



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



**[3] KANTATEN BWV 182 - 184**

*Himmelskönig, sei willkommen / Sie werden euch in den Bann tun / Erwünschtes Freudenlicht*

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

Südwest-Tonstudio, Stuttgart, Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 183)

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

Richard Hauck; Heinz Jansen (BWV 182), Henno Quasthoff (BWV 182, 184)

**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 182: Januar 1975 / BWV 183: Dezember 1980/ März/November 1982 /

BWV 184: September 1976/ Januar/April 1977

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

Dr. Andreas Bomba

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

**Traduction française:** Sylvie Roy

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

© 1975/76/77/80/82 by Hänssler Verlag, Germany

© 2000 by Hänssler Verlag, Germany

**Internationale Bachakademie Stuttgart**

E-Mail: office@bachakademie.de

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

Johann Sebastian



(1685 – 1750)

**KANTATEN · CANTATAS · CANTATES****Himmelskönig, sei willkommen BWV 182 (29'19)**

**King of heaven, thou art welcome • Roi du ciel, sois le bienvenu • Bienvenido seas, Rey del Cielo**

Doris Soffel – alto • Aldo Baldin – tenore • Philippe Huttenlocher – basso • Peter Thalheimer – Flauto dolce • Albert Boesen – Violino • Jürgen Wolf – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Joachim Eichhorn – Organo • Martha Schuster – Cembalo

**Sie werden euch in den Bann tun BWV 183 (14'33)**

**In banishment they will cast you • Ils vous banniront • Ellos os enviarán al exilio**

Arleen Augér – soprano • Julia Hamari – alto • Peter Schreier – tenore • Walter Heldwein – basso • Fumiaki Miyamoto, Hedda Rothweiler – Oboe d'amore • Dietmar Keller, Dieter Gürke – Oboe da caccia • Kurt Etzold – Fagotto • Walter Forchert – Violino • August Wenzinger – Violoncello piccolo • Barbara Haupt-Brauckmann – Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

**Erwünschtes Freudenlicht BWV 184 (23'45)**

**O welcome light of joy • Lumière de joie désirée • Deseada luz de la alegría**

Arleen Augér – soprano • Gabriele Schnaut – alto • Adalbert Kraus – tenore • Niklaus Tüller – basso • Gunther Pohl, Sibylle Keller-Sanwald – Flauto • Albert Boesen – Violino • Jürgen Wolf – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Elisabeth Maranca – Organo • Martha Schuster – Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 182 „Himmelskönig, sei willkommen“ 29:19

No. 1	Sonata <i>Flauto dolce, Violino solo, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	<b>1</b>	1:53
No. 2	Coro: Himmelskönig, sei willkommen <i>Flauto dolce, Violino, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	<b>2</b>	4:07
No. 3	Recitativo (B): Siehe, ich komme <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	<b>3</b>	0:42
No. 4	Aria (B): Starkes Lieben <i>Violino solo, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	<b>4</b>	2:54
No. 5	Aria (A): Leget euch dem Heiland unter <i>Flauto dolce, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	<b>5</b>	6:36
No. 6	Aria (T): Jesus, laß durch Wohl und Weh <i>Violoncello, Cembalo</i>	<b>6</b>	4:04
No. 7	Choral: Jesu, deine Passion <i>Flauto dolce, Violino, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	<b>7</b>	3:52
No. 8	Coro: So lasset uns gehen in Salem der Freuden <i>Flauto dolce, Violino, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	<b>8</b>	5:11

BWV 183 „Sie werden euch in den Bann tun“ 14:33

No. 1	Recitativo (B): Sie werden euch in den Bann tun <i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	<b>9</b>	0:44
No. 2	Aria (T): Ich fürchte nicht des Todes Schrecken <i>Violoncello piccolo, Contrabbasso, Organo</i>	<b>10</b>	7:15
No. 3	Recitativo (A): Ich bin bereit, mein Blut und armes Leben <i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	<b>11</b>	1:20
No. 4	Aria (S): Höchster Tröster, Heiliger Geist <i>Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	<b>12</b>	3:50
No. 5	Choral: Du bist ein Geist, der lehret <i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso</i>	<b>13</b>	1:24

BWV 184 „Erwünschtes Freudenlicht“ 23:45

No. 1	Recitativo (T): Erwünschtes Freudenlicht <i>Flauto I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	<b>14</b>	3:20
No. 2	Aria (S, A): Gesegnete Christen, glückselige Herde <i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	<b>15</b>	8:56
No. 3	Recitativo (T): So freuet euch, ihr auserwählten Seelen <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	<b>16</b>	2:22
No. 4	Aria (T): Glück und Segen sind bereit <i>Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	<b>17</b>	4:44
No. 5	Choral: Herr, ich hoff je, du werdest die <i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	<b>18</b>	1:10
No. 6	Coro (+ S, B): Guter Hirte, Trost der Deinen <i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	<b>19</b>	3:13
Total Time BWV 182-184			67:42

## BWV 182

## 1. Sonata

## 2. Coro

Himmelskönig, sei willkommen,  
 Laß auch uns dein Zion sein!  
 Komm herein!  
 Du hast uns das Herz genommen.

## 3. Recitativo

*Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben.  
 Deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.*

## 4. Aria

Starkes Lieben,  
 Das dich, großer Gottessohn,  
 Von dem Thron  
 Deiner Herrlichkeit getrieben!  
 Starkes Lieben,  
 Daß du dich zum Heil der Welt  
 Als ein Opfer ffügstellst,  
 Daß du dich mit Blut verschrieben.

## 5. Aria

Leget euch dem Heiland unter,  
 Herzen, die ihr christlich seid!  
 Tragt ein unbeflecktes Kleid  
 Eures Glaubens ihm entgegen,  
 Leib und Leben und Vermögen  
 Sei dem König itzt geweiht.

## 1. Sonata

## 2. Chorus

King of heaven, thou art welcome,  
 Let e'en us thy Zion be!  
 Come inside,  
 Thou hast won our hearts completely.

## 3. Recitative

*Lo nou, I come nou. Of me in the Book is written:  
 What thy will is, my God, I do gladly.*

## 4. Aria

Strong compassion,  
 Which, O mighty Son of God,  
 From the throne  
 Of thy majesty did drive thee:  
 Strong compassion,  
 Thou thyself to heal the world  
 As a victim offered up,  
 That thyself with blood didst sentence.

## 5. Aria

Lie before your Savior prostrate,  
 Hearts of all who Christian are!  
 Don ye now a spotless robe  
 Of your faith in which to meet him;  
 Life and body and possessions  
 To the king now consecrate.

## 1

## 1. Sonate

## 2

## 2. Chœur

Roi du ciel, sois le bienvenu,  
 Laisse-nous aussi devenir ta ville de Sion!  
 Entre donc,  
 Tu t'es emparé de notre cœur.

## 3

## 3. Récitatif

*Voici que je viens, ainsi est-il écrit dans le Livre ; j'accomplis  
 volontiers, mon Dieu, ta volonté.*

## 4

## 4. Air

C'est ton amour puissant  
 Qui t'a repoussé, Fils sublime de Dieu,  
 Du trône  
 De magnificence!  
 C'est ton amour puissant  
 Pour lequel tu t'es offert en sacrifice  
 Pour offrir le salut au monde,  
 Que tu as signé de ton sang.

## 5

## 5. Air

Soumettez-vous au Sauveur,  
 Cœurs, vous qui êtes chrétiens!  
 Allez à sa rencontre  
 Vêtus de l'habit immaculé de votre foi,  
 Vouez vos corps, vos vies et vos biens  
 Au roi désormais.

## 1. Sonata

## 2. Coro

¡Bienvenido seas, Rey del Cielo,  
 Déjanos también ser tu Sión!  
 Entra,  
 Tú nos has ganado el corazón.

## 3. Recitativo

*Mirad, aquí vengo, en el Libro está escrito  
 sobre mí: Tu voluntad, mi Dios, hago con gusto.*

## 4. Aria

Inmenso amor,  
 Que a Ti, gran Hijo de Dios,  
 Del trono de Tu majestad  
 Te ha sacado,  
 Inmenso amor,  
 Y para salvación del mundo  
 A Ti mismo te has sacrificado  
 Y con sangre comprometido.

## 5. Aria

¡Permaneced devotos al Salvador,  
 Corazones que sois cristianos!  
 Llevad un vestido immaculado  
 De vuestra fe a su encuentro.  
 Cuerpo, vida y bienes  
 Al Rey sean consagrados.

**6. Aria**

Jesu, laß durch Wohl und Weh  
Mich auch mit dir ziehen!

Schreit die Welt nur „Kreuzige!“,  
So laß mich nicht fliehen,  
Herr, von deinem Kreuzpanier;  
Kron und Palmen find ich hier.

**7. Choral**

**Jesu, deine Passion  
Ist mir lauter Freude,  
Deine Wunden, Kron und Hohn  
Meines Herzens Weide;  
Meine Seel auf Rosen geht,  
Wenn ich dran gedenke,  
In dem Himmel eine Stätt  
Uns deswegen schenke.**

**8. Coro**

So lasset uns gehen in Salem der Freuden,  
Begleitet den König in Lieben und Leiden.  
Er gehet voran  
Und öffnet die Bahn.

**6. Aria**

Jesus, let through weal and woe  
Me go also with thee!

Though the world shout “Crucify!”  
Let me not abandon,  
Lord, the banner of thy cross;  
Crown and palm shall I find here.

**7. Chorale**

**Jesus, this thy passion  
Brings me purest pleasure;  
All thy wounds, thy crown and scorn,  
Are my heart’s true pasture;  
This my soul is all in bloom  
Once I have considered  
That in heaven is a home  
To me by this offered.**

**8. Chorus**

So let us go forth to that Salem of gladness,  
Attend ye the King now in love and in sorrow.  
He leadeth the way  
And opens the path.

**6****6. Air**

Jésus, laisse-moi donc t’accompagner  
Pour le meilleur et pour le pire!

Même si le monde ne crie que des «Crucifie-le !»,  
Ne me permets pas de prendre la fuite,  
Seigneur, devant la bannière qui est ta croix;  
C’est là que je trouverai la couronne et les rameaux.

**7****7. Choral**

Jésus, ta Passion  
Est une grande joie pour moi,  
Mon cœur se repaît  
De tes blessures, de ta couronne et de tes outrages;  
Mon âme coure sur un tapis de roses  
Lorsque je songe  
Qu’une place au ciel  
Nous est offerte ainsi.

**8****8. Chœur**

Allons ainsi à Salem, la cité des joies  
Et accompagnons le roi dans l’amour et la souffrance.  
Il marche en tête  
Et ouvre la voie.

**6. Aria**

¡Jesús, a través del bienestar y del dolor  
Déjame ir también contigo!

Aunque el mundo sólo grite ¡“Crucifícalo”!,  
No me dejes huir;  
Señor, ante el estandarte de tu cruz,  
Corona y palmas, aquí me encuentro.

**7. Coral**

Jesús, tu pasión  
Es para mí pura alegría,  
Tus heridas, corona y escarnio,  
Deleite de mi corazón.  
Mi alma camina sobre rosas,  
Cuando lo recuerdo.  
Concédenos por ello  
Una morada en el cielo.

**8. Coro**

Por lo tanto, vayamos a la Salem de las alegrías,  
Acompañemos al Rey en el amor y el padecimiento.  
El va al frente  
Y abre el camino.

**1. Recitativo**

*Sie werden euch in den Bann tun, es kömmt aber die Zeit, daß, wer euch tötet, wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran.*

**2. Aria**

Ich fürchte nicht des Todes Schrecken,  
Ich scheue ganz kein Ungemach.

Denn Jesus' Schutzarm wird mich decken,  
Ich folge gern und willig nach.  
Wollt ihr nicht meines Lebens schonen  
Und glaubt, Gott einen Dienst zu tun,  
Er soll euch selber noch belohnen,  
Wohlan! es mag dabei beruh'n.

**3. Recitativo**

Ich bin bereit, mein Blut und armes Leben  
Vor dich, mein Heiland, hinzugeben,  
Mein ganzer Mensch soll dir gewidmet sein;  
Ich tröste mich, dein Geist wird bei mir stehen,  
Gesetzt, es sollte mir vielleicht zuviel geschehen.

**4. Aria**

Höchster Tröster, Heiliger Geist,  
Der du mir die Wege weist,  
Darauf ich wandeln soll,

**1. Recitative**

*In banishment they will cast you, there cometh, yea, the time when he who slays you will think that he doeth God a good deed in this.*

**2. Aria**

I have no fear of death's dread terror,  
I shudder not at misery.

Since Jesus' arm will guard me safely  
I'll follow glad and willingly;  
Would ye deny my life protection  
And think God thus your service do,  
He shall himself at last reward you,  
So good, with this I'll be content.

**3. Recitative**

I am prepared my blood and poor existence  
For thee, my Savior, to surrender;  
My whole humanity I'll give to thee.  
My strength is that thy Spirit will stand by me,  
E'en though there be for me perhaps too much to suffer.

**4. Aria**

Highest helper, Holy Ghost,  
Thou who me the path dost show  
On which my course should be,

**9****1. Récitatif**

*Il vous baniront, mais en plus le temps viendra où celui qui vous tuera pensera qu'il le fait au service de Dieu.*

**10****2. Air**

Je ne crains point les affres de la mort,  
Je n'ai peur d'aucun mal.

Car Jésus me couvrira de son bras protecteur,  
Je le suis volontiers et de bonne grâce.  
Si vous ne voulez pas épargner ma vie  
Et croyez rendre service à Dieu  
Ce qu'il devra même récompenser,  
Eh bien, restons-en là!

**11****3. Récitatif**

Je suis prêt à donner mon sang et ma pauvre vie  
Pour toi, mon Sauveur,  
Que tout mon être te soit consacré;  
Ton esprit sera auprès de moi, voilà ma consolation,  
À supposer que cela dépasse mes forces.

**12****4. Air**

Consolateur suprême, Saint-Esprit,  
Toi qui me montre les chemins  
Que je dois suivre,

**1. Recitativo**

*Ellos os enviarán al exilio, y aún llegará el momento en que cualquiera que os mate creará que así presta un servicio a Dios.*

**2. Aria**

No temo el horror de la muerte,  
No me espanta el infortunio.

Pues el brazo protector de Jesús me guardará.  
Le sigo gustoso y dócil.  
Si no habéis de cuidar mi vida  
Y creéis servir a Dios,  
Él mismo os habrá de recompensar,  
Pues bien, que así sea.

**3. Recitativo**

Estoy dispuesto a consagrar mi sangre  
Y pobre existencia a Ti, mi Salvador,  
Todo mi ser te sea dedicado;  
Mi consuelo es que Tu espíritu estará junto a mi,  
Supuesto que me acaciera demasiado.

**4. Aria**

Altísimo consolador, Espíritu Santo  
Tu que me indicas los caminos,  
Por los que he de andar,

Hilf meine Schwachheit mit vertreten,  
Denn von mir selber kann ich nicht beten,  
Ich weiß, du sorgest vor mein Wohl!

### 5. Choral

Du bist ein Geist, der lehret,  
Wie man recht beten soll;  
Dein Beten wird erhört,  
Dein Singen klinget wohl.  
Es steigt zum Himmel an,  
Es steigt und läßt nicht abe,  
Bis der geholfen habe,  
Der allein helfen kann.

### BWV 184

### 1. Recitativo

Erwünschtes Freudenlicht,  
Das mit dem neuen Bund anbricht  
Durch Jesum, unsern Hirten!  
Wir, die wir sonst in Todes Tälern irrten,

Empfinden reichlich nun,  
Wie Gott zu uns den längst erwünschten  
Hirten sendet,  
Der unsre Seele speist  
Und unsern Gang durch Wort und Geist  
Zum rechten Wege wendet.  
Wir, sein erwähltes Volk,  
Empfinden seine Kraft;

Relieve my weakness as my pleader,  
For of my mine own strength my pleading faileth;  
I know thou carest for my good.

### 5. Chorale

Thy Spirit is a teacher,  
Which tells us how to pray:  
Thy praying is attended,  
Thy singing soundeth well.  
It riseth heavenward,  
It riseth, never ceasing,  
Until he help hath given  
Who only help can give.

### 1. Recitativo

O welcome light of joy,  
Which with the new law forth doth break  
Through Jesus, our good shepherd!  
We, who were wont in death's deep vales to wander,

Perceive so fully now  
How God to us that long expected  
shepherd sendeth,  
Who shall our souls now feed  
And with his word and spirit turn  
Our steps to righteous pathways.  
We, his elected folk,  
Are conscious of his might;

### 13

Secours ma faiblesse, plaide ma cause,  
Car je ne peux pas prier de par moi-même,  
Je sais que tu veilles à mon salut!

### 5. Choral

Tu es un esprit qui enseigne  
Comment prier correctement;  
Ta prière sera exaucée,  
Ton chant résonne en beauté.  
Il s'élève vers les cieux,  
Il s'élève et n'a de cesse  
Jusqu'à ce que celui qui est le seul à pouvoir secourir  
T'ai secouru.

### 14

### 1. Récitatif

Lumière de joie désirée,  
Toi qui commences à poindre avec la nouvelle alliance  
Grâce à Jésus, notre berger!  
Nous qui errions jusque-là dans les vallées de la mort,

À présent nous comprenons pleinement  
Comment Dieu nous envoya le berger depuis longtemps  
désiré,  
Celui qui repaît nos âmes  
Et dirige nos pas sur la bonne voie  
Grâce à sa parole et son esprit.  
Nous, son peuple élu,  
Ressentons sa force;

Ayúdame a suplir mi debilidad,  
Pues no puedo orar por mí mismo;  
¡Yo sé que Tú velas por mi bien!

### 5. Coral

Tú eres un Espíritu que enseña,  
Cómo se deber orar;  
Tu plegaria será escuchada,  
Tu cántico bien resuena.  
Asciende al cielo,  
Asciende sin cesar,  
Hasta que haya llegado la ayuda,  
De aquel que sólo puede ayuda dar.

### 1. Recitativo

¡Descada luz de la alegría  
Que con la Nueva Alianza desputa  
Por Jesús, nuestro Pastor!  
Nosotros, que de lo contrario en los valles de la muerte  
erraríamos,

Intensamente sentimos ahora cómo  
Dios el largamente descado Pastor nos envía,  
Quien nuestra alma alimenta  
Y nuestros pasos por la Palabra y el Espíritu  
Hacia los rectos caminos conduce.  
Nosotros, su elegido pueblo,  
Su fuerza sentimos,

In seiner Hand allein  
Ist, was uns Labsal schafft,  
Was unser Herze kräftig stärket.  
Er liebt uns, seine Herde,  
Die seinen Trost und Beistand merket.  
Er ziehet sie vom Eitlen, von der Erde,  
Auf ihn zu schauen  
Und jederzeit auf seine Huld zu trauen.  
O Hirte! so sich vor die Herde gibst,  
Der bis ins Grab und bis in Tod sie liebt.  
Sein Arm kann denen Feinden wehren,  
Sein Sorgen kann uns Schafe geistlich nähren,

Ja! kömmt die Zeit, durchs finstre Tal zu gehen,

So hilft und tröstet uns sein sanfter Stab.  
Drum folgen wir mit Freuden bis ins Grab.

Auf! Eilt zu ihm, verklärt vor ihm zu stehen.

## 2. Aria

Gesegnete Christen, glückselige Herde,  
Kommt, stellt euch bei Jesu mit Dankbarkeit ein!  
Verachtet das Locken der schmeichlenden Erde,  
Daß euer Vergnügen vollkommen kann sein!

## 3. Recitativo

So freuet euch, ihr auserwählten Seelen!  
Die Freude gründet sich in Jesu Herz.

Dies Labsal kann kein Mensch erzählen.  
Die Freude steigt auch unterwärts

Within his hand alone  
Is that which us restores  
And doth our hearts with vigor strengthen.  
Us in his flock he loveth  
Who his support and help remember.  
He draweth us from idle things terrestrial  
To gaze upon him  
And evermore rely upon his favor.  
O sheperd, for the flock who gives himself,  
And till the grave and till his death them loves!  
His arm against his foes is mighty,  
His caring can us sheep in spirit nurture,

Yea, come the time to walk through death's dark valley,

Our help and strength shall be his gentle staff.  
We'll follow, then, with gladness till the grave.

Rise! Haste to him, in bliss to stand before him.

## 2. Aria

O fortunate Christians, O flock filled with rapture,  
Come, draw now to Jesus with gratitude nigh!  
Despise the attraction of worldly deceptions,  
That your satisfaction then perfect may be!

## 3. Recitativo

Be joyful then, all ye elected spirits!  
Your joy is based secure in Jesus' heart.

This comfort could no mortal tell of,  
This joy doth reach e'en down below

Ce qui nous délecte,  
Ce qui raffermir nos cœurs est entre ses mains.  
Il nous aime, nous, son troupeau  
Qui reconnait sa consolation et son assistance.  
Il le préserve des vanités, de la terre  
Pour que nous portions nos regards vers lui  
Et gardions confiance en sa grâce à tout moment.  
Ô berger qui se sacrifie de la sorte pour son troupeau,  
Qui l'aime jusque dans la tombe et dans la mort!  
Son bras peut le défendre devant ses ennemis,  
Son attention est nourriture de l'âme de ses ouailles,  
  
Oui, si l'heure arrive où il nous faudra marcher dans la vallée  
des pénombres,  
Sa tendre houlette nous aidera et nous reconfortera.  
C'est pourquoi nous le suivons avec joie jusque dans la  
tombe.  
Allons! hâtez-vous de paraître devant lui, transfigurés.

## 2. Air

Chrétiens bénis, troupeau bienheureux,  
Venez, présentez votre gratitude à Jésus!  
Dédaignez les appâts de la terre flatteuse  
Pour que votre bonheur soit parfait!

## 3. Récitatif

Réjouissez-vous, âme élus!  
Le fondement de la joie se trouve au fond du cœur de  
Jésus.  
Nul ne saurait rapporter cette délectation.  
La joie s'élève également en chemin

De Su mano sola  
Está cuanto nos alivia  
Y nuestro corazón mucho conforta.  
El nos ama a nosotros, su rebaño,  
Que Su consuelo y apoyo percibe.  
El nos distancia de las vanidades, del mundo,  
A su contemplación nos atrae  
Y en todo momento en su clemencia nos hace confiar.  
¡Oh Pastor que de tal modo al rebaño se entrega  
Que lo ama hasta la sepultura y hasta la muerte!  
Su brazo a sus enemigo combatir pueden  
Sus cuidados a nosotros, su rebaño, espiritualmente  
alimentan,  
Sí, cuando el tiempo llegue de caminar por el oscuro  
valle  
Su tierna guía nos asistirá y consolará.  
Por eso con alegría hasta la muerte lo seguimos.  
  
¡Arriba! Aliviaros a presentaros a El transfigurados.

## 2. Aria

¡Benditos cristianos, venturoso rebaño,  
Venid y presentaros a Jesús con gratitud!  
Desprecia la tentación del halagüeño mundo,  
Para que vuestro gozo perfecto sea.

## 3. Recitativo

¡Así pues alegraos, elegidas almas!  
La alegría en el corazón de Jesús se funda.  
  
Este gozo ninguna persona expresar puede.  
La alegría también hacia abajo progresa



Zu denen, die in Stündenbanden lagen,  
Die hat der Held aus Juda schon zuschlagen.  
Ein David steht uns bei.  
Ein Heldenarm macht uns von Feinden frei.  
Wenn Gott mit Kraft die Herde schützt,  
Wenn er im Zorn auf ihre Feinde blitzt,  
Wenn er den bitterm Kreuzestod  
Vor sie nicht scheuet,  
So trifft sie ferner keine Not,  
So lebet sie in ihrem Gott  
Erfreuet.  
Hier schmecket sie die edle Weide  
Und hoffet dort vollkommne Himmelsfreude.

## 4. Aria

Glück und Segen sind bereit,  
Die geweihte Schar zu krönen.  
Jesus bringt die güldne Zeit,  
Welche sich zu ihm gewöhnen.

## 5. Chorale

Herr, ich hoff je, du werdest die  
In keiner Not verlassen,  
Die dein Wort recht als treue Knecht  
Im Herzn und Glauben fassen;  
Gibst ihn' bereit die Seligkeit  
Und läßt sie nicht verderben.  
O Herr, durch dich bitt ich, laß mich  
Fröhlich und willig sterben.

To those who in the bonds of sin were lying,  
Which hath now Judah's hero burst asunder.  
A David stands with us.  
A hero's arm doth free us from the foe.  
When God with might the flock doth shield,  
When he in wrath hurls at their foe his bolt,  
When he the bitter cross's death  
For them doth shun not,  
Then strike them shall no further woe,  
Then live they shall within their God  
Rejoicing.  
Here taste they now the noble pasture  
And hope for there the perfect joy of heaven.

## 4. Aria

Joy and blessing are prepared  
The devoted throng to crown now.  
Jesus brings the golden age  
To those who come to know him.

## 5. Chorale

Lord, I hope e'er thou wilt all those  
In no distress abandon,  
Who thy word well as servants true  
In heart and faith consider;  
Thou givest them thy bliss e'en now  
And keepest them from ruin.  
O Lord, through thee I pray, let me  
Both glad and willing die now.

Pour ceux qui étaient liés par les chaînes du péché,  
Le héros de Judée les a déjà brisés.  
Un David nous assiste.  
Le bras d'un héros nous libère de nos ennemis.  
Si Dieu protège son troupeau par la force,  
S'il fait éclater la foudre de son courroux sur ses ennemis,  
S'il ne craint pas  
La mort amère sur la croix,  
Aucun tourment ne viendra plus le toucher,  
Il vivra dans la joie de son Dieu.

Et là, il goûtera les nobles pâturages  
Et espérera y trouver la parfaite joie céleste.

## 17

## 4. Air

Le bonheur et la bénédiction sont prêts  
À couronner la foule sacrée,  
Jesus apporte l'âge d'or  
À ceux qui se tournent vers lui.

## 18

## 5. Chorale

Seigneur, j'espère toujours  
Que tu n'abandonnes en aucun instant de détresse  
Ceux qui portent ta parole dans leur cœur et leur foi  
Tout comme un valet fidèle;  
Donne-leur déjà la félicité  
Et ne les laisse pas périr.  
Ô Seigneur, je t'implore  
De me faire mourir joyeux et de bonne grâce par toi.

A aquellos que por las sendas del pecado iban  
Y que el héroe de Judá ha quebrantado.  
Un David ante nosotros tenemos.  
El brazo del héroe del enemigo nos libera.  
Si Dios con fuerza al rebaño protege,  
Si El con ira a sus enemigos fulmina,  
Si El la marga muerte en la cruz  
No aparta de sí,  
Nada al rebaño faltará,  
Pues que en su Dios  
Contento vivirá.  
Aquí gusta el buen pasto  
Y la esperanza en la perfecta celestial alegría pone.

## 4. Aria

Alegría y bendición coronarán  
Al consagrado rebaño,  
Jesus traerá los áureos tiempos  
A quienes a El se hagan.

## 5. Coral

Señor espero me abandones  
En sus penurias  
A quienes Tu Palabra como fieles siervos  
De corazón y fe abrazan;  
Dáles ya la beatitud  
Mas no los dejes perecer.  
¡Oh Señor, por Ti Te ruego,  
Permíteme morir alegre y conforme!

## 6. Coro

Guter Hirte, Trost der Deinen,  
 Laß uns nur dein heilig Wort!  
 Laß dein gnädig Antlitz scheinen,  
 Bleibe unser Gott und Hort,  
 Der durch allmachtvolle Hände  
 Unsern Gang zum Leben wende!

## 6. Chorus

O good sheperd, help thy people,  
 Leave us still thy holy word!  
 Let thy gracious face shine brightly,  
 Ever bide our God and shield,  
 Who with hands which have all power  
 Shall turn now to life our footsteps!

## 19

## 6. Chœur

Doux berger, réconfort de ceux qui sont tiens,  
 Ne nous laisse que ta parole sainte!  
 Fais briller ton visage clément,  
 Demeure notre Dieu et notre refuge  
 Celui qui dirige le cours de la vie  
 Par ses mains toutes puissantes!

## 6. Coro

¡Buen Pastor, consuelo de los Tuyos,  
 Tan sólo Tu Palabra déjanos!  
 ¡Deja que por Gracia Tu rostro nos alumbre,  
 Sé nuestro Dios y antemural  
 Que con omnipotentes manos  
 Nuestro devenir y vida guía!

*Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.*

*The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".*

*Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.*

*Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.*

## Himmelskönig, sei willkommen BWV 182

*Entstehung:* zum 25. März 1714

*Bestimmung:* Palmsonntag oder Mariä Verkündigung

*Text:* Vermutlich Salomon Franck. Satz 3: Psalm 40, 8-9; Satz 7: Strophe 33 des Liedes „Jesu Leiden, Pein und Tod“ von Paul Stockmann (1633)

*Gesamtausgaben:* BG 37: 23 – NBA I/8.2: 3 und 43

Bis in sein drittes Lebensjahrzehnt hinein führte Bach ein vergleichsweise unstetes Leben. Kaum hatte er eine Position erreicht, auf der andere Musiker seiner Zeit ihren Dienst klaglos verrichtet hätten, zog oder trieb es ihn wieder fort. Das gilt für den Organistenposten in Arnstadt (1703-1707) ebenso wie für den in Mühlhausen (1707/08). War es dort der kleinbürgerliche Geist, der mit Bachs starkem Willen nicht übereinkam, konnte ihn hier selbst die hohe Gunst des Rates, die sogar zum Druck einer Kantate (BWV 71, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23) führte, nicht zum Bleiben bewegen. Als Grund dafür nannte Bach die Unmöglichkeit, „den Endzweck, nemlich eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren“ aufzuführen.

Am Weimarer Hof, seiner nächsten Position, hielt es Bach zunächst fünf Jahre. Genug Zeit, um sich zunächst der Orgelmusik zuzuwenden und um die Anregungen zu verarbeiten, die das Kennenlernen der modernen italienischen Musik bedeutete. Ein Umstand, der einer Offenbarung gleichkommen sein muß und Bachs Kunst die entscheidende Richtung gab (vgl. Einführung zu den „Englischen Suiten“ Vol. 113)! Dennoch bewarb Bach sich Ende 1713 erneut auf eine andere Stelle, nämlich die des verstorbenen Organisten und Lehrers Georg Friedrich Händels, Friedrich Wilhelm Zachow, an der Liebfrauenkirche in Halle. Nach einigem Hin und Her und einer mit der Ernennung zum Konzertmeister verbundenen Gehaltsaufbesserung gelang es den Herzögen jedoch, Bach in Weimar zu halten. Entscheidend dabei wird gewesen sein, daß

seine Bach nun mit der regelmäßigen Komposition von Kirchenkantaten beauftragten, zwar „nur“ monatlich, aber immerhin so regelmäßig, daß Bach seiner Vorstellung einer „regulirten Kirchen Music“ wieder näher kam.

Die am Palmsonntag des Jahres 1714 musizierte Kantate „Himmelskönig, sei willkommen“ ist die erste Kantate des Konzertmeisters. Sie und die folgenden Kantaten (BWV 12, 172 und 21; Vol. 4, 52 und 7) zeigen, wie Bach sich der neuen Aufgabe mit großem ästhetischen Enthusiasmus widmete. Dieser äußert sich vor allem in der Raffinesse, den in der Weimarer Hofkapelle vorhandenen instrumentalen Reichtum im Dienst kurzweiliger Gestaltung und differenzierten Ausdrucks einzusetzen. Dennoch ist die Kantate, den örtlichen Gegebenheiten entsprechend, ein eher kammermusikalisches Stück. Als Soloinstrumente verwendet Bach die Blockflöte, was – aus Gründen der Stimmung – bei einer Leipziger Wiederaufführung 1724 zu Eingriffen in die Stimmführung nötigte. Dazu tritt die sich aus dem mit zwei Violon und Bassinstrumenten besetzten Streichersatz herauslösende Violine. Die zwei Violon sind Relikt des damals gebräuchlichen fünfstimmigen Streichersatzes französischer Art und in Bachs Weimarer Kantatenschaffen ebensowenig ungewöhnlich wie die Eröffnung einer Kantate durch eine instrumentale *Sinfonia* oder (wie hier) *Sonata*. Dieses Stück dient jeweils dazu, in den Grundaffekt einer Kantate einzuführen.

Das Thema dieser Kantate, der ein ungedruckter Text (vermutlich) des Weimarer Hofpoeten Salomon Franck zugrundeliegt, ist der Einzug Jesu nach Jerusalem („Salem der Freuden“ heißt es im Schlußchor) und, im übertragenen Sinne, der Einzug des Himmelskönigs in die Herzen der Gläubigen. So lag es für Bach nahe, die *Sonata* im Stil einer punktierten französischen Ouvertüre zu halten, einem Typ Musik, wie er im Theater zu Versailles gespielt wurde, sobald der König den Saal betrat. Selbst in der sparsamen Besetzung behält dieser Affekt

seine Gültigkeit; eine gewisse Steigerung ergibt sich aus der wachsenden Klangfülle, die mit dem Wechsel der Streichinstrumente vom *pizzicato* zum *arco* gestrichenen Ton verbunden ist. Bach hat den Eröffnungscharakter der französischen Ouvertüre in seinem Kantatenschaffen übrigens immer wieder verwendet. Am auffälligsten wohl zum 1. Advent des gleichen Jahres 1714, als die Kantate „Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 61 (Vol. 19) das Kirchenjahr zu eröffnen hatte, und in der Kantate BWV 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Vol. 6), mit der Bach seinem zweiten Leipziger, dem Choralkantaten-Jahrgang eine würdige Entree verschaffte.

Auf die *Sonata* folgt der Eingangschor: eine kunstvolle, durch alle Vokal- und Instrumentalstimmen geführte Fuge mit zwei Themen für die ersten beiden Textzeilen, einem eher homophonen Mittelteil und einem Da Capo. Der Text „Laß auch uns dein Zion sein“ bringt das biblische Geschehen mit dem heilsgeschichtlichen Ziel in Verbindung. Für das folgende Rezitativ der „Vox Christi“ (Baß, Nr. 3) greift Salomon Franck, der grundsätzlich keine Rezitative gedichtet hat, zu einem Bibelwort. Die drei anschließenden Arien sind mit Streichern und Violine solo, Blockflöte sowie Continuo solo höchst unterschiedlich instrumentiert. Sie „entfalten in jeweils einem Dreischritt das zum Thema gehörige theologisch-dogmatische und ethische Panorama, angereichert durch das Sonntagevangelium [Lk 1, 26-38; Matth. 21, 1-9]...“ (Petzoldt, Welt der Kantaten I, S. 129). Die Alt-Arie mit Blockflöte (Nr. 5) verdeutlicht durch die Stimmführung das „sich dem Heiland Unterlegen“; die bewegte, stockende Gestik und *intricate* Harmonik der Tenor-Arie (Nr. 6) steigern dagegen die Eindringlichkeit.

Ein Choral in Form einer großangelegten Choralbearbeitung schließt sich an. Jede einzelne Zeile wird von den Unterstimmen in imitierender Weise vorbereitet, bevor der Sopran den Cantus firmus in langen Notenwerten vorträgt. Bach beschließt die Kantate dann mit einer großen „Permutationsfu-

ge“. Mehrere aus dem Eingangschor übernommene Themen und Kontrastobjekte werden nacheinander verarbeitet; im Verein mit der der Sonata abgehörten instrumentalen Steigerung entsteht so ein der Geschlossenheit der Kantate dienender Rahmen.

Bachs Perspektive auf die „regulierte kirchen Music“ zeigt sich in dieser Kantate in einer atmosphärisch wunderbar gelösten Stimmung. Sein Ideal verwirklichen konnte er dennoch erst zwei Jahre später in Leipzig.

\*

## Sie werden euch in den Bann tun BWV 183

*Entstehung:* zum 13. Mai 1725

*Bestimmung:* Sonntag Exaudi

*Text:* Christiane Mariane von Ziegler 1728. Satz 1: Johannes 16,2. Satz 5: Strophe 5 des Liedes „Zeuch ein zu deinen Toren“ von Paul Gerhardt (1653)

*Gesamtausgaben:* BG 37: 61 – NBA I/12: 189

Bach hat die Worte aus dem Johannes-Evangelium am Beginn zweier Kantaten vertont. Beide Stücke sind für den Sonntag Exaudi bestimmt, dem Sonntag zwischen Christi Himmelfahrt und Pfingsten. In BWV 44 (Vol. 15) musiziert 1724, teilt er den Text auf in ein Duett und einen Chorsatz. Ein Jahr später, in der vorliegenden Kantate, weist Bach die Worte der „Vox Christi“ zu, einer Baßstimme, und er läßt sie eigentümlich begleiten von vier Oboen (zwei *d'amore*, zwei *da caccia*), die an die archaische Klangwelt eines Regals erinnern, an ein musikalisches Bild wie die Szene des Fährmanns Charon in Claudio Monteverdis Oper „Orfeo“. Bach kommt auf diese Besetzung, wenn auch abgemildert durch den Streichersatz, zurück im zweiten Rezitativ (Nr. 3) der Kantate. Auch inhaltlich bildet dieser Abschnitt eine Art Gegenpol zum Eingang in die Kan-

tate. Zwar führt die Dichterin, mit deren Texten Bach nach Abbruch des Choralantatenzyklus die Lücke füllte, die Brisanz des Evangeliumswortes nicht aus, aber sie unterwirft die Seele oder auch die Kirche (für die Bach oft die Alt-Stimme verwendet), direkt dem Willen Christi. Der hierbei zu erlangende Trost scheint von hier ab Leitgedanke der Kantate; immer wieder erklingt das Motiv „Ich bin bereit“ in den figurierten Oboenstimmen.

Im zweiten Satz, einer Tenor-Arie, schreibt Bach die Verwendung des Violoncello piccolo vor. Dieses offenbar von ihm selbst entwickelten Instrument (es wird in dieser Aufnahme von einem modernen Pionier dieses Instruments innerhalb der historisch informierten Aufführungspraxis gespielt: August Wenzinger), das zuerst im Herbst des Jahres 1724 auftritt (Kantate BWV 180), wurde wie eine Bratsche auf dem Arm gehalten und war besser als ein übliches Violoncello geeignet, besonders bewegte Partien in hoher Baß- bzw. Tenorlage darzustellen. Das dialogische Prinzip dieses Stückes könnte sowohl den Gedanken an Jesu Schutzarm wie auch an die Nachfolge betonen. Eher gelöst ist der Charakter der von Trost und Geborgenheit kündenden Sopran-Arie Nr. 4; die beiden Oboi da caccia konzertieren in Mittellage, d.h. tiefer als die Singstimme, mit den Streichern – musikalischer Ausdruck des fundierten Weges, auf dem die zerbrechliche Gläsernheit einer hohen Stimme wandeln soll?

In ähnlich intensiver Bewegung mit Mitteln der Stimmführung und harmonischer Raffinesse interpretiert Bach den abschließenden Choraltex.

\*

### Erwünschtes Freudenlicht BWV 184

*Entstehung:* zum 30. Mai 1724

*Bestimmung:* 3. Pfingsttag

*Text:* Dichter unbekannt; Parodie – außer Satz 5 – der Kantate BWV 184a. Satz 5: Strophe 8 des Liedes „O Herr Gott, dein göttlich Wort“ von Anarg von Wildenfels (1526).

*Gesamtaufgaben:* BG 37: 77 – NBA I/14: 121

Am Beispiel dieser Kantate lassen sich Wert und Notwendigkeit der Quellenforschung zum Verständnis eines Musikstücks besonders gut veranschaulichen. Von den Aufführungsmaterialien sind erhalten: einige Instrumentalstimmen aus Bachs Köthener Jahren; die Stimmen der Aufführung von 1724 sowie ein Textdruck von 1731, der eine Aufführung im unmittelbaren Umfeld der Kantate BWV 173 belegt, ebenfalls einer Pfingstkantate. Von dieser Kantate 173 (Vol. 52) sind erhalten: eine weltliche Vorlage (BWV 173a: „Durchlauchtster Leopold“; Vol. 139) und eine später als 1724 entstandene Neufassung der Partitur. „Die Quellenüberlieferung beider Werke“, folgert Alfred Dürr (Die Kantaten..., S. 415), „ist gleichsam komplementär, so daß wir, grob gesprochen, eben das, was wir für die eine Kantate sicher wissen, für die andere nur vermuten können und umgekehrt“. Demnach wäre die nunmehrige Pfingstkantate „Erwünschtes Freudenlicht“ ebenfalls aus einer Köthener Huldigungsmusik hervorgegangen, die Bach, wie das eher oberflächliche Verhältnis von Text und Musik zeigt, nicht mit der sonst üblichen Akkuratess für eine Aufführung im Gottesdienst überarbeitet hat. Ebenso wenig wie das Urbild kennt man die Fassung der späteren Aufführung.

Die Verwendung der neuartigen Traversflöte deutet darauf hin, daß eine Köthener Aufführung, wie auch bei der ganz ähnlich besetzten Kantate 173a, eher in den 1720er Jahren anzusetzen ist. Da am anhaltinischen Hofe nur zum Geburtstag des Fürsten Leopold (12. Dezember) und zum Neujahrstag Kantaten

aufgeführt wurden, und da sowohl 1724 wie 1731 Bach jeweils beide Kantaten zum Pfingstfest musizieren ließ, wäre bei BWV 184a und 173a ebenfalls an Parallelauführungen zu denken: 184a als Neujahrskantate, die der wenige Tage zuvor erklingenden Kantate BWV 173a folgte.

Das auffällige Flötenmotiv im einleitenden Rezitativ korrespondiert sinnfällig mit dem „Freudenlicht“, von dem der Text wohl schon in der Urfassung redete. Der zweite Satz ist pastoralen Charakters und schafft deshalb dem Text und dem Evangelium des Tages von Jesus, dem rechten Hirten (Joh. 10, 1-11), eine angemessene Atmosphäre. Das Rezitativ Nr. 3 mündet in ein Arioso; so hatte Bach es in seinen früheren, vor Leipzig entstandenen Kantaten oft gehalten. Die folgende Arie bildet einen Dialog zwischen Tenor und Solo-Violine ohne deutlichen Bezug zum Text. Den folgenden Choralatz hat Bach an die Stelle eines Rezitativs in der Köthener Kantate plaziert. Wie in Kantate BWV 182 schließt sich noch ein Chorsatz an; er ist offenbar aus einem Vokalduett hervorgegangen, das im Zentrum des Stückes auch erhalten bleibt. Später, im Jahre 1733, nahm sich Bach dieses Stück (in der Leipziger oder der Köthener Form?) noch einmal vor und beschloß mit einer deutlich umgearbeiteten Version die Huldigungskantate „Laßt uns wachen, laßt uns wachen“ BWV 213 (Vol. 67).

## TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

Rillings Gesamtaufnahme der Bachschen Kirchenkantaten spiegelt den steten Wandel der Aufführungsgewohnheiten. Dieser resultiert aus den einschlägigen Forschungen und der Praxis. Gleichwohl hat Rilling mit einleuchtenden Gründen den Weg zum „historischen“ Instrumentarium nicht beschritten. Gewiß ist die Kenntnis der historischen Aufführungspraxis unabdingbar, um die Musik zum Sprechen zu bringen. Die Rekonstruktion isolierter Aspekte, meint Rilling, nützt jedoch wenig, wenn es darum geht, dem modernen, in jeder Beziehung anders geprägten Hörer den Sinn dieser Musik zu vermitteln. Dieses Ziel blieb immer bestehen, auch wenn Elemente wie Emotionalität, Dynamik, Artikulation und Phrasierung, die den Affekt und den Sinn des vertonten Wortes erhellen, sich verändert haben. In gleichem Maße gilt dies für die Aufnahmetechnik. Sie hat über die Jahre zwischen integrealem Raumklang und struktureller Durchhörbarkeit der Musik verschiedene Wege zur Abbildung gefunden.

Die Namen der an dieser Gesamtaufnahme beteiligten Musiker spiegeln eine halbe Generation europäischer Oratorientradition. Dies gilt vor allem für die Vokal- und Instrumentalisten. Um Tradition, Wandel und die unvermindert anhaltende Aktualität dieser Musik zu dokumentieren, wurde die Gesamtaufnahme des Bachschen Kantatenwerks unter Helmuth Rillings Leitung, ein Meilenstein der Schallplatten-geschichte, unverändert in die EDITION BACHAKADEMIE übernommen. Für eine sinnvolle Anordnung der Kantaten auf den CDs gibt es mehrere Möglichkeiten. Die EDITION BACHAKADEMIE möchte dem Hörer vor allem das Auffinden einzelner Stücke erleichtern. Deshalb folgt sie den Nummern des Bachwerkeverzeichnis (BWV) von Wolfgang Schmieder.

### King of Heaven, thou art welcome BWV 182

*Composed for:* March 25, 1714

*Performed:* on Palm Sunday or the Feast of the Annunciation

*Text:* Presumed to be by Salomon Franck. Movement 3: Psalm 40, 8-9; Movement 7: Verse 33 of the hymn „Jesu Leiden, Pein und Tod“ (Jesus' Suffering, Pain and Death) by Paul Stockmann (1633)

*Complete editions:* BG 37:23 – NBA I/8.2: 3 and 43

Bach led a relatively unsettled life until he was in his thirties. Every time he found himself a steady job in which other musicians would have been content to do their duty uncomplainingly, he was drawn or driven away. This holds for his posts as organist in Arnstadt (1703-1707) as well as in Mühlhausen (1707-08). While in the former locality it was the petty bourgeois mentality that grated on Bach's ardent disposition, nothing could persuade him to stay in the latter, not even the favors shown him by the Council, culminating in having one of his cantatas printed (BWV 71, EDITION BACHAKADEMIE vol. 23). The reason Bach gave was the impossibility of attaining “the ultimate goal, i.e., to [perform] well-conducted church music to the greater glory of God”.

At the Court of Weimar, his next position, Bach stuck it out for five years at first. This was long enough for him first to turn his attention to organ music and then, especially, to familiarize himself with the modern Italian music of the day, absorbing and digesting the new ideas it afforded him. This must have had the status of a revelation which determined the direction Bach's art was to take (cf. the notes to the “English Suites” vol. 113)! Nonetheless, Bach applied yet again for a new position at the end of 1713: that of organist at the Liebfrauenkirche (Church of Our Lady) in Halle, left vacant by the death of George Frederick Handel's former teacher, Friedrich Wilhelm Zachow. After a bit of dithering on Bach's part, however, the Dukes succeeded in

convincing him to stay in Weimar by promoting him to the rank of Konzertmeister and increasing his salary. The most decisive factor, however, will have been their having commissioned Bach to compose church cantatas at regular intervals, albeit “only” once a month, but yet regular enough that Bach was able to come a step closer to his goal of “well-conducted church music”.

The cantata performed on Palm Sunday in 1714, “King of Heaven, thou art welcome”, is the first cantata Bach wrote as Konzertmeister. This and the following cantatas (BWV 12, 172 and 21; vol. 4, 52 and 7) attest to the esthetic enthusiasm with which Bach took up his new task. This is demonstrated in particular by the artful way in which he employed the instrumental resources of the Weimar Court Orchestra to serve the purposes of entertainment and differentiated expression. This cantata is nevertheless rather more like a piece of chamber music, owing to the circumstances of the locality. Bach uses the recorder as solo instrument, which necessitated changes in the conduct of parts at a later performance in 1724 in Leipzig, where the concert pitch differed. It is joined by a violin, which detaches itself from a string setting consisting of two violas and bass instruments. The two violas are relicts of the French style of composing for five string instruments common at the time and are as typical of the cantatas Bach composed in Weimar as was the custom of beginning a cantata with an instrumental *sinfonia* or, as here, a *sonata*. This piece serves in each instance to introduce the basic emotional content of a cantata.

The subject of this cantata, based on an unprinted text (presumably) by the Weimar Court Poet, Salomon Franck, is Jesus' entry into Jerusalem (referred to in the final chorus as “Salem der Freuden” – “Salem of gladness”) and, in a figurative sense, the entry of the King of Heaven into the hearts of the faithful. This obviously gave Bach the idea of composing the *sonata* entirely in the dotted-note style typical of a French overture, a

type of music which was heard at the theater in Versailles as soon as the king came through the door. Even with so few instruments, this is still the mood that prevails; a certain augmentation is provided by the increase in the volume of sound when the strings change from plucked notes to notes played with the bow. Incidentally, Bach used the opening character of the French overture in his cantatas over and over again. The most striking examples are the cantata “Nun komm, der Heiden Heiland” BWV 61 (“Now come, the Gentiles’ savior”; vol. 19) on the first Sunday in Advent to mark the beginning of the ecclesiastical year in 1714, and the cantata “O Ewigkeit, du Donnerwort” BWV 20 (“Eternity thou thund’rous word”; vol. 6), the elegant commencement to Bach’s second yearly cycle of chorale cantatas in Leipzig.

The *sonata* is followed by the introductory chorus consisting of a skillfully composed fugue whose two subjects, encompassing the first two lines of text, run through all the vocal and instrumental voices, a rather homophonic middle section and a da capo. The text, “Laß auch uns dein Zion sein” (“Let e’en us thy Zion be”) associates the biblical events with the redemptive aim of *heilsgeschichte*. For the following recitative, sung by the “*vox Christi*” (Bass, no. 3), Salomon Franck, who never wrote original verse for a recitative, employs a Bible passage. Each of the three arias which follow evinces quite a different instrumentation: strings and violin solo, recorders and continuo solo. They “each take three steps to develop the theological-dogmatic and ethical panorama related to the theme, inspired by the Gospel reading for the particular Sunday [Luke 1, 26-38; Matthew 21, 1-9] ...” (Petzoldt, Welt der Kantaten I, p. 129). The conduct of parts in the alto aria with recorder (no. 5) illustrates the idea of the words “Lie before your savior prostrate”; while the moving, faltering gesture and intricate harmonies of the tenor aria (no. 6), by contrast, enhance the impression of acute urgency.

The following chorale takes the form of a large-scale chorale arrangement. Each individual line is prepared by the lower voices in imitation before the soprano presents the cantus firmus in long-held notes. Bach then concludes the cantata with a grand “permutation” fugue. Several subjects and countersubjects taken from the introductory chorus are developed one after the other; in conjunction with the instrumental augmentation heard in the *sonata*, this provides a framework which underscores the cantata’s compact unity.

Bach’s conception of “well-conducted church music” appears in this cantata as a wonderfully relaxed, atmospheric mood. But it was to be ten years before he would be able to make his ideal a reality in Leipzig.

\*

### In banishment they will cast you BWV 183

*Composed for:* May 13, 1725

*Performed:* Exaudi Sunday

*Text:* Christiane Mariane von Ziegler 1728. Movement 1: John 16, 2. Movement 5: Verse 5 of the hymn “Zeuch ein zu deinen Toren” (“Depart from out thy gateways”) by Paul Gerhardt (1653).

*Complete editions:* BG 37: 61 – NBA I/12: 189

Bach arranged the works from the Gospel according to John at the beginning of two cantatas. Both compositions were intended for Sunday Exaudi, the Sunday between Ascension Day and Pentecost. In BWV 44 (vol. 15), performed in 1724, he divided the text into a duet and a choir setting. One year later, in this cantata, Bach assigned the words to the *Vox Christi*, a bass voice, and wrote an unusual accompaniment featuring four oboes (two oboes *d’amore*, two oboes *da caccia*) that remind us of the archaic sound of a regal, of a musical image like the scene of the ferryman Charon in Claudio

Monteverdi’s opera *Orfeo*. Bach returns to this instrumentation in the second recitative (no. 3) of the cantata, albeit mitigated by the string setting. This section also acts as a sort of antipode to the entree into the cantata as far as its content is concerned. Although the poet whose text Bach used to fill in the gap after interrupting his cycle of chorale cantatas does not fully manifest the explosive impact of the Gospel text, she does subject the soul, or the church (for which Bach often employed an alto voice), directly to Christ’s will. The consolation this brings seems to be the main idea of the cantata from this point forward; again and again, we hear the motif “Ich bin bereit” (“I am prepared”) in the figured parts of the oboes.

In the second movement, a tenor aria, Bach calls for a violoncello piccolo, an instrument apparently of his own invention (in this recording, it is played by a modern pioneer on this instrument, an expert on historical performing practice: August Wenzinger) which made its first appearance in the autumn of the year 1724 (cantata BWV 180), was held like a viola and was better suited than the conventional violoncello for playing stirring parts in the tenor or upper bass range. The dialogical principle of this piece could emphasize both the idea of Jesus’ protecting arm as well as that of following in Christ’s footsteps. The soprano aria no. 4 is rather of a placid character, and offers consolation and security; the two oboes da caccia play in concert in mid-range, i.e., lower than the singing voice, along with the strings – could this be the musical expression of the well-founded path which the glass-like fragility of a high voice should take?

In a similarly intense spirit, Bach uses harmonic subtleties and the conduct of parts to interpret the text of the final chorale.

\*

### O welcome light of joy BWV 184

*Composed for:* May 30, 1724

*Performed:* third holiday of Pentecost

*Text:* Author unknown: parody of the cantata BWV 184a (except movement 5). Movement 5: Verse 8 of the hymn “O Herre Gott, dein göttlich Wort” (“O Lord God, Thy word divine”) by Anarg von Wildenfels (1526).

*Complete editions:* BG 37:77 – NBA I/14: 121

This cantata is a particularly good example of how valuable and necessary it is to study the original sources in order to understand a piece of music. Only the following performance material has survived: a few instrumental parts from Bach’s years in Köthen; the parts for the performance of 1724 and a print of the text to the instrumental parts from 1731 attesting to a performance in the immediate vicinity of the cantata BWV 173, likewise composed for Pentecost. As far as this cantata, 173 (vol. 52), is concerned, the following has survived: a secular original (BWV 173a: “Durchlauchtster Leopold” (“Most Serene Highness Leopold”); vol. 139) and a revision of the score prepared sometime after 1724. “The surviving sources for both works”, concludes Alfred Dürr (Die Kantaten ..., p. 415), “is in a manner of speaking complementary, so that we can assume that what we know of one cantata applies very roughly to the other, and vice versa”. Accordingly, the cantata “O welcome light of joy”, now adapted to Pentecost, would likewise have had its origin in a cantata of homage composed in Köthen, and which Bach revised for church performance without taking as much care as usual, as shown by the rather superficial relationship between the words and music. The version of the later performance is as unknown as the original form.

Like the cantata 173a, whose instrumentation is similar, the use of the newly invented transverse flute would indicate a

performance in Köthen in the 1720's. Since cantatas were only performed at the Court of Saxony-Anhalt on Prince Leopold's birthday (December 12) and on New Year's Day, and since both cantatas were performed on Pentecost in 1724 as well as 1731, parallel performances would also be conceivable for BWV 184a and 173a: 184a as a New Year's Cantata following the cantata BWV 173a heard only a few days earlier.

The striking flute motif in the introductory recitative evidently corresponds to the "Freudenlicht" ("light of joy") probably already mentioned in the text of the original version. The second movement has a pastoral character, thereby creating an atmosphere appropriate both to the text and to the Gospel for the day, which speaks of Jesus as the Good Shepherd (John 10, 1-11). The recitative no. 3 leads into an arioso, a practice Bach often employed in the cantatas he composed before moving to Leipzig. The following aria consists in a dialogue between the tenor and the solo violin without any clear reference to the text. The chorale setting which Bach inserts as the next movement replaces a recitative in the Köthen version. As in cantata BWV 182, another chorus follows; it obviously springs from a vocal duet like the one retained in the middle of the piece. Later, in 1733, Bach took up this piece again (the Leipzig or the Köthen version?) and plainly adapted it to conclude the cantata of homage "Laßt uns sorgen, laßt uns wachen" BWV 213 ("Hercules at the Crossroads" vol. 67).

## TRADITION, CHANGE, MODERNITY

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

**B**ack 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.

## Roi du ciel, sois le bienvenu BWV 182

*Création:* le 25 mars 1714

*Destination:* pour le dimanche des Rameaux ou la fête de l'Annonciation

*Texte:* Livret attribué à Salomon Franck. Mouvement 3: Psaume 40, 8-9; Mouvement 7: strophe 33 du lied «Jesu Leiden, Pein und Tod» (Passion de Jésus, supplices et mort) de Paul Stockmann (1633)

*Éditions complètes:* BG 37: 23 – NBA I/8.2: 3 et 43

Bach mena une vie relativement instable jusque vers la trentaine. À peine était-il installé à une poste au niveau duquel d'autres musiciens contemporains auraient accompli leur service sans se plaindre, il quittait la ville ou se sentait attiré vers d'autres horizons. Ceci est valable pour son poste d'organiste à Arnstadt (1703-1707) ainsi que pour celui de Mühlhausen (1707/08). Ce fut ici l'esprit mesquin qui ne s'accordait pas avec l'inébranlable volonté de Bach, et là même les bonnes faveurs du Conseil qui aboutirent même à l'impression d'une cantate (BWV 71, ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 23), ne furent pas de nature à l'inciter à rester. Bach en expliqua la raison par l'impossibilité de produire «son objectif, à savoir une musique d'église régulière à l'honneur de Dieu».

Bach resta tout d'abord cinq années à la cour de Weimar, qui était son prochain emploi. Il eut ainsi suffisamment de temps pour se concentrer tout d'abord sur la musique d'orgue et surtout pour assimiler ses impressions devant une musique italienne qu'il venait d'apprendre à connaître et qui était alors moderne. Ce fut une circonstance que l'on peut comparer à une révélation et qui donna une impulsion artistique décisive chez Bach (cf. Introduction aux «Suites anglaises» Vol. 113)! Et pourtant à la fin de 1713, Bach postula un autre emploi, à savoir celui du feu organiste et professeur de Georg Friedrich Händel, Friedrich Wilhelm Zachow, à la Liebfrauenkirche de

Halle. Après quelques allées et venues et une augmentation de salaire liée à sa nomination au poste de Maître de concert, les ducs réussirent cependant à retenir Bach à Weimar. L'élément décisif semblait avoir été le fait que Bach était chargé à présent de composer régulièrement des cantates d'églises, certes une fois par mois «uniquement» mais régulièrement, de sorte que le vœu de Bach qui était de produire une «musique d'église régulière», semblait se concrétiser.

La cantate «Roi du ciel, sois le bienvenu», exécutée le dimanche des Rameaux de l'année 1714 est la première cantate du Maître de concert. Cette dernière cantate et les suivantes (BWV 12, 172 et 21; Vol. 4, 52 et 7) témoignent de l'enthousiasme esthétique avec lequel Bach se consacra à sa nouvelle mission. Cet enthousiasme se traduisit surtout dans le raffinement qu'il employa dans la composition du riche effectif instrumental dont jouissait l'orchestre de cour de Weimar, mettant à profit cet atout pour agrémer les structures et différencier l'expression. Néanmoins la cantate est un morceau plutôt du genre musique de chambre, analogue aux circonstances locales. Bach utilisa la flûte à bec comme instrument soliste, ce qui exigea certaines interventions dans la conduite des voix lors d'une reprise à Leipzig en 1724 – pour des raisons de tonalité. Le violon fait son apparition, se détachant du mouvement des cordes, constitué de deux violes et des instruments de basse. Les deux violes sont les vestiges du mouvement des cordes à cinq voix à la française qui était à l'époque usuel, et sont au niveau des cantates que Bach écrivit à Weimar tout aussi insolites que le fait d'ouvrir une cantate par une *sinfonie* instrumentale ou (comme ici) par une *sonate*. Ces pièces servent respectivement à engager l'affect de base d'une cantate.

Le thème de cette cantate qu'un texte non imprimé (attribué à Salomon Franck, le librettiste de la cour de Weimar, est l'entrée de Jésus à Jérusalem («Salem, la cité des joies» que l'on

retrouve dans le chœur final) et au sens figuré l'entrée du Roi du ciel dans les cœurs des croyants. C'est la raison pour laquelle Bach fut tenté de rendre la *Sonate* dans le style d'une ouverture pointée à la française, un genre musical qui était joué au théâtre de Versailles dès que le roi pénétrait dans la salle. Même joué par un effectif restreint, cet affect conserve toute sa validité; certes le passage du ton *pizzicato* au ton gratté *arco* des instruments à cordes provoque une certaine intensification due à la croissance de la sonorité. Bach a d'ailleurs utilisé, à de nombreuses reprises, le caractère introductif de l'ouverture à la française dans ses cantates. Et ceci de manière très spectaculaire, lors de la fête du premier de l'Avent de la même année 1714, alors que la cantate «Viens à présent, Sauveur des païens» BWV 61 (Vol. 19) devait ouvrir l'année liturgique et dans la cantate BWV 20 «Ô éternité, parole foudroyante» (Vol. 6) que Bach plaça en introduction de son deuxième cycle de cantates-chorales de Leipzig.

La *Sonate* est suivie du chœur d'introduction: une élégante fugue, menée sur tous les registres vocaux et instrumentaux avec deux sujets pour les deux premiers vers du texte, une partie centrale plutôt homophone et un *da capo*. Le texte «Laisse-nous aussi devenir ta ville de Sion» fait le lien avec l'événement biblique, chargé de rédemption. Salomon Franck qui ne composa jamais de récitatif, a recouru à une parole biblique pour élaborer le récitatif suivant chanté par la «voix Christi» (basse, n° 3). Les trois airs suivants sont joués de manière extrêmement différente par les cordes et le violon solo, la flûte à bec ainsi que la basse continue solo. Ils «développent en trois étapes le panorama théologique, dogmatique et éthique touchant au thème, inspiré par l'Évangile de ce dimanche [Luc 1, 26-38; Matthieu 21, 1-9]...» (Petzoldt, Le Monde des Cantates I, S. 129). L'air d'alto accompagné de la flûte à bec (n° 5) symbolise, de par la conduite des voix, le «Soumettez-vous au Sauveur»; le mouvement agité, hésitant et l'harmonie *intricate* de l'air du ténor

(n° 6) font croire le caractère pressant des paroles.

Un choral sous forme d'arrangement choral de grande envergure prend alors la relève. Chaque vers est préparé par les voix inférieures en imitation avant que le soprano n'interprète le *cantus firmus* en de longues notes. Bach clôt ensuite la cantate par une grande «fugue avec permutation des voix». Plusieurs sujets et contre-sujets, repris au chœur introductif, sont traités les uns après les autres; ainsi avec le concours de l'intensification instrumentale, copie de la *Sonate*, Bach obtient un cadre tout au service de l'homogénéité de la cantate.

Bach se voulant produire une «musique d'église régulière» présente ici une cantate d'un tempérament merveilleusement détendu. Néanmoins ce n'est que dix ans plus tard qu'il pourra vraiment réaliser son idéal, à Leipzig.

\*



## Il vous banniront BWV 183

*Création:* le 13 mai 1725

*Destination:* pour le dimanche d'Exaudi

*Texte:* Christiane Mariane von Ziegler 1728. Mouvement 1: Jean 16,2. Mouvement 5: strophe 5 du lied «Zeuch ein zu deinen Toren» de Paul Gerhardt (1653)

*Éditions complètes:* BG 37: 61 – NBA I/12: 189

Bach a mis en musique les œuvres tirées de l'Évangile selon saint Jean au début des deux cantates. Les deux morceaux sont destinés au dimanche d'Exaudi qui est le dimanche situé entre la fête de l'Ascension et celle de la Pentecôte. Dans la cantate BWV 44 (Vol. 15), créée en 1724, il divisa le texte en un duo et un mouvement de chœur. Une année plus tard, dans la cantate ci-présente, Bach attribue les paroles de la «vox Christi» à la voix de basse et la fait singulièrement accompagner de quatre hautbois (deux *d'amore*, deux *da caccia*) qui rappellent la tonalité archaïque d'un «régale», telle une image musicale ressemblant à la scène du passeur Charon dans l'opéra «Orfeo» de Claudio Monteverdi. Bach revient à cet effectif dans le deuxième récitatif (n° 3) de la cantate, quoique quelque peu atténué par la phrase des cordes. Également au niveau de la teneur, cette section forme une sorte d'antipode par rapport à l'entrée de la cantate. Certes la librettiste dont Bach utilise les textes pour remplir les lacunes après l'interruption du cycle des cantates-chorales, n'exploite pas la force contenue dans la parole de l'Évangile mais elle soumet l'âme ou l'église également (pour l'interprétation de laquelle Bach utilise souvent la voix d'alto) à la seule volonté du Christ. À partir de là, l'idée directrice de la cantate semble être la consolation à acquérir avec l'aide de Dieu; les voix des hautbois fuguées chantent et rechangent le motif «Je suis prêtre».

Dans le deuxième mouvement, un air de ténor, Bach prescrit l'emploi du violoncelle piccolo, un instrument qu'il a,

semble-t-il, développé lui-même (August Wenzinger, un pionnier de notre époque sur cet instrument dans le sens de la pratique d'exécution qui relève des observations historiques, jouera de cet instrument dans cet enregistrement) qui fait son apparition pour la première fois à l'automne de l'année 1724 (Cantate BWV 180) et qui se tenait sur le bras comme une viole et qui convenait mieux qu'un violoncelle usuel au jeu de parties particulièrement agitées dans les tons de basse ou resp. de ténor élevés. Le principe dialogué de ce morceau pourrait aussi bien mettre en relief l'idée de la protection de Jésus que celle de son exemple à suivre. L'air de soprano n° 4 est, lui, plutôt détendu, annonçant consolation et sécurité; les deux hautbois *da caccia* dialoguent avec les cordes sur des notes moyennes, c'est à dire plus basses que les notes chantées par la voix – est-ce là l'expression musicale de la voie consolidée qu'une voix aiguë aussi fragile que le verre se doit de suivre?

Bach interprète dans un mouvement tout aussi intense le texte du choral final en exploitant une certaine conduite des voix et des harmonies raffinées.

\*

## Lumière de joie désirée BWV 184

*Création:* le 30 mai 1724

*Destination:* pour le mardi de la Pentecôte

*Texte:* Poète inconnu; Parodie – sauf le mouvement 5 – de la cantate BWV 184a. Mouvement 5: strophe 8 du lied «O Herre Gott, dein görtlich Wort» (Ô Seigneur Dieu, que ta parole divine) de Anarg von Wildenfels (1526).

*Éditions complètes:* BG 37: 77 – NBA I/14: 121

Cette cantate permet d'illustrer particulièrement bien l'importance de la valeur et de la nécessité de la recherche des sources à propos d'un morceau musical. Voici le matériel d'exécution qui a subsisté: quelques registres instrumentaux datant de l'époque de Köthen; les voix de l'exécution de 1724 ainsi qu'une impression de 1731 qui documente une exécution à une date très proche de celle de la cantate BWV 173, également une cantate de Pentecôte. Voici le matériel de cette cantate 173 (Vol. 52) qui a subsisté: un modèle profane (BWV 173a: «Son Altesse sérénissime, Leopold»; Vol. 139) et une nouvelle version de la partition, créée après 1724. «La tradition des sources de ces deux œuvres», en conclut Alfred Dürr (Les Cantates..., p. 415), «est pour ainsi dire complémentaire de sorte que nous pouvons supposer que ce que nous savons avec certitude sur l'une des cantates est également valable, grosso modo, pour l'autre et vice et versa». Par conséquent, la cantate de Pentecôte ci-présente «Lumière de joie désirée» tirerait également ses origines d'une musique d'hommage de l'époque de Köthen que Bach ne remania pas avec le soin habituel pour une exécution durant un service religieux, ce que démontre le rapport plutôt superficiel entre le texte et la musique. Nous connaissons tout aussi peu la version qui fut exécutée ultérieurement que l'originale.

L'emploi de la flûte traversière qui était nouvelle alors, donne à croire que l'exécution de cette cantate, comme celle de la

cantate 173a à l'effectif semblable, aurait eu plutôt lieu à Köthen dans les années 1720. Puisque à la cour d'Anhalt, on n'exécuta des cantates qu'à l'occasion de l'anniversaire du Prince Leopold (12 décembre) et au Nouvel An, et que Bach fit jouer les deux cantates lors de la fête de Pentecôte de l'année 1724 ainsi que 1731, on pourrait s'imaginer que la cantate BWV 184a et la cantate 173a avaient été exécutées parallèlement: 184a en tant que cantate du Nouvel An qui suivit la cantate BWV 173a jouée quelques jours auparavant.

Le motif frappant des flûtes dans le récitatif introductif correspond tout à fait à la teneur du texte «Lumière de joie»; ce dont il était, semble-t-il, déjà question dans la première version. Le deuxième mouvement est une pastorale et crée ainsi une atmosphère adaptée au texte et à l'Évangile du jour, rapportant l'idée de Jésus, le bon berger (Jean 10, 1-11). Le récitatif n° 3 débouche dans un *arioso*; Bach avait souvent procédé de la sorte dans les cantates créées avant Leipzig. L'air suivant constitue un dialogue entre le ténor et le violon solo sans rapport précis avec le texte. Dans la cantate de Köthen; Bach positionna le mouvement choral suivant à la place d'un récitatif. Un chœur vient s'y joindre comme dans la cantate BWV 182; il est; semble-t-il, issu d'un duo vocal qui est également maintenu au centre du morceau. Plus tard, en 1733, Bach reprit ce morceau (sous la forme de Leipzig ou de Köthen?) une nouvelle fois et clôtura la cantate d'hommage «Prenons soin de notre héros, veillons sur lui» BWV 213 (Vol. 67) dans une version nettement remaniée.

## 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<sup>ème</sup> anniversaire de Bach en 1985. L'exploit artistique de Helmuth Rilling et la prestation éditoriale de la maison d'édition Hänssler-Verlag furent récompensés, à cette époque-là, par le „Grand Prix du Disque“.

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

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

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

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

### Bienvenido seas, Rey del cielo BWV 182

*Génesis:* para el 25 de marzo 1714

*Destino:* Domingo de Ramos o Anunciación de María

*Texto:* considerado de Salmon Franck. Movimiento tercero: salmo 40, 8-9; movimiento séptimo: estrofa trigesimotercera de la canción (“Dolores, pasión y muerte de Jesús”) (“Jesu Leiden, Pein und Tod”) de Paul Stockmann (1633)

*Ediciones completas:* BG 37: 23 – NBA I/8.2: 3 y 43

Hasta el tercer decenio de sus años vivió Bach de un modo más bien ajetreado. Apenas en posesión de un puesto en el que otros músicos de la época hubieran desempeñado su oficio sin lamentos, se trasladaba a otro lugar. Observamos esta conducta en los puestos de organista ocupados por Bach en Arnstadt (1703-1707) y Mühlhausen (1707/08). Si en una localidad se debiera ello al ambiente pequeño-burgués en discordancia con la recia voluntad de nuestro músico, en la otra ni siquiera la gran estima en que era tenido por el Consejo, que hasta se manifiesta en la impresión de una cantata (BWV 71, EDITION BACHAKADEMIE vol. 23), fue suficiente para que permaneciera. Como causa de esta situación refirió el mismo Bach la imposibilidad de llevar a cabo “sistemáticamente el objetivo de una música sacra a la gloria de Dios”.

En la corte de Weimar, su siguiente destino, permaneció Bach primeramente cinco años, lapso éste suficiente como para poder dedicarse primero a la música de órgano y, sobre todo luego, de ir interiorizando la experiencia que supuso el conocer la moderna música italiana. He aquí un suceso que hubo de ser como una revelación y que fue de decisiva y permanente importancia en el arte de Bach (compárese con la introducción a las “Suites inglesas” vol. 113). Sea como sea, Bach solicitó nuevamente a finales del año 1713 otro puesto, a saber, el del fallecido organista y maestro de Georg Friedrich Händel,

Friedrich Wilhelm Zachow, en la iglesia de Nuestra Amada Señora (Liebfrauenkirche) de Halle. Tras sus más y sus menos así como con el nombramiento de director de orquesta, lo que también supuso un aumento de honorarios, la corte ducal de Weimar consiguió por fin el que Bach permaneciera. A este respecto hubo de ser decisivo el que Bach, encargado ahora de la composición sistemática de cantatas sacras (composiciones sólo mensuales mas, por ende, a realizar con regularidad), se hallara en mejores condiciones de cumplir su ideal de componer “sistemáticamente música sacra”.

La primera cantata del director de orquesta se titula “Bienvenido seas, Rey del cielo” (“Himmelskönig, sei willkommen”) y fue representada el Domingo de Ramos del año 1714. Esta y las siguientes cantatas (BWV 12, 172 y 21; vol. 4, 52 y 7) manifiestan cómo Bach se dedicó a la nueva labor con gran entusiasmo estético. Se evidencia ello sobre todo en el refinamiento con el que hacía uso de la exuberancia instrumental de la banda de la corte de Weimar al servicio de espontáneas creaciones y de una sutil expresividad. Como quiera que sea, la cantata viene a ser más bien una composición de música de cámara, lo cual bien se corresponde a la situación local. Como instrumento solista se sirve Bach de la flauta dulce, cosa que, por cuestiones de entonación al ser reentrenada la obra en Leipzig el año de 1724, supuso la necesidad de intervenir en la conducción de las voces. Entra aquí en función entonces el violín procedente del conjunto de instrumentos de arco constituido por dos violas y bajos. Las dos violas son reminiscencia del entonces habitual grupo de instrumentos de arco a cinco voces a la manera francesa y que en la creación de cantatas de la época de Weimar de Bach son tan poco infrecuentes como la apertura de una cantata con una *sinfonía* instrumental o, como en el presente caso, con una *sonata*. Esta composición tiene en cada caso el cometido de introducirnos al afecto elemental de una cantata misma.

El tema de esta cantata, subyacente al texto no impreso probablemente del poeta de la corte de Weimar Salomon Franck, es la entrada de Jesús en Jerusalén – “Salem de las alegrías” (“Salem der Freuden”) – se lee en el coro concluyente – y, en sentido metafórico, la entrada del Rey celestial en los corazones de los creyentes. Así pues se encontraba Bach predispuesto a mantener la *sonata* en el estilo de una obertura punteada francesa, un tipo de música como el que se ejecutaba en el teatro de Versailles tan pronto como el rey penetraba en la sala; incluso con el más escaso reparto sentimos a este afecto con el aumento de la plenitud sonora unida en el paso de *pizzicati* a los tonos producidos con el arco de los instrumentos arco. Bach, por cierto, se sirvió una y otra vez del carácter justamente introductorio de las oberturas francesas en su creación de cantatas. Se evidencia esta técnica especialmente en la cantata interpretada con motivo del primer domingo de Adviento del mismo año (1714), “Ven, Redentor de los gentiles” (“Nun komm, der Heiden Heiland”, BWV 61, vol. 19) que supuso el inicio del año eclesástico, así como en la cantata BWV 20 “Oh eternidad, tremenda palabra tú” (“O Ewigkeit, du Donnerwort”, vol. 6), con la que Bach dota de una digna introducción a su segundo ciclo de Leipzig, el de cantatas corales.

A la *sonata* le sigue el coro introductorio: una fuga artísticamente muy elaborada a lo largo de todas las voces tanto vocales como instrumentales con dos temas para los dos primeros versos, una parte central más bien homófona y un *da capo*. El texto “Déjanos también ser tu Sión” (“Laß auch uns dein Zion sein”) remite el suceso bíblico a la meta de la historia salvífica. Para el siguiente recitativo de la “Vox Christi” (bajo, núm. 3) se sirve Salmon Franck, quien en principio no ha compuesto ningún recitativo, de un pasaje bíblico. Las tres siguientes arias se encuentran instrumentadas del modo más diverso: con instrumentos de arco y violín solo, flauta dulce y continuo solo. Estas arias “desplegan en sendos triples acordes el panorama teológico-dogmático y moral del tema en relación a la lectura

evangélica dominical [Lucas 1, 26-38; Mateo 21, 1-9]...” (Petzoldt, Mundo de las cantatas – [orig:] Welte der Kantaten I, pág. 129). El aria para contralto con flauta dulce (núm. 5) realza con la conducción de las voces el “Permaneced devotos al Salvador” (“sich dem Heiland Unterlegen”); las movidas, entrecortadas expresiones así como la *intrincada* armonía del aria para tenor (núm. 6) suponen, por el contrario, un aumento del énfasis.

Sigue entonces un coral en forma de amplia adaptación. Cada una de las líneas es preparada por las voces bajas en modo imitatorio antes de que la voz de soprano ejecute el *cantus firmus* en notas largas. Concluye entonces Bach la cantata con una gran “fuga permutante”. Se tratan entonces uno tras otro varios temas y contratemas tomados del coro introductorio. En conjugación con el aumento instrumental de la *sonata* tiene lugar así un marco que configura en sí la unicidad de la cantata misma.

La perspectiva de Bach de una “música sacra sistemática” se manifiesta en esta cantata en una tesitura maravillosamente desplegada, mas en todo caso no pudo cumplir su ideal sino diez años después, en Leipzig.

\*

## Ellos os enviarán al exilio BWV 183

*Génesis:* para el 13 de mayo de 1725

*Destino:* Domingo de Exaudi

*Texto:* Christiane Mariane von Ziegler 1728. Movimiento primero: San Juan 16,2. movimiento quinto: estrofa quinta de la canción “Entra por tus puertas” (“Zeuch ein zu deinen Toren”) de Paul Gerhardt (1653)

*Ediciones completas:* BG 37: 61 – NBA II/12: 189

Puso Bach música a las obras del Evangelio según San Juan al principio de dos cantatas. Ambas composiciones están destinadas al domingo de Exaudi, el domingo entre la festividad de la Ascensión y Pentecostés. En el BWV 44 (vol. 15) compuesto en 1724, divide el texto en un dueto y un movimiento de coral. Un año después, en la presente cantata, asigna Bach las palabras a la *vox Christi*, una voz de bajo que hace acompañar curiosamente por cuatro oboes (dos *d’amore* y dos *da caccia*), lo cual recuerda el arcaico sonido del „Regal” o una escena musical como la del barquero Charon de la ópera „Orfeo” de Claudio Monteverdi. Retoma Bach este mismo reparto, si bien algo suavizado por medio del conjunto de instrumentos de arco, en el segundo recitativo (núm. 3) de la cantata. También por lo que respecta al contenido representa este pasaje una especie de polo opuesto a la introducción de la cantata misma. A decir verdad no evidencia el texto de la poetisa – con el que Bach rellena la laguna resultante de la conclusión del ciclo de cantatas corales – la acuciante actualidad del pasaje evangélico, pero sí subordina directamente a la voluntad de Cristo el alma o incluso la Iglesia (para la que Bach emplea frecuentemente la voz de contralto). El consuelo a experimentar así parece desde este punto de vista la idea capital de la cantata; una y otra vez escuchamos el motivo “Estoy dispuesto” en las voces figuradas de los oboes.

En el segundo movimiento, una aria para tenor, prescribe Bach el empleo del *violoncello piccolo*, un instrumento por lo visto concebido por él mismo (esta parte es interpretada en la

presente grabación por un actual pionero de este instrumento en el marco de las ejecuciones documentadas históricamente: August Wenzinger), que tiene su aparición en el otoño del año 1724 (cantata BWV 180; el instrumento se sujeta con el brazo como una viola y era más apropiado que un violoncelo común para la ejecución de partes especialmente dinámicas en las posiciones superiores de bajo o bien de tenor). El principio dialógico de esta composición pudiera tener como cometido acentuar tanto la idea de “el brazo protector de Jesús” o bien el afecto de seguirlo. Más bien ligero es el carácter del aria para soprano núm. 4 en que se manifiesta el consuelo y el sentimiento de sentirse a salvo; ambos oboes *da caccia* conciertan en la posición central – esto es, más bajo que las voces cantantes – con los instrumentos de arco... ; expresión musical del sendero consolidado, por el que ha caminar la fragilidad manifiesta en una alta voz?

El texto de coral concluyente es concebido por Bach con un dinamismo semejante por medio de la conducción de las voces y sutileza armónica.

\*

## Deseada luz de la alegría BWV 184

*Génesis:* para el 30 de mayo de 1724

*Destino:* tercer día de Pentecostés

*Texto:* poeta desconocido; parodia – excepto el movimiento 5 – de la cantata BWV 184a. Movimiento 5: estrofa octava de la canción “Oh Señor Dios, Tu divina palabra” (“O Herre Gott, dein göttlich Wort”) de Anarg von Wildenfels (1526).

*Ediciones completas:* BG 37: 77 – NBA I/14: 121

Con esta cantata se evidencia ejemplarmente el alcance y la necesidad de investigar las fuentes de las composiciones musicales. De los materiales ejecutorios se conservan algunas voces instrumentales de los años pasados por Bach en Köthen y las voces de la representación del año 1724 así como una impresión del texto de 1731, que pone de manifiesto una representación en el ámbito inmediato de la cantata BWV 173, igualmente una cantata de Pentecostés. De esta cantata 173 (vol. 52) se conservan una versión profana (BWV 173a: “Serenísimo Leopold”; vol. 139) y una nueva versión (posterior al año 1724) de la partitura. “La transmisión de las fuentes de ambas composiciones”, conjetura Alfred Dürr (en *Die Kantaten...*, pág. 415), “es por así decirlo complementaria, de manera que, *grosso modo*, aquello que conocemos con certeza acerca de una de las cantatas podemos sospecharlo igualmente respecto de la otra y a la inversa”. Según eso la cantata de Pentecostés “Deseada luz de la alegría” procede igualmente de una música de homenaje de la época de Köthen; Bach – según se muestra ello en la relación más bien superficial entre el texto y la música – no la reelaboró con la pulcritud habitual a la de sus composiciones sacras. Cabe añadir que del modelo originario se conoce la versión de la representación ulterior.

El empleo de la novedosa flauta travesera indica por lo demás que una representación de Köthen, así como el caso de la cantata de muy semejante reparto 173a, antes bien habría

tenido lugar durante el decenio de 1720. Puesto que en la corte de Anhalt solamente se representaban cantatas con motivo del cumpleaños del príncipe Leopold (el día 12 de diciembre) y en el día de Año Nuevo, y puesto que tanto el año 1724 como 1731 hizo ejecutar Bach ambas cantatas en la festividad de Pentecostés, cabe pensar igualmente en el caso de las BWV 184a y 173a en representaciones paralelas: la 184a en tanto cantata de Año Nuevo, representada algunos días después de la cantata BWV 173a.

El llamativo motivo de flauta en el recitativo introductorio se corresponde con la “luz de la alegría” de la que el texto trata ya en la versión primigenia. El segundo movimiento es de carácter pastoral y presta por ende un ambiente adecuado al texto y a la lectura evangélica del día acerca de Jesús, el Buen Pastor (San Juan 10, 1-11). El recitativo núm. 3 desemboca en un arioso; de este mismo modo procedía frecuentemente Bach en sus primeras cantatas, anteriores a la época de Leipzig. La siguiente aria consiste en un diálogo entre las voces de tenor y solo de violín sin clara relación con el texto. Coloca Bach el siguiente movimiento coral en el mismo lugar que en la cantata de Köthen es ocupado por un recitativo. Igual que en el caso de la cantata BWV 182, nos encontramos aún con un movimiento de coro, que a todas luces procede de un dueto vocal que también se conserva en el centro de la composición. Con posterioridad, en el año de 1733, volvió a retomar Bach esta composición (¿en la forma que presentaba en la época de Leipzig o de Köthen?) y resolvió con una versión considerablemente reelaborada la cantata de homenaje “Hércules en la encrucijada” (“Laßt uns sorgen, laßt uns wachen” BWV 213, vol. 67).

## 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 eclesásticas 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 del sentido de la palabra pronunciada, han sufrido una evolución. En la misma medida vale lo dicho respecto de la técnica de la grabación, que, a lo largo de los años mediante entre el espacio acústico integral y la transparencia auditiva de la música, ha seguido diferentes derroteros.

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



Helmut Rilling

