „Leichtgesinnte Flattergeister“ 13:44

No. 1	Aria (B):	Leichtgesinnte Flattergeister	14	3:15
		<i>Flauto, Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2	Recitativo (A):	O unglückselger Stand verkehrter Seelen	15	1:53
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (T):	Der schädlichen Dornen unendliche Zahl	16	2:42
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (S):	Von diesen wird die Kraft erstickt	17	0:51
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Coro:	Laß, Höchster, uns zu allen Zeiten	18	5:03
		<i>Tromba, Flauto, Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time 179-181 53:49

1. Coro

*Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei,
und diene Gott nicht mit falschem Herzen!*

2. Recitativo

Das heutge Christentum
Ist leider schlecht bestellt:
Die meisten Christen in der Welt
Sind laulichte Laodizäer
Und aufgeblasne Pharisäer,
Die sich von außen fromm bezeigen
Und wie ein Schilf den Kopf zur Erde beugen;
Im Herzen aber steckt ein stolzer Eigenruhm.
Sie gehen zwar in Gottes Haus
Und tun daselbst die äußerlichen Pflichten;
Macht aber dies wohl einen Christen aus?
Nein, Heuchler könnens auch verrichten.

3. Aria

Falscher Heuchler Ebenbild
Können Sodomsäpfel heißen,
Die mit Unflat angefüllt
Und von außen herrlich gleißen.
Heuchler, die von außen schön,
Können nicht vor Gott bestehn.

1. Chorus

*Watch with care lest all thy piety hypocrisy be, and serve
thy God not with feigning spirit!*

2. Recitativo

Today's Christianity,
Alas, is ill-disposed:
Most Christian people in the world
Are lukewarm like Laodiceans,
And like the puffed up Phariseans,
Who outwardly appear so pious
And like the reeds their heads to earth bend humbly,
Though in their hearts there lurks a pompous vanity;
They go, indeed, into God's house
And there perform their superficial duties,
But does all this in truth a Christian make?
No, hypocrites themselves can do this.

3. Aria

Likeness of false hypocrites,
We could Sodom's apples call them,
Who, with rot though they be filled,
On the outside brightly glisten.
Hypocrites, though outward fair,
Cannot stand before God's throne.

1**1. Chœur**

*Veille à ce que ta crainte de Dieu ne soit pas hypocrisie et ne sert
pas Dieu d'un cœur trompeur!*

2**2. Récitatif**

La chrétienté actuelle
Est malheureusement en une bien mauvaise passe:
La plupart des chrétiens de ce monde
Sont de tièdes Laodiciens
Et de prétentieux Phariséens
Qui se donnent des airs de piété,
Courbant la tête humblement comme le roseau
Mais nourrissant dans leur cœur un fier orgueil;
Ils se rendent certes dans la maison de Dieu
Et accomplissent les mêmes devoirs extérieurs;
Mais cela fait-il un véritable chrétien?
Non, les hypocrites en sont également capables.

3**3. Air**

La fausse image du croyant hypocrite
Pourrait s'appeler pomme de Sodome,
Remplie de pourriture
Et éblouissante à l'extérieur.
Les hypocrites dont la beauté est extérieure,
Ne résistent pas devant Dieu.

1. Coro

*Mira que tu temor de Dios no sea impostura
y no sirvas a tu Dios con falso corazón.*

2. Recitativo

La cristiandad de hoy
Por malos momentos pasa:
La mayor parte de los cristianos del mundo
Son indiferentes espartanos
Y vanos fariseos
Que exteriormente piadosos se muestran
Y como juncos la cabeza a la tierra inclinan,
Mientras que su corazón lleno de vanidad está;
Ciertamente a la casa de Dios van
Y exteriormente sus obligaciones cumplen,
¿Pero es esto lo que hace que un hombre sea cristiano?
No, pues que eso también un hipócrita puede hacerlo.

3. Aria

Los falsos hipócritas
Pueden llamarse manzanas de Sodoma,
Llenos de depravación están
Aunque de una magnífica apariencia sean;
Mas los hipócritas, bellos por fuera,
No podrán permanecer ante Dios.

4. Recitativo

Wer so von innern wie von außen ist,
 Der heißt ein wahrer Christ.
 So war der Zöllner in dem Tempel:
 Der schlug in Demut an die Brust,
 Er legte sich nicht selbst ein heilig Wesen bei;
 Und diesen stelle dir,
 O Mensch, zum rühmlichen Exempel
 In deiner Buße für!
 Bist du kein Räuber, Ehebrecher,
 Kein ungerechter Ehrenschwächer:
 Ach, bilde dir doch ja nicht ein,
 Du seist deswegen engelrein!
 Bekenne Gott in Demut deine Sünden,
 So kannst du Gnad und Hilfe finden!

5. Aria

Liebster Gott, erbarme dich:
 Laß mir Trost und Gnad erscheinen!
 Meine Sünden kränken mich
 Als ein Eiter in Gebeinen,
 Hilf mir, Jesu, Gottes Lamm,
 Ich versink in tiefen Schlamm!

6. Choral

Ich armer Mensch, ich armer Sünder
 Steh hier vor Gottes Angesicht.
 Ach Gott, ach Gott, verfahr gelinder
 Und geh nicht mit mir ins Gericht!
 Erbarme dich, erbarme dich,
 Gott, mein Erbarmen, über mich!

4. Recitative

Who ist both inward and without the same
 Is a true Christian called.
 Such was the publican in temple,
 Who beat in great remorse his breast,
 Ascribing to himself no pious character;
 So this one call to mind,
 O man, a laudable example
 For thine own penitence.
 Art thou no robber, marriage wreaker,
 No unjust bearer of false witness,
 Ah, do thou not fact presume
 That thou art therefore angel-pure!
 Confess to God most humbly thy transgressions,
 And thou shalt find both help and mercy!

5. Aria

Dearest God, have mercy now,
 Let thy help and grace be present!
 Mine offenses vex me so,
 Like an abscess in my body;
 Help me, Jesus, lamb of God,
 For I sink now deep in mire!

6. Chorale

This wretch I am, this wretched sinner,
 Stands here before God's countenance.
 Ah God, ah God, treat me more gently,
 And into judgment lead me not!
 Have mercy now, have mercy now,
 My God of mercy, on my soul!

4

4. Récitatif

Celui qui est semblable à l'intérieur comme à l'extérieur
 Celui-là est en droit de se nommer vrai chrétien.
 Tel était le publicain dans le Temple
 Lorsqu'il se frappait la poitrine humblement,
 Il ne se donnait pas des airs de sainteté;
 Et c'est lui que tu dois prendre,
 Ô homme, comme exemple louable
 Dans ta pénitence;
 Si tu n'es ni un voleur, ni un adultère,
 Ni un vil calomniateur,
 Ne vas pas t'imaginer pour autant
 Que tu sois pur comme un ange!
 Confesse humblement tes péchés à Dieu,
 Tu trouveras ainsi grâce et secours!

5

5. Air

Dieu bien-aimé, aie pitié de moi,
 Apporte-moi le réconfort et la grâce!
 Mes péchés blessent mon amour-propre
 Comme un abcès dans les os,
 Aide-moi, Jésus, Agneau de Dieu,
 Je m'engloutis dans une profonde fange!

6

6. Choral

Je me tiens ici devant la face de Dieu
 Moi, pauvre homme et pauvre pécheur.
 Ah, mon Dieu! ah, mon Dieu, sois indulgent
 Et ne me juge pas avec rigueur!
 Aie pitié de moi, aie pitié de moi,
 Dieu, miséricordieux, aie pitié de moi!

4. Recitativo

Quien igual sea por dentro que por fuera,
 Un verdadero cristiano es;
 Así era el recaudador en el Templo,
 Que humildemente el pecho se golpeaba,
 Y santo no se consideraba;
 Contéplalo
 Oh humano, como encomiable ejemplo
 A la hora de hacer penitencia.
 ¿No eres tú ladrón, adúltero,
 Ni difamado?
 ¿Pues entonces tampoco te creas
 Que eres como los ángeles puro!
 ¡Confiesa a Dios en humildad tus pecados
 Así obtendrás su gracia y auxilio!

5. Aria

¡Amadísimo Dios, ten piedad de mí,
 Envíame Tu consuelo y Gracia!
 Mis pecados me mortifican
 Como pus dentro de los huesos,
 ¡Asísteme, Jesús, Cordero de Dios,
 Pues en el lodo me hundo!

6. Coral

Misero de mí, misero pecador,
 Que ante el rostro de Dios me hallo.
 ¡Ten piedad
 Y no me llesves a juicio!
 ¡Ten piedad, ten piedad,
 Dios misericordioso, de mí!

1. Coro

Schmücke dich, o liebe Seele,
 Laß die dunkle Sündenhöhle,
 Komm ans helle Licht gegangen,
 Fange herrlich an zu prangen;
 Denn der Herr voll Heil und Gnaden
 Läßt dich itzt zu Gaste laden.
 Der den Himmel kann verwalten,
 Will selbst Herberg in dir halten.

2. Aria

Ermuntre dich: dein Heiland klopft,
 Ach, öffne bald die Herzenspforte!
 Ob du gleich in entzückter Lust
 Nur halb gebrochne Freudenworte
 Zu deinem Jesu sagen muß.

3. Recitativo e Choral

Wie teuer sind des heiligen Mahles Gaben!
 Sie finden ihresgleichen nicht.
 Was sonst die Welt
 Vor kostbar hält,
 Sind Tand und Eitelkeiten;
 Ein Gotteskind wünscht diesen Schatz zu haben
 Und spricht:
**Ach, wie hungert mein Gemüte,
 Menschenfreund, nach deiner Güte!**
Ach, wie pfleg ich oft mit Tränen

1. Chorus

Deck thyself, o soul beloved,
 Leave sin's dark and murky hollows,
 Come, the brilliant light approaching,
 Now begin to shine with glory;
 For the Lord with health and blessing
 Hath thee as his guest invited.
 He, of heaven now the master.
 Seeks his lodging here within thee.

2. Aria

Be lively now: thy Savior knocks,
 Ah, open soon thy spirit's portals!
 Although thou in enchanted joy
 But partly broken words of gladness
 Must to thy Jesus utter now.

3. Recitative and Chorale

How costly are the holy banquet's off'rings!
 None other like them can be found.
 All else the world
 Doth precious think
 Is trash and idle nothing;
 A child of God would seek to have this treasure
 And say:
**Ah, how hungry is my spirit,
 Friend of man, to have thy kindness!**
Ah, how oft I am with weeping

7

1. Chœur

Pare-toi, ô chère âme,
 Quitte les sombres cavernes du péché,
 Viens dans la lumière éclatante,
 Mets-toi à resplendir;
 Car le Seigneur qui dispense le salut et la grâce,
 T'invite aujourd'hui à sa table.
 Celui qui sait gouverner le ciel
 Veut installer son logis en toi.

8

2. Aria

Réveille-toi! Ton Sauveur frappe à ta porte.
 Ne tarde donc pas à ouvrir les portes de ton cœur!
 Même si tu n'es capable de dire
 À ton Jésus que des paroles de joie incohérentes,
 Emporté par le ravissement.

9

3. Récitatif et choral

Quel prix élevé coûtent les dons de la Cène!
 Ils ne trouvent pas leurs pareils.
 Ce que le monde
 Considère de précieux
 N'est que colifichets et vanités;
 Un enfant de Dieu désire posséder ce trésor
 Et dit:
**Hélas, combien mon cœur aspire,
 Ô ami des hommes, à ta bonté!**
Hélas, combien de larmes ai-je versé,

1. Coro

Adórnate, oh amada alma,
 Abandona la oscura caverna del pecado,
 Sal a la clara luz,
 Y comienza a resplandecer;
 Pues que el Señor, pleno de Salvación y Gracia
 Ahora como a huésped te invita.
 Quien el cielo gobierna
 En ti hospedarse quiere.

2. Aria

Anímate: el Salvador a la puerta llama,
 ¡Ay, abre pronto las puertas del corazón!
 Que inmediatamente en arrobado gozo
 Por la sorpresa sólo turbadas palabras de alegría
 A tu Jesús hablar podrás.

3. Recitativo y Coral

¡Cuán preciosos son los dones de la Santa Cena!
 Nada semejante a ellos hay.
 Y cuanto el mundo
 Valioso considera
 No es sino futilidad y vanidad;
 Los hijos de Dios este tesoro desean
 Y exclaman:
**¡Ay, cómo apetece mi alma,
 Amigo de los hombres, Tu bondad!**
¡Ay, cuán frecuentemente lloro

Mich nach dieser Kost zu sehnen!
 Ach, wie pfleget mich zu dürsten
 Nach dem Trank des Lebensfürsten!
 Wünsche stets, daß mein Gebeine
 Mich durch Gott mit Gott vereine.

4. Recitativo

Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude;
 Es wird die Furcht erregt,
 Wenn es die Hoheit überlegt,
 Wenn es sich nicht in das Geheimnis findet,
 Noch durch Vernunft dies hohe Werk ergründet.

Nur Gottes Geist kann durch sein Wort uns lehren,

Wie sich allhier die Seelen nähren,
 Die sich im Glauben zugeschickt.
 Die Freude aber wird gestärkt,
 Wenn sie des Heilands Herz erblickt
 Und seiner Liebe Größe merket.

5. Aria

Lebens Sonne, Licht der Sinnen,
 Herr, der du mein alles bist!
 Du wirst meine Treue sehen
 Und den Glauben nicht verschmähen,
 Der noch schwach und furchtsam ist.

For this treasure filled with yearning!
 Ah, how often am I thirsting
 For the drink from life's true sovereign!
 Hoping ever that my body
 Be through God with God united.

4. Recitativo

My heart within feels fear and gladness;
 It is with fear inspired
 When it that majesty doth weigh,
 When it no way into the secret findeth,
 Nor with the mind this lofty work can fathom.

God's Spirit, though, can through his word instruct us

How here all spirits shall be nurtured
 Which have themselves in faith arrayed.
 Our gladness, though, is ever strengthened
 When we the Savior's heart behold
 And of his love the greatness witness.

5. Aria

Life's true sunlight, light of feeling,
 Lord, thou who art all to me!
 Thou wilt see that I am loyal
 And my faith wilt not disparage,
 Which is weak and fearful yet.

10

Affamé devant ces mets!
 Hélas, quel soif m'afflige
 Du breuvage du prince de la vie!
 Je souhaite incessamment que ma dépouille
 S'unisse à Dieu par Dieu.

4. Récitatif

Mon cœur ressent crainte et joie;
 La crainte l'assaille
 Lorsqu'il songe à la divinité suprême,
 Lorsqu'il ne pénètre pas le secret,
 Ni ne peut sonder par le raisonnement les œuvres
 suprêmes.
 Seul l'esprit de Dieu est en mesure de nous enseigner par sa
 parole
 Comment les âmes se repaissent ici,
 Celles qui se consacrent à la foi.
 Mais la joie croît
 Lorsqu'elles voient le cœur du Sauveur
 Et se rendent compte de l'immensité de son amour.

11

5. Air

Soleil de la vie, lumière des sens,
 Seigneur, toi qui es tout pour moi!
 Tu verras ma fidélité
 Et ne dédaigneras pas ma foi
 Qui est encore faible et craintive.

Por la ansiedad de recibir este alimento!
 ¡Ay, cómo padezco sed
 De la bebida del Príncipe de la Vida!
 Y constantemente deseo que mis huesos
 Por Dios con Dios se unan.

4. Recitativo

Mi corazón temor y alegría siente,
 Y vivamente teme
 Cuando la Alteza considera
 Y su misterio no puede descifrar
 Ni con la razón tan alta obra comprender.

Sólo el Espíritu de Dios por Su Palabra
 enseñarnos puede
 Cómo aquí las almas se nutren
 Que a la fe se entreguen.
 Y la alegría crece
 Cuando el corazón del Salvador contemplan
 Y la grandeza de nuestro amor perciben.

5. Aria

¡Sol de la vida, luz de los sentidos,
 Señor, Tú eres mi todo!
 Tú verás mi fidelidad,
 Mi fe no despreciarás
 Por más que aún débil y temerosa sea.

6. Recitativo

Herr, laß an mir dein treues Lieben,
 So dich vom Himmel abgetrieben,
 Ja nicht vergeblich sein!
 Entzünde du in Liebe meinen Geist,
 Daß er sich nur nach dem, was himmlisch heißt,
 Im Glauben lenke
 Und deiner Liebe stets gedenke.

7. Choral

Jesu, wahres Brot des Lebens,
 Hilf, daß ich doch nicht vergebens
 Oder mir vielleicht zum Schaden
 Sei zu deinem Tisch geladen.
 Laß mich durch dies Seelenessen
 Deine Liebe recht ermassen,
 Daß ich auch, wie itzt auf Erden,
 Mög ein Gast im Himmel werden.

BWV 181

1. Aria

Leichtgesinnte Flattergeister
 Rauben sich des Wortes Kraft.
 Belial mit seinen Kindern
 Suchet ohnedem zu hindern,
 Daß es keinen Nutzen schafft.

6. Recitative

Lord, let in me thy faithful loving,
 Which out of heaven thee hath driven,
 Yea, not in vain have been!
 Enkindle thou my spirit with thy love,
 That it may only things of heav'nly worth
 In faith be seeking
 And of thy love be ever mindful.

7. Chorale

Jesus, bread of life most truly,
 Help that I may never vainly,
 Nor perhaps e'en to my sorrow,
 Be invited to thy table.
 Grant that through this food of spirits
 I thy love may rightly measure,
 That I too, as here on earth now,
 May become a guest in heaven.

1. Aria

Insincere and fickle spirits
 Sap the word of all its strength.
 Belial with all his children
 Seeketh also to obstruct it,
 That it may no use afford.

12

6. Récitatif

Seigneur, que ton amour fidèle
 Qui t'a chassé du ciel,
 N'ait été vain pour moi!
 Enflamme mon esprit par ton amour
 Afin qu'il ne suive dans la foi
 Que ce qui se nomme céleste
 Et qu'il n'oublie jamais ton amour.

13

7. Choral

Jésus, vrai pain de vie,
 Fais que je ne m'installe pas en vain
 Ou que je ne te fasse pas honte
 À ta table.
 Permetts-moi de mesurer à sa juste mesure
 L'ampleur de ton amour par ce repas des âmes
 Afin que je puisse aussi comme à présent sur la terre
 Être l'hôte du ciel.

14

1. Aria

Les esprits volages et insouciantes
 Se privent de la force du Verbe.
 Bélial et ses enfants
 Essaient en outre à empêcher
 Qu'il soit utile.

6. Recitativo

¡Señor, que Tu constante amor
 Que del cielo te ha exiliado
 No sea en vano para mí!
 De amor mi espíritu inflama,
 Que tan sólo con fe
 Tras lo que sea celestial vaya
 Y constantemente Tu amor considere.

7. Coral

Jesús, verdadero pan de vida,
 Haz que yo no en vano
 Ni para mi deshonra
 A Tu mesa invitado sea.
 Déjame percibir por la cena de las almas
 Cuán grande Tu amor es
 Que igual que aquí en la tierra
 Sea yo un huésped del cielo.

1. Aria

Los espíritus ligeros e inestables
 Se privan de la fuerza de la Palabra.
 Belial y sus hijos
 Intentan por demás
 Que no les haga bien.

2. Recitativo

O unglückselger Stand verkehrter Seelen,
 So gleichsam an dem Wege sind;
 Und wer will doch
 Des Satans List erzählen,
 Wenn er das Wort dem Herzen raubt,
 Das, am Verstande blind,
 Den Schaden nicht versteht noch glaubt.
 Es werden Felsenherzen,
 So boshaft widerstehn,
 Ihr eigen Heil verscherzen
 Und einst zu Trümmern zugrunde gehn.
 Es wirkt ja Christi letztes Wort,
 Daß Felsen selbst zerspringen;
 Des Engels Hand bewegt des Grabes Stein,
 Ja, Mosis Stab kann dort
 Aus einem Berge Wasser bringen.
 Willst du, o Herz, noch härter sein?

3. Aria

Der schädlichen Dornen unendliche Zahl,
 Die Sorgen der Wollust, die Schätze zu mehren,

 Die werden das Feuer der höllischen Qual
 In Ewigkeit nähren.

4. Recitativo

Von diesen wird die Kraft erstickt,
 Der edle Same liegt vergebens,
 Wer sich nicht recht im Geiste schickt,
 Sein Herz bezeiten

2. Recitative

O most unhappy band of wayward spirits,
 Who stand as though beside the path;
 And who shall then
 Of Satan's guile be telling,
 If from the heart the word he steals,
 Which, in good judgment blind,
 The harm doth not believe or grasp?
 One day those hearts, so stony,
 Which wickedly resist,
 Will their salvation forfeit
 And meet at last their doom.
 So strong, indeed, was Christ's last word
 That very cliffs did crumble;
 The angel's hand did move the tomb's own stone,
 Yea, Moses' staff could once
 Bring from a mountain flowing water.
 Wouldst thou, o heart, still harder be?

3. Aria

Injurious thorns in their infinite toll,
 The worry of pleasure to increase its treasure,

 These shall both the flames and the torments of hell
 Eternally nourish.

4. Recitative

By these will all our strength be choked,
 The noble seed will lie unfruitful,
 If we not well our souls obey,
 And hearts in season

15**2. Récitatif**

Ô situation funeste des âmes égarées
 Qui se trouvent en quelque sorte au long du chemin;
 Qui pourra parler de la ruse de Satan
 S'il lui dérobe le Verbe de son cœur
 Qu'il ne comprend plus ni ne croit le préjudice dont il
 est victime,
 Sa raison étant aveuglée.
 Ces cœurs se transforment en pierre,
 Opposent une résistance achamée,
 Perdent leur propre salut
 Et courent à leur perte un jour.
 L'ultime parole du Christ n'a-t-elle pas la force
 De faire éclater même les rochers.
 La main de l'ange roula la pierre du tombeau,
 Oui, le bâton de Moïse fut en mesure de
 Faire jaillir de l'eau de la montagne.
 Veux-tu, ô cœur, être encore plus dur?

16**3. Air**

Les innombrables épines malfaisantes,
 Les soucis de la luxure, les efforts réalisés pour
 multiplier les richesses
 Nourriront éternellement
 Les flammes du supplice des enfers.

17**4. Récitatif**

La force de ses flammes sera ainsi étouffée,
 La noble semence reposera en vain.
 Celui qui ne prépare pas à temps en esprit
 Son cœur

2. Recitativo

Oh miserable estado de las almas insensatas
 Que se encuentran en medio del camino;
 Y quién pudiera contar las argucias de Satán,
 Que roba la Palabra del corazón
 De modo que, cegada la razón,

 El daño ni se cree ni se comprende.
 Se convierten en corazones de piedra
 Oponiéndose tan perversamente,
 Perdiendo la propia salud
 Y yendo a la condenación un día.
 Mas actúa la última palabra de Cristo,
 Que las mismas piedras rompe.
 La mano del ángel la piedra del sepulcro mueve,
 El callado de Moisés allí
 Hace brotar agua de una Montaña
 ¿Aún quieres, corazón, permanecer duro?

3. Aria

El incontable número de nocivas espinas,
 Las preocupaciones de la lujuria, del aumento
 de las riquezas,
 Eternamente el fuego
 Del infernal suplicio nutrirán.

4. Recitativo

De éstas es asfixiada la fuerza,
 La noble semilla sembrada está en vano.
 Quien en espíritu no prepara
 A tiempo su corazón

Zum guten Lande zu bereiten,
Daß unser Herz die Süßigkeiten schmecket,
So uns dies Wort entdeckt,
Die Kräfte dieses und des künftigen Lebens.

5. Coro

Laß, Höchster, uns zu allen Zeiten
Des Herzens Trost, dein heilig Wort.
Du kannst nach deiner Allmachtshand
Allein ein fruchtbar gutes Land
In unsern Herzen zubereiten.

For fertile land do not make ready,
So that our hearts those sweet rewards may savor
Which us this word revealeth:
The powers of this life and of life hereafter.

5. Chorus

O Master, give us ev'ry season
Our heart's repose, thy holy word.
Thou canst through thine almighty hand
Alone a fair and fruitful land
Within these hearts of ours make ready.

18

À la bonne terre
Afin que notre cœur goûte les douceurs,
Que cette parole nous fait découvrir
Les forces de cette vie actuelle et de la vie future.

5. Chœur

Dieu suprême, accorde-nous en tout temps
Le réconfort du cœur, ta parole sainte.
Toi seul, tu peux de ta main toute puissante
Préparer une bonne terre fertile
Dans nos cœurs.

Para la buena tierra,
Para que nuestro corazón guste los dulzores
Que esta palabra nos descubre
La fuerza de ésta y de la próxima vida.

5. Coro

Danos, Altísimo, en todo momento
El consuelo del corazón, Tu Santa Palabra.
Por Tu mano omnipotente puedes
Sólo Tú un campo bueno y fértil
En nuestro corazón preparar.

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

Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtaufgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr:

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

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtaufgabe" 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.

Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei BWV 179

Entstehung: zum 8. August 1723

Bestimmung: 11. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Jesus Sirach 1, 34. Satz 6: Strophe 1 des Liedes „Ich armer Mensch, ich armer Sünder“ von Christoph Tietze (1663)

Gesamtausgaben: BG 35: 275 – NBA I/20: 57

„So oft man die diatonische und natürliche Ordnung, so zwischen den Tönen ist, verwechselt, indem man solche verändert, und entweder durchs # erhöht, oder durchs b erniedriget“ beschrieb Johann G. Walther in seinem *Musicalischen Lexicon* von 1732 das Wesen der Chromatik. Dabei geht es ihm nicht um die Vielzahl möglicher Vorzeichen, die lediglich die jeweilige Tonart bestimmen, sondern um das plötzliche Auftreten tonartfremder Töne, die die harmonische Ordnung durcheinanderbringen oder besser: die Möglichkeiten der Harmonik ins Unendliche erweitern. Seit dem frühen Barock hat sich diese Kunst immer weiter verfeinert. Dies geschah im Zeichen des Ausdrucks bestimmter Inhalte, die man im Barock „Affekt“ nannte: „eine Gemüths-bewegung,...so die Music erregen kann“ (Walther).

Seit den Madrigalen Claudio Monteverdis und besonders Carlo Gesualdos deckt Chromatik (von griech. „Chroma“, Farbe) ein ganzes Feld von Affekten ab, zwischen Schmerz und Leiden, Wehmut und Sehnsucht, böser List und Falschheit. Unmöglich, alle Beispiele aufzuführen, wo auch Bach sich dieser musikalischen Ausdrucksweise bedient. Selbst in der „inhaltsfreien“ Instrumentalmusik gibt es bedeutende Werke: die berühmte „Chromatische Fantasie und Fuge“ BWV 903 oder, noch weitergehend, die Fantasie BWV 906 (beide EDITION BACHAKADEMIE Vol. 108), Präludium und Fuge h-Moll BWV 869 aus dem ersten Buch des Wohltemperierten

Klavier (Vol. 116), die Sarabande der 3. Englischen Suite BWV 808 (Vol. 113), die Fantasie g-Moll für Orgel BWV 542 (Vol. 93), das „Thema Regium“ aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079 (Vol. 133), um nur einige zu nennen. Am vielleicht prominentesten Platz in der Vokalmusik steht das „Crucifixus“ der h-Moll-Messe BWV 232 (Vol. 70). Für dieses Stück hat Bach auf den Eingangsschor einer schon sehr früh, in Weimar entstandenen Kantate (BWV 12) zugriff. Der Text hierzu hieß: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen...“ – eine Affektübertragung also, Grundbedingung und zugleich Erleichterung für dieses „Parodie“ genannte Verfahren.

Die vorliegende Kantate aus Bachs erstem Leipziger Amtsjahr ist ein Musterbeispiel im höchst differenzierten, genau kalkulierten Gebrauch der Chromatik. Das Stück beginnt mit einem Bibelwort, und wie oft in solchen Fällen hat Bach den Text in einen motettischen, von keinerlei konzertanter Zier beschönigten Satz gebracht. Das unantastbare Wort der Schrift entspricht der Form eherner, altmeisterlicher Polyphonie. Das Thema dieser Fuge wird über die Eingangsworte gelegt: regelmäßige Aufwärtsbewegung, Abwärtsprünge (die, auch das theologisch vertiefend, die Begriffe „Gottesfurcht“ und „Heuchelei“ zusammenbinden), Rückkehr zum Grundton. Beim Einsatz der zweiten Stimme, des Tenors – der kunstvollerweise das Thema in horizontal gespiegelter Form vorträgt Heuchelei? –, singt der Baß auf ein neues Motiv den Text weiter: „und diene Gott nicht mit falschem Herzen“. Für die letzten drei Worte findet Bach eine chromatisch absteigende Linie, die das so regelmäßig wirkende Hauptthema regelrecht „einfärbt“: auf der Grundlage eines falschen Herzens, so hört man unmittelbar und in der Folge immer eindringlicher, versinkt die Heuchelei in ihrem trübem Umfeld. Bach hat dieses Stück später zum Eingangssatz seiner Messe G-Dur BWV 236 (Vol. 72) umgearbeitet – dem um Erbarmung bittenden Gestus des „Kyrie eleison“ angemessen.

So vorbereitet kann nun die musikalische Predigt beginnen. Das Tenor-Rezitativ (Nr. 2) ist voll von Bildern und Anspielungen; die Kenntnis der biblischen Zusammenhänge wird man beim Leipziger Gottesdienstbesucher voraussetzen können. Die (geradezu überzeitlichen) Klagen über Zustand und Gefährdungen des Christentums bewegen sich über einem instabilen Fundament. Harmonische Rückungen, Sprünge in verminderten Intervallen und abbrechende Linien symbolisieren im Continuo-Baß diesen unsicheren Boden.

Auch die folgende Arie (Nr. 3) gewinnt ihre Idee aus dem Text: „von außen schön“ ist der den Orchestersatz führende Mischklang aus Oboe und Violinen. Das Stück hat durchaus galante Züge; stets abwärtsweisende Sequenzen kündigen aber an, daß von etwas anderem die Rede sein wird: von den falschen Heuchlern, die das gleißelnde Ebenbild verunreinigt angefüllt haben – die galanten Figuren auf betonten Takteilen schlagen um in anklagender Erregung. Die in die Irre führende Sequenz bei „mit Unflat angefüllt“, die prächtige Höhe des Tenors auf „herrlich gleißen“ tragen zur Darstellung des Textes mit musikalischen Mitteln bei. Die Musik auch dieses Stücks hat Bach später in einer seiner Lutherischen Messen (A-Dur BWV 234, Vol. 71) wiederverwendet, hier nun zu dem Abschnitt, der um Erbarmen für die Sünden der Welt bittet („Qui tollis peccata mundi“) – der Affekt bleibt gewahrt.

Das Baß-Rezitativ (Nr. 4) weist nun den Ausweg: unter einer *arioso* ausgeführten Überschrift und zahlreichen Anspielungen aufs Evangelium benennt er Eigenschaften des wahren Christen. Dazu gehört das Bekenntnis von, natürlich chromatisch eingefärbt, Demut und Sünden – in der lichten Gegenwart des *arioso* warten Gnad und Hilfe als Lohn. Zu Beginn der in intimum Ton gehaltenen Arie (Nr. 5) erzählen die beiden Oboen da caccia, daß es hier um den Gegensatz von negativen menschlichen und positiven göttlichen Eigenschaften geht, dem mit dem Grundgestus der Bitte um Erbarmen

(Seufzfiguren im Sopran) zu begegnen ist. Auf- und abwärtsstrebende, in sich verwickelte Linien und Intervallreibungen zeigen zugleich die Unmöglichkeit, die Verbindung der menschlichen und göttlichen Welt zu lösen.

Der abschließende Choral (auf die Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten“) formuliert die Konsequenz für jeden einzelnen Christen. Musikalisch bietet er ein würdiges Gegenstück zum Eingangsschor. Die Unterstimmen sind rhythmisch belebt, chromatisch gefärbt und dadurch von immenser harmonischer Kühnheit. Man erinnert sich, daß auf die zweite Hälfte der Melodie auch der Text „Wer Gott, dem Allerhöchsten traut, der hat auf keinen Sand gebaut“ gesungen wird.

*

Schmücke dich, o liebe Seele BWV 180

Entstehung: zum 22. Oktober 1724

Bestimmung: 20. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Johann Franck (1649). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 9 (Sätze 1 und 7) und 3 (innerhalb des Satzes 3); umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 8 (Sätze 2 bis 6)

Gesamtausgaben: BG 35: 295 – NBA I/25: 43

„Man fühlt es der Komposition an, daß der Meister eine seiner Lieblingsmelodien bearbeitet“ empfand Albert Schweitzer bei der Betrachtung dieser Kantate, deren autographe Partitur sich im Besitz der Internationalen Bachakademie Stuttgart befindet. Tatsächlich hat Bach andere Lieder wesentlich häufiger gesetzt oder bearbeitet. Schweitzer dachte sicherlich von der Orgel her, von der großen Choralbearbeitung BWV 654 aus der Leipziger Handschrift. Dieses „unschätzbare und seelentiefste“ Stück (Vol. 99) wiederum liebten besonders die Romantiker und Bach-Wiederentdecker Mendelssohn und Schumann. Mendelssohn spielte die Bearbeitung bei seinem

legendären Benefizkonzert zugunsten des Bach-Denkmal am 6. August 1840 in der Thomaskirche und gestand, „wenn das Leben ihm Hoffnung und Glauben genommen, so würde ihm dieser einzige Choral alles von neuem bringen“.

Der Inhalt des Liedes wie auch der Choralkantate hat zweifellos mystische Züge. Es handelt sich um ein Abendmahlslied; das Abendmahl als Zeichen der Verbindung des Menschen mit Gott wird als Abbild des königlichen Hochzeitsmahls verstanden, von dem das Evangelium des Tages (Matth. 22, 1-14) berichtet. Der Gedanke an freudige Versenkung und Vereinigung gibt sowohl dem Orgelchoral wie auch der ganz kammermusikalisch gehaltenen Kantate jenen Ton intimer Verückung und Schwerelosigkeit, von dem die Nachwelt schwärmte.

Der Eingangschor fließt im Zwölfachteltakt; Blockflöten und Oboen bilden mit den Streichern eine Art Concertino und verleihen dem Satz pastoralen Charakter. Der Cantus firmus liegt im Sopran; Bach verzichtet darauf, ihn von den Unterstimmen vorbereiten zu lassen; die aus einem einzigen Motiv gewonnene Musik für Alt, Tenor und Baß unterfüttert ihn jedoch polyphon. Der Gestus der folgenden Arie für Tenor und Traversflöte solo ist Worten des Textes wie „Ermunterung, Klopfen, entzückte Lust, Freudenworte“ unmittelbar verpflichtet.

Das folgende Rezitativ (Nr. 3) läßt Bach in eine weitere Choralbearbeitung münden. Auf die Worte „und spricht“ setzt das Violoncello piccolo ein. Dieses Instrument der tieferen Streichergruppe eignete sich besonders für das Spiel in hohen Lagen – der Text spricht von der Vereinigung „meiner Gebeine“ mit Gott! Es umspielt die vom Sopran vorgetragene Melodie. Das anschließende Rezitativ (Nr. 4) erweitert Bach durch Einsatz der beiden Blockflöten zu einem geheimnisvollen *Accompagnato*; hervorgehoben wird die Rolle des Heiligen Geistes gegenüber Herz und Vernunft beim Ergründen des hohen Werkes Gottes. Die Sopranarie Nr. 5 gehört zu den großartig-

sten musikalischen Einfällen Bachs – nicht nur wegen ihrer kunstvollen, reich besetzten, dennoch kammermusikalischen Konstruktion, sondern wegen des gelösten, mitreißenden Schwungs ihrer Musik, die an die Arie „Nur ein Wink von seinen Händen“ aus dem sechsten Teil des Weihnachts-Oratoriums (Nr. 57; Vol. 76) erinnert. Das anschließende Baß-Rezitativ (Nr. 6) stellt die textliche Verbindung her vom Wirken des Geistes Gottes zur Bitte, auch den Geist des Menschen durch jene Liebe zu entzünden, die in der letzten Zeile *arioso* hervorgehoben wird.

Betont einfach und licht gesetzt ist der Schlußchoral. Dennoch verzichtet Bach nicht darauf, der im Text geäußerten Bitte, „deine Liebe recht (zu) ermessen“, einen auch musikalisch unermeßlich weiten Raum zu geben, indem er Tenor- und Baßstimmen im Dezimenabstand führt.

*

Leichtgesinnte Flattergeister BWV 181

Entstehung: zum 13. Februar 1724

Bestimmung: Sonntag Sexagesimae

Text: Dichter unbekannt

Gesamtausgaben: BG 37: 3 – NBA II/7: 135

Einige Fragen verbinden sich mit dieser Kantate. Ist sie ganz oder teilweise Parodie einer weltlichen Vorlage, wie der Schlußchor es nahelegt? Fertigte – das ist, der sonstigen Praxis entsprechend, wahrscheinlich – Bach die Flöten- und Oboenstimme erst für eine Wiederauführung um 1743/46 an? Welches Solo-Instrument verlangt die Arie Nr. 3, von der nur Singstimme und Continuo überliefert sind?

Auf das erste Hören eindrücklich aber ist der Beginn. Die leichte, spritzige, rhetorische Figuration setzt die Eingangszeile fast

buchstäblich in Musik um; es könnte sich auch um eine Buffo-Arie in einer komischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts handeln! Die von Belial (ein Pseudonym für „Satan“) aufgeschreckten „Flattergeister“ erinnern an das im Evangelium (Lk 8, 4-15) gelesene Gleichnis vom Sämann, dessen Saat von den Vögeln des Himmels gefressen wird. Es empfiehlt sich besonders bei dieser Kantate, den biblischen Text zur Seite zu haben, denn auch die folgenden Sätze greifen eindeutig auf die dort gewählten Bilder zurück.

Im Rezitativ Nr. 2 haben Worte wie „boshaft“ oder „Felsen zerspringen“ Bach gereizt, sie *arioso* auszudeuten. Ebenso die „schädlichen Dornen“, deren unendliche Zahl im Continuo der Arie Nr. 3 sticht, die Widerborstigkeit der Gesangsstimme, die das „Feuer der höllischen Qual“ in virtuoseren Koloraturen und die „Ewigkeit“ in gehaltenen Tönen ausdrückt. Das Fehlen der instrumentalen Solostimme, wahrscheinlich einer Violine, wird in dieser Aufnahme durch einen reich figurierten Continuoart andeutungsweise ausgeglichen.

Nach einem sehr plastisch formulierten Rezitativ (Nr. 4) folgt ein ausgelassen jubelnder Schlußchor. Die volle, festliche Besetzung (jetzt sogar mit Trompete) läßt ebenso an eine andere, weltliche Bestimmung glauben wie der Wechsel von Tutti zu Soli und der gesamte, eher an den Beschluß eines Neujahrs- oder Geburtstagsständchens erinnernde Gestus des Stücks; in Phasen auch an das harmoniebedürftige Milieu am Ende der Kaffee-Kantate BWV 211 (Vol.66). Ob das „fruchtbar gute Land“ auf fürstlichem Grund oder „in unsern Herzen“ gedieh, machte für den Affekt keinen Unterschied.

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

Das Kennenlernen dieses musikalischen Kosmos bezeichnet Rilling heute als wichtigsten Lernprozeß seines musikalischen Lebens. „Nur wer Bachs Kantaten kennt, kann behaupten, Bach wirklich zu kennen“. Zugleich lenkte der Gründer der Internationalen Bachakademie Stuttgart bereits damals wieder den Blick auf den historischen Aufführungsort dieser Musik: „Bachs Kirchenkantaten ... waren Teil der von ihm mit verantworteten Gottesdienste seiner Zeit. Wie der Pfarrer mit Worten, so redete Bach mit seiner Musik und äußerte sich zu den Problemstellungen der vorgegebenen Sonntagstexte...“ Neben den Schallplatteneinspielungen gehört deshalb die lebendige Aufführung Bachscher Kantaten im Gottesdienst und im Konzert bis in die Gegenwart zu Rillings Anliegen. Darüber hinaus lädt er Musiker und Interessenten in der ganzen Welt ein, sich mit dieser Musik auseinanderzusetzen.

Rillings Gesamtaufnahme der Bachschen Kirchenkantaten spiegelt den stetigen Wandel der Aufführungsgewohnheiten. Dieser resultiert aus den einschlägigen Forschungen und der Praxis. Gleichwohl hat Rilling mit einleuchtenden Gründen den Weg zum „historischen“ Instrumentarium nicht 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 Oratorientradition. Dies gilt vor allem für die Vokal- und Instrumentalsolisten. Um Tradition, Wandel und die unvermindert anhaltende Aktualität dieser Musik zu dokumentieren, wurde die Gesamtaufnahme des Bachschen Kantatenwerks unter Helmuth Rillings Leitung, ein Meilenstein der Schallplattengeschichte, unverändert in die EDITION BACHAKADEMIE übernommen. Für eine sinnvolle Anordnung der Kantaten auf den CDs gibt es mehrere Möglichkeiten. Die EDITION BACHAKADEMIE möchte dem Hörer vor allem das Auffinden einzelner Stücke erleichtern. Deshalb folgt sie den Nummern des Bachwerkeverzeichnisses (BWV) von Wolfgang Schmieder.

Watch with care lest all thy piety hypocrisy be BWV 179

Composed for: 8 August 1723

Performed on: 11th Sunday after Trinity

Text: Unknown poet. Movement 1: Ecclus. 1, 34. Movement 6: Verse 1 of *Ich armer Mensch, ich armer Sünder* by Christoph Tietze (1663)

Complete editions: BG 35: 275 – NBA I/20: 67

“Whenever one confuses the diatonic and natural order of musical notes, by changing the same, either sharpening them by a #, or flattening them by a b” is how Johann G. Walther described the essence of chromatics in his *Musicalisches Lexicon* from 1732. His focus was not so much on the multitude of possible accidentals that merely determine the respective key, but rather on the sudden appearance of notes in a different key that disturb the harmonic order or, better still, provide boundless harmonic possibilities. This art was increasingly refined since the early Baroque. And all for the purpose of expressing certain emotions, also known as “affekt” in the Baroque era: “an affection...that music can arouse” (Walther).

Since the madrigals of Claudio Monteverdi and, in particular, those of Carlo Gesualdo, chromatics (from the Greek *chroma*, colour) have covered a wide range of emotions, from pain and suffering, sadness and desire to malice and duplicity. It is impossible to list all the places where Bach used this form of musical expression. Even in his “content-free” instrumental music we find significant works: the famous *Chromatic Fantasia and Fugue* (BWV 903) or, more profoundly, *Fantasia BWV 906* (both EDITION BACHAKADEMIE vol. 108), *Prelude and Fugue in B Minor BWV 869* from *Part 1 of the Well-tempered Clavier* (vol. 116), the *Sarabande* of the *3rd English Suite* BWV 808 (Vol. 113), the *Fantasia in G Minor* for

the *Organ* BWV 542 (vol. 93), the *thema regium* from the *Musical Offering* BWV 1079 (vol. 133), to quote but a few. The Crucifixus from the *B-Minor Mass* BWV 232 (vol. 70) probably holds the most prominent place in vocal music. For this piece Bach recycled the opening chorus of a very early cantata composed in Weimar (BWV 12). The text goes as follows: “Weeping, wailing, grieving, fearing...” – hence we have an *affekt* transfer here, which is both a prerequisite and facilitator of the parody method.

This cantata from Bach’s first year at Leipzig is a good example of the highly differentiated, well-calculated use of chromatics. The piece starts with Gospel text, and as was often the case, Bach set the text in a motet-like movement without concertante embellishments. The unassailable words of the Gospel are well-suited to austere, polyphony in the style of the old masters. The theme of this fugue appears over the opening words: a regular ascending movement, downward leaps (that link the terms “piety” and “hypocrisy” in a profound theological manner), return of the root. When the second voice, the tenor, comes in – performing the theme in an elaborate horizontally mirrored form! hypocrisy? –, the bass continues with the text set to a new motif: “and serve thy God not with feigning spirit”. For the last three words Bach found a chromatically descending line, which more or less colours the seemingly regular main theme: with a feigning spirit, we hear directly and with increasing intensity how hypocrisy fades in its dismal setting. Later Bach converted this piece into the opening movement of his *Mass in G Major* BWV 236 (vol. 72) – as befitted the mercy-seeking mood of the “Kyrie eleison”.

This paves the way for the musical sermon. The tenor recitative (no. 2) is full of imagery and allusions; we can assume that the Leipzig congregation certainly knew their Bible. The (almost timeless) laments on the condition of any dangers to Christianity move on an unstable foundation.

Harmonic shifts, leaps in diminished intervals and interrupted lines in the continuo bass embody this shaky ground.

The following aria (no. 3) is also inspired by the text: the mixed sound of oboe and violins leading the orchestra setting is “outward fair”. The piece even has gallant features; but descending sequences foreshadow the change of topic to false hypocrites, who have polluted the glistening surface – the gallant figures on the stressed parts of the bar now give way to accusing agitation. The misleading sequence on “with rot though they be filled”, the luminous heights of the tenor on “brightly glisten” interpret the text by means of music. Bach later recycled the music of this piece as well for one of his Lutheran masses (A Major BWV 234, vol. 71), this time on the section praying for mercy for the sins of the world (*qui tollis peccata mundi*) – keeping the same affect.

The bass recitative (no. 4) points to the way out: under a heading noted *arioso* and numerous allusions to the Gospel it lists the traits of the true Christian. This includes humbly confessing one’s, of course chromatically coloured, transgressions – in the bright other world of the *arioso* help and mercy wait as rewards. At the beginning of this intimate sounding aria (no. 5) the two oboes da caccia tell us of the contrast between negative human and positive divine attributes, met by a mercy-seeking (sigh figures in the soprano) basic attitude. Ascending and descending convoluted lines and interval frictions simultaneously show how impossible it is to sever the ties between the human and the divine.

The final chorale (set to the melody of *Wer nur den lieben Gott läßt walten*) presents the conclusion for every Christian. Musically it is a worthy counterpart to the opening chorus. The lower voices are rhythmically vivid, chromatically coloured and thus of an immense harmonic boldness. This reminds us that the text for the second part of the melody is “If you trust in

God, the Almighty, you won’t build your house on sand”.

*

Deck thyself, o soul beloved BWV 180

Composed for: 22 October 1724

Performed on: 20th Sunday after Trinity

Text: After the eponymous hymn by Johann Franck (1649). Identical wording: verses 1 and 9 (movements 1 and 7) and 3 (in movement 3); reworded or extended (unknown poet): verses 2 to 8 (movements 2 to 6)

Complete editions: BG 35: 295 – NBA I/25: 43

“You can feel it in this composition that the master was arranging one of his favourite melodies” said Albert Schweitzer in his review of this cantata, the autograph score of which is in the hands of Internationale Bachakademie Stuttgart. In fact, Bach used or arranged other melodies much more frequently. Schweitzer was probably thinking of his organ works, of the grand chorale arrangement BWV 654 from the Leipzig autograph. This “inestimable and most profoundly soulful” composition (Vol. 99) was the particular favourite of the Romanics and Bach rediscovered Mendelssohn and Schumann. Mendelssohn played the arrangement at his legendary charity concert for the Bach monument on 6 August 1840 in St. Thomas Church and claimed: “If life had deprived him of hope and faith, this chorale alone would have brought it all back”.

The contents of the hymn and of the chorale cantata definitely have mystical qualities. It is a Eucharistic hymn; the Eucharist as a symbol of man’s union with God is interpreted as a likeness of the royal wedding meal, of which the day’s Gospel reading (Matth. 22, 1-14) tells us. The idea of joyful contemplation and union gives both the organ chorale and this

entirely chamber music-style cantata the note of intimate bliss and airiness that sent posterity into raptures.

The opening chorus flows along in twelve-eight time; recorders and oboes form a kind of concertino with the strings, bestowing a pastoral mood on the movement. The cantus firmus is in the soprano; Bach does without any preparation in the lower voices; but, based on a single theme, the music for alto, tenor and bass provides a polyphonic backing. The mood of the following aria for tenor and solo transverse flute is inspired by words in the text like “lively, knocks, enchanted joy, words of gladness”.

Bach leads the following recitative (no. 3) into a further chorale arrangement. The violoncello piccolo immediately sets in after the words “and say”. This instrument of the lower string section was particularly well-suited to playing in a high register – the text speaks of the union of “my body” with God! It accompanies the melody performed by the soprano. Bach expands the following recitative (no. 4) by using the two recorders in an enigmatic *accompagnato*; the role of the Holy Spirit stands out against the heart and reason in fathoming his lofty work. Soprano aria no. 5 is one of Bach’s greatest musical masterstrokes – not just because of its elaborate, lavishly orchestrated, albeit chamber music-style construction, but because of the serene, infectious drive of its music, which reminds us of the aria *Nur ein Wink von seinen Händen* from the sixth part of the Christmas Oratorio (no. 57; vol. 76). The following bass recitative (no. 6) creates a link in the text between the actions of the Holy Spirit and the plea to inflame the spirit of mankind with the love, emphasised *arioso* in the last line.

The final chorale comes in a deliberately simple and light setting. Still, Bach does not forget to give the plea voiced in the text to “... thy love rightly measure” boundless musical space, by leading the tenor and bass voices a tenth apart.

*

Insincere and fickle spirits BWV 181

Composed for: 13 February 1724

Performed on: Sexagesima Sunday

Text: unknown poet

Complete editions: BG 37: 3 – NBA I/7: 135

This cantata is surrounded by many questions. Is it – in whole or part – the parody of a secular piece as the final movement would suggest? Did Bach – very likely in view of his usual practice – first write the flute and oboe voices for a new performance around 1743/46? Which solo instrument is required for aria no. 3, of which only the singing voice and continuo are preserved?

The beginning is very impressive when you first listen to this cantata. The light, jaunty rhetorical figuration almost literally translates the opening lines into music; it almost sounds like a buffo aria from a comic early 19th century opera! The fickle spirits roused by Belial (a pseudonym for the devil) evoke the parable of the sower from that day’s Gospel reading (Luke 8, 4-15), whose seed is eaten by the birds. For this cantata it is highly recommendable to consult the Bible text, for the following movements also resort clearly to the imagery of the Gospel.

In recitative no. 2 words such as “wickedly” or “cliffs did crumble” tempted Bach to *in arioso* interpretations. The same goes for the “injurious thorns” with their infinite toll stinging

in the continuo of aria no. 3, the unruliness of the singing voice, which expresses the “flames and torments of hell” in virtuoso coloraturas and “eternity” in suspended notes. The lack of the instrumental solo voice, possibly a violin, is just about compensated for in this recording by a richly figured continuo part.

After a very plastically worded recitative (no. 4) there follows an exultant final chorus. The full, festive cast (even featuring a trumpet) would also suggest a different, secular purpose as would the change from tutti to soli and the entire mood of the piece that rather evokes the end of a New Year’s or birthday serenade; sometimes even the harmonious setting at the end of the *Coffee Cantata* BWV 211 (vol.66). Whether the “fair and fruitful land” would thrive and prosper on royal ground or “within these hearts” doesn’t matter, the *affekt* remains the same.

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

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

Back in 1970 Helmuth Rilling and his ensembles started recording albums of Johann Sebastian Bach’s lesser known cantatas. By the eve of Bach’s 300th birthday in 1985 this exercise had resulted in the first and hitherto only complete recording of Bach’s cantatas. In return for their great artistic and editorial achievement Helmuth Rilling and Hänssler Verlag were promptly awarded the „Grand Prix du Disque“.

In a fundamental essay Rilling described his experience of this awesome project. „What impressed me most was that from the individual cantatas of the early years through the works composed at four-week intervals during the Weimar period and those of his first years in Leipzig, where he produced a new cantata almost every Sunday, to the late works created after yet a larger interval, no two cantatas are alike“.

Today Rilling sees exploring this musical universe as the most important learning process of his musical career. „Only if you know Bach’s cantatas, can you say that you really know Bach“. At the same time, the founder of Stuttgart’s International Bach Academy already focused attention on the historical performance venue of this music: „Bach’s church cantatas ... were an integral part of the church service, for which he shared responsibility at the time. What the priest expressed in words, Bach expressed in music, commenting on the issues of each Sunday text ...“ For this reason Rilling’s main interest, besides the album recordings, has always been to promote live performances of Bach’s cantatas in church and concerts and to invite musicians and music lovers all over the world to become involved with this music.

Rilling’s complete edition of Bach’s church cantatas also mirrors the constant change in performance customs brought on by research and new practices. Still, Rilling did not opt for the „original instruments“ approach for understandable reasons. No matter how crucial the knowledge of „original performance practices“ may be to make the music come to life, Rilling doesn’t see much sense in reconstructing isolated aspects to convey the meaning of Bach’s works to modern listeners who have a completely different background in every respect. The objective is still the same, even if emotionality, dynamism, continuo practice, articulation and phrasing, and many other elements that illuminate the spirit and meaning of the text have changed. This goes equally for recording technology, which has explored new ways of reproduction over the past years ranging between integral stereophonic sound and structural transparency of the music.

Even the names of the musicians contributing to this complete edition mirror half a generation of European oratorio tradition. This goes in particular for the vocal and instrument soloists. To document the tradition, change and undiminished modernity reflected by this music, the complete edition of Bach’s cantatas conducted by Helmuth Rilling, a milestone in recording history, has been included in EDITION BACHAKADEMIE without making any changes. There are many good ways to arrange the cantatas on the CDs. EDITION BACHAKADEMIE’s aim was to help the listener find the individual cantatas by using the order according to the Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) by Wolfgang Schmieder.

Veille à ce que ta crainte de Dieu ne soit pas hypocrisie BWV 179

Création: le 8 août 1723

Destination: pour le 11^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Jesus Sirach 1, 34. Mouvement 6: strophe 1 du lied «Ich armer Mensch, ich armer Sünder» (Le pauvre homme, le pauvre pécheur que je suis) de Christoph Tietze (1663)

Éditions complètes: BG 35: 275 – NBA I/20: 57

«Aussi souvent que l'on change l'ordre diatonique et naturel, de façon d'être entre les tons, en les modifiant, soit en les haussant par des # soit en les abaissant par des b, c'est ainsi que Johann G. Walther décrit le caractère du chromatisme dans son *Musicalischen Lexicon* de 1732. Ce n'est pas la multiplicité des altérations possibles qui déterminent finalement la tonalité en question mais l'apparition soudaine de sons étrangers à la tonalité qui génère un désordre harmonique ou mieux encore: étendent à l'infini les possibilités de l'harmonie. Cet art s'affina de plus en plus depuis les débuts de l'époque baroque. Ceci se produisait au nom de l'expression de certains contenus que l'on appelait à l'époque baroque des «affects»: «un mouvement de l'âme ...qui peut animer la musique» (Walther).

Depuis les madrigaux de Claudio Monteverdi et surtout de Carlo Gesualdo, le chromatisme (du grec «chroma», couleur) recouvre tout une amplitude d'affects, entre la douleur et la peine, la mélancolie et la nostalgie, la ruse méchante et la fausseté. Il est impossible d'énumérer ici tous les exemples dont Bach se servit pour enrichir son expressivité musicale. Même dans la musique instrumentale «de libre teneur», il existe des œuvres importantes qui en font partie : la célèbre «Fantaisie et Fugue chromatique» BWV 903 ou, dans le sens plus large, la Fantaisie BWV 906 (les deux dans ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 108), le Prélude et la Fugue en si mineur BWV 869 tirée

du premier Livre du Clavier bien tempéré (Vol. 116), la Sarabande de la Troisième Suite anglaise BWV 808 (Vol. 113), la Fantaisie en sol mineur pour orgue BWV 542 (Vol. 93), le «Thema Regium» de l'Offrande Musicale BWV 1079 (Vol. 133) pour n'en citer que quelques-uns. Le «Crucifixus» de la Messe en si mineur BWV 232 (Vol. 70) est peut-être la musique vocale la plus éminente de ce type. Bach a eu recours au chœur d'introduction d'une cantate créée déjà très tôt à Weimar (BWV 12) pour composer ce morceau. Le texte de cette musique s'énonçait: «Pleurs et lamentations, tourments et découragement...» – une transcription d'affects donc, condition de base et en même temps amélioration de ce procédé dit «Parodie».

La cantate ci-présente datant de la première année de fonction de Bach à Leipzig est un exemple type de l'emploi hautement différencié et calculé avec précision du chromatisme. Le morceau commence par une parole biblique et comme cela est souvent le cas, Bach plaça le texte dans un mouvement de motet qu'aucun ornement concertant ne vient agrémente. La parole inviolable de l'Écriture correspond à la forme de polyphonie implacable des vieux maîtres. Le sujet de cette fugue est placé au-dessus des paroles d'introduction: des mouvements ascendants réguliers, des sauts en chute ascendante (qui relie, en leur donnant une profondeur théologique, les termes «crainte de Dieu» et «hypocrisie»), retour au ton fondamental. Lorsque la deuxième voix intervient, celle du ténor – qui interprète avec élégance le sujet sous une forme miroir horizontal! Hypocrisie? –, la basse poursuit son chant sur un nouveau motif: «et ne sert pas Dieu d'un cœur trompeur». Pour les trois derniers mots, Bach trouve une ligne descendante chromatique qui «colore» véritablement le sujet principal s'enrichissant ainsi d'une certaine régularité : sur la base d'un cœur trompeur, l'on entend ainsi directement et avec de plus en plus d'insistance par la suite, l'hypocrisie sombrer dans son environnement trouble. Bach remania ce morceau plus tard en

mouvement d'introduction à sa Messe en sol majeur BWV 236 (Vol. 72) – conforme aux gestes de prière du «Kyrie eleison» demandant la miséricorde.

Ainsi préparé, le sermon musical peut commencer. Le récitatif du ténor (n° 2) est rempli d'images et d'allusions; on est en droit de supposer que les paroissiens assis dans l'église de Leipzig lors du service religieux connaissaient le contexte biblique. Les plaintes (tout simplement sans lien temporel) concernant l'état et les risques encourus par la chrétienté se déplacent sur un fondement instable. Les déplacements d'harmonie, les sauts en intervalles diminués et les lignes rompues symbolisent dans la basse continue cette fondation incertaine.

L'air suivant (n° 3) tire également son idée du texte: la sonorité mélange du hautbois et des violons menant le mouvement orchestral est «éblouissant à l'extérieur». Le morceau a des traits galants à ne pas nier, mais des séquences en direction des profondeurs annoncent l'autre sujet: la fausse image des croyants hypocrites qui ont rempli et sali l'image étincelante – les figurations galantes sur des mesures accentuées changent subitement en irritations accusatrices. La séquence trompeuse sur «remplie de pourriture», les magnifiques sommets atteints par le ténor sur «éblouissante à l'extérieur» contribuent à illustrer le texte avec des moyens musicaux. Bach reprit également plus tard la musique de ce morceau dans l'une de ses Messes Luthériennes (en la majeur BWV 234, Vol. 71), ici sur le passage qui demande la miséricorde pour les péchés du monde («Qui tollis peccata mundi») – l'affect est conservé.

Le récitatif de basse (n° 4) indique à présent l'issue salvatrice: il désigne les qualités du vrai chrétien sous un titre exécuté *arioso* et en nombreuses allusions à l'Évangile. La confession d'humilité et des péchés, bien sûr colorée de chromatisme, est une de ces qualités – dans l'univers contraire lumineux de l'*arioso*, la grâce et le secours en seront la récompense. Au début de l'air aux tons intimes (n° 5), les deux hautbois da caccia racontent

qu'il s'agit là du contraste entre les facultés négatives de l'homme et les facultés positives de Dieu que l'on ne rencontre que si l'on est rempli de la demande de miséricorde (figurations de génemissement dans le soprano). Les lignes et les frottements d'intervalles s'enchevêtrant en mouvements ascendants et descendants symbolisent aussi l'impossibilité de dissoudre les liens existant entre les mondes humain et divin.

Le choral final (sur la mélodie «Wer nur den lieben Gott läßt walten») formule les conséquences pour chaque chrétien. Il offre un digne pendant musical au chœur d'introduction. Les voix inférieures sont rythmées, colorées de chromatismes et font ainsi preuve d'une immense audace harmonique. On se souvient que le texte «Celui qui fait confiance à Dieu n'a pas construit sur le sable» est également chanté sur la deuxième moitié de la mélodie.

*

Pare-toi, ô chère âme BWV 180

Création: le 22 octobre 1724

Destination: pour le 20^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Le même incipit que le lied de Johann Franck (1649). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 9 (Mouvement 1 et 7) et 3 (dans le mouvement 3); remaniées ou élargies (auteur inconnu): strophes 2 à 8 (Mouvements 2 à 6)

Éditions complètes: BG 35: 295 – NBA I/25: 43

«Devant la composition de ce morceau, on ressent que le maître a traité ici l'une de ses mélodies préférées», voilà ce qu'Albert Schweitzer ressentit en contemplant cette cantate dont la partition autographe est en possession de l'Académie Internationale Bach Stuttgart. En réalité, Bach avait composé ou traité d'autres lieder bien plus souvent. Schweitzer considèrerait sans doute cet aspect vu de l'orgue, vu du grand arrangement choral BWV 654 du manuscrit de Leipzig. Les romantiques et Mendelssohn et Schumann, qui redécouvrirent Bach, aimaient tout particulièrement ce morceau «inestimable et témoignant d'une grande profondeur d'âme» (Vol. 99). Mendelssohn joua l'arrangement lors de son très célèbre concert de bienfaisance à la mémoire de Bach, le 6 août 1840 dans l'Église Saint-Thomas et avoua «si la vie lui avait dérobé espoir et foi, seul ce choral aurait été en mesure de lui redonner une nouvelle vie».

La teneur du lied tout comme celle de la cantate-choral a sans aucun doute des traits mythiques. Il s'agit d'un chant de Communion ; la Cène en tant que symbole du lien de l'homme avec Dieu doit être comprise comme reflet du repas de noces royales dont il est question dans l'Évangile de ce jour (Matthieu 22, 1-14). L'image de la contemplation heureuse et de l'union donne au choral d'orgue comme à la cantate, aux allures de musique de chambre, cet aspect de ravissement intime et d'apesanteur dont la postérité raffole.

Le chœur d'introduction coule en mesures à 12/8; les flûtes à bec et les hautbois forment une sorte de concertino avec les cordes et confèrent au mouvement son caractère de pastorale. Le cantus firmus est au soprano; Bach ne le fait pas préparer par les voix inférieures, il sous-tend cependant la musique générée à partir d'un seul motif et chantée par l'alto, le ténor et la basse d'éléments polyphones. Le caractère de l'air suivant pour ténor et flûte traversière solo est directement lié aux paroles du texte comme «Réveille-toi, frappe, ravissement, paroles de joie».

Bach laisse déboucher le récitatif suivant (n° 3) dans un autre arrangement choral. Le violoncelle piccolo attaque sur les mots «et dit». Cet instrument appartenant au groupe des cordes basses est particulièrement bien adapté au jeu sur des notes élevées – le texte parle de l'union de «ma dépouille» avec Dieu! Il habilite la mélodie interprétée par le soprano. Bach étend le récitatif suivant (n° 4) en faisant intervenir les deux flûtes à bec sous forme d'un mystérieux *accompagnato*; le rôle éminent de l'Esprit Saint par rapport au cœur et à la raison dans la recherche des grandes œuvres de Dieu est souligné de cette façon. L'air de soprano n° 5 fait partie des idées musicales les plus grandioses de Bach – non seulement en raison de sa construction élégante, richement garnie au niveau de l'effectif et pourtant aux allures de musique de chambre mais aussi en raison de l'élan souple et fascinant de sa musique qui rappelle l'air «Un seul signe de ses mains» qui se trouve dans la sixième partie de l'Oratorio de Noël (n° 57; Vol. 76). Le récitatif de basse qui suit (n° 6), établit le lien avec le texte, en présentant les effets de l'Esprit de Dieu devant la demande d'enflammer également l'esprit de l'homme grâce à son amour, ce qui est mis en relief *arioso* dans les derniers vers.

Le choral final se détache par sa simplicité et sa légèreté. Néanmoins Bach ne renonce pas à donner une place extrêmement ample, également au niveau musical, à la demande exprimée

dans le texte, «mesurer à sa juste mesure l'ampleur de ton amour», en menant les voix du ténor et de la basse en intervalles de dixièmes.

*

Les esprits volages et insoucians BWV 181

Création: le 13 février 1724

Destination: pour le dimanche de la Sexagésime

Texte: Poète inconnu

Éditions complètes: BG 37: 3 – NBA I/7: 135

Cette cantate nous confronte à quelques questions. Est-ce une parodie intégrale ou partielle d'un modèle profane que suggère le chœur final? Est-ce que Bach ne confectionna – ceci correspond probablement à la pratique habituelle – les registres de la flûte et du hautbois que pour une reprise en 1743/46? Quel instrument solo attend l'air n° 3 dont nous n'avons plus que le registre chanté et le continuo?

Mais à la première écoute le début est indéniablement impressionnant. La figuration légère, pétillante, rhétorique convertit en musique presque mot pour mot le vers introductif; on pourrait être ici en présence d'un air bouffon d'un opéra comique du début du XIX^{ème} siècle! Les «esprits volages» effrayés par Bélial (un pseudonyme utilisé pour «Satan») appellent la parabole du semeur lue ce jour dans l'Évangile (Luc 8, 4-15), le semeur dont la semence fut mangée par les oiseaux du ciel. Il est conseillé de suivre le texte biblique en écoutant cette cantate, car les mouvements suivants ont aussi recours aux images choisies dans l'Évangile.

Dans le récitatif n° 2, les mots comme «acharnée» ou «éclater les rochers» ont incité Bach à les illustrer en *arioso*. Il en est de même pour les «épinés malfaisantes» dont leur nombre infini

pique dans le continuo de l'air n° 3, pour la résistance opiniâtre de la voix chantée qui exprime les «flammes du supplices des enfers» en vocalises virtuoses et pour la nourriture «éternellement» en notes tenues. La voix instrumentale solo absente, qui était probablement un violon, sera remplacée dans cet enregistrement par une partie de continuo richement figurée.

Après un récitatif très évocateur (n° 4), un chœur final exubérant et rempli de cris d'allégresse prend la relève. L'effectif au complet, solennel (à noter à présent la présence de la trompette) donne à croire que cette cantate était destinée à une occasion profane tout comme l'alternance entre les tutti et les soli ainsi que le ensemble du caractère de ce morceau rappelant plutôt une sérénade de Nouvel An ou d'anniversaire; évoquant aussi par moments le milieu appelant les harmonies de la fin de la Cantate du Café BWV 211 (Vol.66). Que ce soit la «bonne terre fertile» qui prospère sur le sol princier ou «dans nos cœurs», cela ne fait pas de grande différence au niveau de l'affect.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

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

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

Mira que tu temor de Dios no sea impostura BWV 179

Génesis: para el 8 de agosto de 1723

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

Texto: poeta desconocido. Primer movimiento: Eclesiástico 1, 34. Sexto movimiento: primera estrofa del cántico “Miserero de mí, misero pecador” de Christoph Tietze (1663)

Ediciones completas: BG 35: 275 – NBA 1/20: 57

“Siempre que se trastoca el orden diatónico y natural entre los tonos, alterándolos por elevación con el # o por reducción con el b... así describe Johann G. Walther en su *Léxico Musical* de 1732 la esencia de la cromática. De lo que se trata no es tanto de la multiplicidad de prefijos posibles que únicamente determinan la correspondiente modalidad tonal, sino de la súbita aparición de notas ajenas a la tonalidad que trastocan el orden armónico o, mejor, la ampliación hasta el infinito de las posibilidades de la armonía. Desde el primitivo Barroco este arte se ha ido refinando cada vez más. Este proceso tuvo lugar bajo el signo de la expresión de determinados contenidos que en el Barroco recibirían el nombre de “afectos”: “un movimiento emocional... como el que es capaz de suscitar la música” (Walther).

Desde los madrigales de Claudio Monteverdi y en especial de Carlo Gesualdo, la cromática (del griego “chroma”, color) cubre toda una gama de afectos que abarcan desde el dolor y el sufrimiento hasta la astucia y la falsedad pasando por la nostalgia y la melancolía. Es imposible exponer todos los ejemplos en los que Bach se sirve de esta forma de expresión musical. Incluso en la música instrumental “carente de contenido” hay obras importantes a este respecto: la famosa “Fantasía cromática y fuga” BWV 903 ó, más aún, la Fantasía BWV 906 (ambas en

Edition Bachakademie vol. 108), el Preludio y Fuga en si menor BWV 869 incluido en el primer libro del Piano bien templado (vol. 116), la Sarabanda de la tercera Suite Inglesa BWV 808 (vol. 113), la Fantasía en sol menor para órgano BWV 542 (vol. 93), el “Thema Regium” de la Ofrenda Musical BWV 1079 (vol. 133), por nombrar solo unas cuantas. El lugar tal vez más prominente de la música local corresponde al “Crucifixus” de la Misa en si menor BWV 232 (vol. 70). Para esta pieza recurrió Bach al coro de entrada de una cantata que ya había compuesto en los primeros tiempos de Weimar (BWV 12). El texto era en este punto: “Llorar, lamentarse, preocuparse, vacilar...”, una auténtica transmisión de afectos que representa la condición básica y al mismo tiempo el alivio de este procedimiento llamado “Parodia”.

La presente cantata, que se remonta al primer año de profesión de Bach en Leipzig, es un ejemplo paradigmático del uso altamente diferenciado y exactamente calculado de la cromática. La pieza comienza con una frase bíblica y, como suele suceder en estos casos, Bach ha colocado el texto en un movimiento motético que nunca se encubre con adornos concertantes. La intocable palabra de la Sagrada Escritura se corresponde con la forma de la vetusta polifonía de los maestros antiguos. El tema de esta fuga acompaña a las palabras iniciales: movimiento ascendente regular, intervallos descendentes (que a su vez enlazan con profundidad teológica los conceptos de “temor de Dios” e “impostura”) y retorno al tono dominante. Al utilizar la segunda voz, la del tenor – que interpreta el tema con artística profusión en forma horizontalmente reflejada (zimpostura?) – prosigue el bajo cantando el texto sobre un motivo nuevo: “y no sirvas a tu Dios con falso corazón”. Para las tres últimas palabras descubre Bach una línea cromáticamente descendente que “pinta” con uniformidad el tema principal que a su vez emite la impresión de regularidad: sobre el fondo de un falso corazón – se escucha inmediatamente con progresiva penetración – echa raíces la impostura en su

entorno sombrío. Bach transcribiría posteriormente esta pieza para el movimiento de entrada de su Misa en sol mayor BWV 236 (vol. 72) adaptándose al gesto del “Kyrie elision” que implora misericordia.

Con esta preparación puede dar comienzo la homilfa musical. El recitativo de tenor (nº 2) está plagado de imágenes y evocaciones. El conocimiento de los contextos bíblicos debe darse por supuesto en los asistentes al servicio religioso de Leipzig. Las (casi supratemporales) lamentaciones sobre la situación y peligros que acechan al Cristianismo se mueven sobre un fundamento inestable. Retornos armónicos, saltos en intervalos reducidos, así como líneas quebradas vienen a simbolizar en el bajo continuo este fondo inseguro.

También el aria siguiente (nº 3) recaba del texto su idea: “bellos por fuera” es la mezcla de sonidos de oboe y violines que rige al movimiento de orquesta. La pieza exhibe rasgos plenamente galantes; pero las secuencias, orientadas siempre en sentido descendente, anuncian que se va a hablar de algo distinto: de los falsos hipócritas que tienen llena de inmundicia su brillante imagen... las galantes figuras que aparecen en fragmentos de compases acentuados se convierten súbitamente en acusadora irritación. La secuencia que llega a la locura con el “llenos de depravación” y la fastuosa elevación del tenor en las palabras “magnífica apariencia” contribuyen a la representación del texto con medios musicales. También volvió a utilizar Bach la música de esta pieza en una de sus misas luteranas (en La mayor BWV 234, vol. 71) aplicándola a la frase en que se implora piedad por los pecados del mundo (“Qui tollis peccata mundi”)... con lo que se sigue manteniendo el afecto.

El recitativo de bajo (nº 4) viene a indicar la salida: bajo una notación marcada como *arioso* y con numerosas referencias al Evangelio, menciona las características del verdadero cristiano,

entre las que se cuenta el reconocimiento de la humildad y del pecado, naturalmente con su correspondiente matización cromática... en el ligero mundo opuesto del *arioso* donde le aguarda la gracia y el amparo como recompensa. Al comienzo del aria (nº 5) que mantiene un tono íntimo, los dos oboes da cacia relatan que lo que importa aquí es exponer el contraste entre las cualidades humanas negativas y las dotes divinas positivas, contraste que se percibe en el gesto básico de la petición de clemencia (figuras suplicantes en el soprano). Las líneas ascendentes y descendentes intrincadas entre sí y las fricciones de los intervalos vienen a mostrar al mismo tiempo la imposibilidad de disolver la unión entre el mundo humano y el mundo divino.

El coral de cierre (sobre la melodía “Quien sólo al buen Dios deja obrar”) formula la consecuencia para cada uno de los cristianos. Musicalmente brinda un digno contrapeso al coro de entrada. Las voces bajas están rítmicamente alentadas, cromáticamente teñidas y por tanto colmadas de inmensa audacia armónica. Recuérdese que en la segunda mitad de la melodía se canta también el texto “Quien confía así en Dios Todopoderoso, no construye sobre arena”.

*

Adórnate, oh amada alma BWV 118

Génesis: para el 22 de octubre de 1724

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

Texto: según el cántico de igual comienzo, original de Johann Franck (1649). Literalmente conservadas: estrofas 1 y 9 (movimientos 1 y 7) y 3 (dentro del tercer movimiento); retocadas o ampliadas (autor desconocido): estrofas 2 hasta

8 (movimientos 2 al 6)

Ediciones completas: BG 35: 295 – NBA I/25: 43

“Por la composición se percibe que el Maestro ha confeccionado una de sus melodías favoritas”, observaba Albert Schweitzer al referirse a esta cantata cuya partitura autógrafa se encuentra en posesión de la Academia Bachiana Internacional de Stuttgart. En realidad Bach había situado o procesado otros cánticos con bastante mayor frecuencia. Schweitzer pensaba, sin duda partiendo del órgano, en la gran transcripción coral BWV 654 procedente del manuscrito de Leipzig. Esta pieza “de incalculable valor y de máxima profundidad espiritual” (vol. 99) fue a su vez la preferida de los románticos redescubridores de Bach que fueron Mendelssohn y Schumann. Mendelssohn tocó la transcripción en su legendario concierto benéfico celebrado el 6 de agosto de 1840 en la iglesia de Santo Tomás para recaudar fondos para el monumento a Bach, y por su parte admitió que “si la vida le quitó la fe y la esperanza, sin duda este solo coral vendría a restituírsele todo”.

El contenido del cántico y también de la cantata coral tiene sin duda ciertos rasgos místicos. Se trata de un canto eucarístico; la Eucaristía como símbolo de unión del hombre con Dios se presenta como la imagen del banquete nupcial regio que describe el Evangelio del día (Mateo 22, 1-14). La idea de una gozosa inmersión y unión mística imprime tanto al coral para órgano como también a la cantata – que mantiene por completo su calidad de música de cámara – ese tono de encantamiento íntimo y levitación que soñaría la posteridad.

El coro de entrada fluye en el compás de doce tiempos; flautas dulces y oboes forman con los instrumentos de cuerda una especie de concertino e imprimen carácter pastoral al movimiento. El cantus firmus radica en el soprano; Bach renuncia a prepararlo con las voces bajas; pero reviste de polifonía a la música obtenida de un solo motivo para contralto, tenor y

bajo. El gesto del aria siguiente para solo de tenor y flauta travasera está directamente vinculado a ciertas expresiones del texto como “Animación, llamar a la puerta, arrobado gozo y palabras de alegría”.

Bach hace que el recitativo siguiente (nº 3) desemboque en otra transcripción coral. Con las palabras “y exclaman” hace que entre el violoncello piccolo. Este instrumento, que se cuenta en el grupo de los de cuerda más profundos, resulta especialmente apropiado para la interpretación en posiciones altas... el texto habla de la unión de “mis huesos” con Dios. Se mueve entorno a la melodía interpretada por el soprano. El recitativo (nº 4) que sigue inmediatamente es ampliado por Bach al utilizar las dos flautas dulces para convertirlo en un enigmático *Accompagnato*; se enfatiza la función del Espíritu Santo para con el corazón y la razón, al sondear la sublime obra de Dios. El aria de soprano nº 5 se cuenta entre las más grandiosas ocurrencias musicales de Bach, no solo debido a su artística y ricamente equipada construcción (de música de cámara, no obstante), sino debido al desenvuelto ímpetu arrebatador de su música que evoca el aria “Solo un ademán de sus manos” de la sexta parte del Oratorio de Navidad (nº 57; vol. 76). El siguiente recitativo de bajo (nº 6) establece la vinculación textual desde la actuación del Espíritu de Dios hasta la súplica de que encienda también al espíritu del hombre aquel amor que se enfatiza con la anotación de *arioso* en la última línea.

El coral final se sitúa en un plano simple y llanamente enfatizado. Pero Bach no renuncia a reservar a la súplica que se manifiesta en el texto “cuán grande Tu amor es” un espacio musicalmente inconmensurable desarrollando en intervalo de décima las voces del tenor y del bajo.

*

Los espíritus ligeros e inestables BWV 181

Génesis: para el 13 de febrero de 1724

Destino: domingo de Sexagésima

Texto: poeta desconocido

Ediciones completas: BG 37: 3 – NBA 1/7: 135

En esta cantata se enlazan algunas cuestiones: ¿es total o parcialmente la parodia de un antecedente profano como deja entrever el coro final?, ¿compuso Bach las voces de la flauta y del oboe, lo cual resulta probable según se ve en la praxis aplicada en otros ámbitos, para una interpretación realizada en torno a 1743/46? y ¿qué solo instrumental exige el aria nº 3 de la que solamente se nos ha conservado la voz cantora y el continuo?

Pero lo impresionante ya en la primera audición es el comienzo. La liviana, chispeante y retórica figuración transcribe casi literalmente en música la línea del texto de entrada; podría tratarse también de un aria bufa dentro de una ópera cómica de comienzos del siglo XIX. Los “espíritus inestables”, espantados por Belial (seudónimo de Satanás) nos recuerdan la parábola del sembrador que aparece en el Evangelio (Lc 8, 4-15) cuya semilla fue pasto de las aves del cielo. Es recomendable tener al lado el texto bíblico al escuchar esta cantata, ya que también los movimientos siguientes hacen clara referencia a las imágenes que en él se han seleccionado.

En el recitativo nº 2 hay términos como “perversamente” o “que las mismas piedras rompe”, que dieron ocasión a Bach para interpretarlas en modo *arioso*. Igualmente las “nocivas espinas” cuyo incontable número llega a resultar punzante en el continuo del aria nº 3, la pertinacia de la voz cantora que expresa “el fuego del infernal suplicio” en virtuoso colorido y la “eternidad” en notas contenidas. La ausencia de la voz solista instrumental, probablemente de un violín, se compensa a

modo de sugerencia en esta grabación con una parte de continuo trabada de figuras.

Después de un recitativo formulado muy plásticamente (nº 4), sigue un coro final jubiloso y relajado. La plena cobertura festiva (aquí con trompeta incluida) permite incluso creer en otro destino profano como el paso de los tutti a los solos y el gesto de la pieza que evoca más bien el cierre de una serenata de cumpleaños o de año nuevo; y en algunas fases evoca también el entorno necesitado de armonía que caracteriza al final de la cantata del café BWV 211 (vol.66). El que esta “campo bueno y fértil” prospere a causa del Príncipe o bien lo haga “en nuestro corazón” no representa ninguna diferencia para el correspondiente afecto.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

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



Helmuth Rilling

