



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[4] KANTATEN BWV 23-26

*Du wahrer Gott und Davids Sohn / Ein ungefärbt Gemüte / Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe
Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 23, 24, 25), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 26)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

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

Gedächtniskirche Stuttgart, Germany

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Januar/April 1977 (BWV 23), September/Dezember 1977/Januar 1978 (BWV 24, 25), April 1980 (BWV 26)

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

Photo (Helmuth Rilling):

A. T. Schaefer

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

© 1977/78/80 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany



KANTATEN • CANTATAS

Du wahrer Gott und Davids Sohn BWV 23 (18'35)

Thou, very God and David's Son • Toi, Dieu véritable et fils de David • Tú, verdadero Dios e Hijo de David

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Aldo Baldin - tenore • Niklas Tüller - basso
Günther Passin, Hedda Rothweiler, Hansjörg Schellenberger - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser
- Contrabbasso • Martha Schuster - Organo / Cembalo • Montserrat Torrent - Organo

Ein ungefärbt Gemüte BWV 24 (17'40)

An undisguised intention • Une âme franche • Un ánimo verdadero

Arleen Augér - soprano • Helen Watts, Katharina Pugh (No. 3) - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso
Rob Roy McGregor - Tromba • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Hedda Rothweiler, Allan Vogel - Oboe d'amore •
Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe BWV 25 (16'05)

There is nought of soundness within my body • Ma chair n'est plus sans tache • Nada sano en mi cuerpo hay

Arleen Augér - soprano • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso
Hans Wolf - Tromba • Gerhard Cichos, Gerrit Schwab, Hans Rückert - Trombone • Peter Thalheimer, Christine Thalheimer-Bartl, Eva Praetorius
- Flauto dolce • Allan Vogel, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso
• Hans-Joachim Erhard - Cembalo / Organo

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig BWV 26 (14'40)

Ah, how fleeting, ah, how empty • Hélas, combien éphémère, combien futile • Ah que fugaz, qué vana

Arleen Augér - soprano • Doris Soffel - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso
Bernhard Schmid - Cornetto • Peter-Lukas Graf - Flauto • Klaus Kärcher, Günther Passin, Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe • Kurt Etzold -
Fagotto • Wilhelm Melcher - Violino • Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo / Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 23 „Du wahrer Gott und Davids Sohn“

No. 1	Aria (Duetto S, A): <i>Oboe I + II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Du wahrer Gott und Davids Sohn	1	6:38
No. 2	Recitativo (T): <i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Ach! gehe nicht vorüber	2	1:44
No. 3	Coro: <i>Oboe I + II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Aller Augen warten, Herr	3	4:40
No. 4	Choral: <i>Oboe I + II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Christe, du Lamm Gottes	4	5:45
Total Time BWV 23				18:35

BWV 24 „Ein ungefärbt Gemüte“

No. 1	Aria (A): <i>Violino I+II e Viola unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Ein ungefärbt Gemüte	5	5:00
No. 2	Recitativo (T): <i>Violoncello, Organo</i>	Die Redlichkeit ist eine von den Gottesgaben	6	2:01
No. 3	Coro (S, A, T, B): <i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Alles nun, das ihr wollet	7	3:04
No. 4	Recitativo (B): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Die Heuchelei ist eine Brut	8	1:58
No. 5	Aria (T): <i>Oboe d'amore I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Treu und Wahrheit sei der Grund	9	3:47
No. 6	Choral: <i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	O Gott, du frommer Gott	10	2:00
Total Time BWV 24				17:50

BWV 25 „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“

No. 1	Coro: <i>Tromba, Trombone I-III, Flauto dolce I-III, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe	11	5:16
No. 2	Recitativo (T): <i>Violoncello, Organo</i>	Die ganze Welt ist nur ein Hospital	12	1:44
No. 3	Aria (B): <i>Violoncello, Organo</i>	Ach, wo hol ich Armer Rat?	13	3:04
No. 4	Recitativo (S): <i>Violoncello, Organo</i>	O Jesu, lieber Meister	14	1:22
No. 5	Aria (S): <i>Flauto dolce I-III, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Öffne meinen schlechten Liedern	15	3:18
No. 6	Choral: <i>Tromba, Flauto dolce I-III, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Ich will alle meine Tage	16	1:14
Total Time BWV 25				15:58

BWV 26 „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“

No. 1	Choral: <i>Cornetto, Flauto, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	17	2:22
No. 2	Aria (T): <i>Flauto, Violino I solo, Violoncello, Cembalo</i>	So schnell ein rauschend Wasser schließt	18	5:21
No. 3	Recitativo (A): <i>Violoncello, Cembalo</i>	Die Freude wird zur Traurigkeit	19	0:56
No. 4	Aria (B): <i>Oboe I-III, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	An irdische Schätze das Herze zu hängen	20	4:29
No. 5	Recitativo (S): <i>Violoncello, Organo</i>	Die höchste Herrlichkeit und Pracht	21	0:45
No. 6	Choral: <i>Cornetto, Flauto, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	22	0:51

Total Time BWV 26 14:44

Total Time BWV 23, 24, 25, 26 67:17

BWV 23

1. Aria

Du wahrer Gott und Davids Sohn,
Der du von Ewigkeit in der Entfernung schon
Mein Herzeleid und meine Leibespein
Umständlich angesehen, erbarm dich mein!

Und laß durch deine Wunderhand,
Die so viel Böses abgewandt,
Mir gleichfalls Hülff und Trost geschehen.

2. Recitativo

Ach! gehe nicht vorüber;
Du aller Menschen Heil,
Bist ja erschienen,
Die Kranken und nicht die Gesunden zu bedienen.
Drum nehm ich ebenfalls an deiner Allmacht teil;
Ich sehe dich auf diesen Wegen,
Worauf man
Mich hat wollen legen,
Auch in der Blindheit an.
Ich fasse mich
Und lasse dich
Nicht ohne deinen Segen.

1. Aria

Thou, very God and David's Son,
Who from eternity and from afar e'en now
My heart's distress and this my body's pain
With caring dost regard, thy mercy give!

And through thine hand, with wonder filled,
Which so much evil hath repelled,
Give me as well both help and comfort.

2. Recitative

Ah, do not pass me by now,
Thou, Saviour of all men,
Yea, art appear'd,
The ailing and not to healthy men to give thy succor.
Thus shall I also share in thine almighty power;
I'll see thee now beside the road here,
Where they have
Deigned to leave me lying.
E'en in my sightless state.
I'll rest here firm
And leave thee not
Without thy gracious blessing.

1

1. Air

Toi, Dieu véritable et fils de David
Toi qui depuis l'éternité des temps
As déjà longuement vu
L'affliction de mon cœur et les souffrances de mon corps
Aie pitié de moi !

Et par ta main miraculeuse
Qui a détourné tant de mal,
Dispense-moi également secours et réconfort.

2

2. Récitatif

Ah ! ne passe pas sans me voir ;
Toi, Sauveur de tous les hommes,
Tu es bien venu
Pour servir les malades et non les bien portants.
Je prends donc aussi part à ta toute-puissance ;
Je te vois sur ces chemins
Où l'on
A daigné me placer,
Même dans l'aveuglement, je te vois.
Je reste ferme
Et je ne quitte pas sans ta bénédiction.

1. Aria

Tú, verdadero Dios e Hijo de David
Quién desde la eternidad a distancia ya
La pena de mi corazón y el dolor de mi cuerpo
Siempre has conocido, de mí apiádate!

Y haz con un gesto de tu mano,
Que tanto mal ha apartado,
Que reciba yo auxilio y consuelo.

2. Recitativo

¡Ay, no te vayas;
Tú, salvación de todos los hombres,
Pues has venido
Para servir a los enfermos, no a los sanos.
Por eso participo de Tú omnipotencia;
Por esos caminos,
Por los que me han querido arrojar
Hasta en la ceguera te veo.
Me animo
Y no te abandono
Sin haber recibido tu bendición.

3. Coro

Aller Augen warten, Herr,
 Du allmächtger Gott, auf dich,
 Und die meinen sonderlich.
 Gib denselben Kraft und Licht,
 Laß sie nicht
 Immerdar in Fünsternissen!
 Künftig soll dein Wink allein
 Der geliebte Mittelpunkt
 Aller ihrer Werke sein,
 Bis du sie einst durch den Tod
 Wiederum gedenkst zu schließen.

4. Choral

Christe, du Lamm Gottes,
 Der du trägst die Sünd der Welt,
 Erbarm dich unser!
 Christe, du Lamm Gottes,
 Der du trägst die Sünd der Welt,
 Erbarm dich unser!
 Christe, du Lamm Gottes,
 Der du trägst die Sünd der Welt,
 Gib uns dein'n Frieden. Amen.

3. Chorus

Ev'ry eye now waiteth, Lord,
 Thou Almighty God, on thee,
 And mine own especially.
 Give to them both strength and light,
 Leave them not
 Evermore to stay in darkness.
 Henceforth shall thy nod alone
 The beloved central aim
 Of their ev'ry labor be,
 Till thou shalt at last through death
 Once again decide to close them.

4. Choral

O Christ, Lamb of God, thou,
 Who dost bear the world's own sin,
 Have mercy on us!
 O Christ, Lamb of God, thou,
 Who dost bear the world's own sin,
 Have mercy on us!
 O Christ, Lamb of God, thou,
 Who dost bear the world's own sin,
 Give us thy peace now. Amen.

3

3. Chœur

Tous les yeux sont dirigés vers toi, Seigneur,
 Dieu Tout-puissant,
 Et les miens tout particulièrement.
 Donne-leur force et lumière,
 Ne les laisse pas
 Pour toujours dans les ténèbres !
 À l'avenir, seul ton signe
 Sera le centre bien-aimé
 De toutes leurs œuvres
 Jusqu'à ce que tu songes un jour
 À les clore par la mort.

4

4. Choral

Christ, agneau de Dieu,
 Toi qui portes sur toi les péchés du monde,
 Aie pitié de nous !
 Christ, agneau de Dieu,
 Toi qui portes sur toi les péchés du monde,
 Aie pitié de nous !
 Christ, agneau de Dieu,
 Toi qui porte sur toi les péchés du monde,
 Donne-nous ta paix. Amen.

3. Coro

Todos los ojos están, Señor,
 Todopoderoso Dios, en Ti puestos,
 Y los míos con apremio.
 ¡Dales fuerza y luz,
 No los abandones
 Por siempre en las tinieblas!
 En adelante solamente Tú
 El amado horizonte
 Has de ser de todas mis obras,
 Hasta que Tú los cierres
 Cuando me llegue la muerte.

4. Coral

Cristo, Cordero de Dios
 Que quitas el pecado del mundo,
 Ten piedad de nosotros.
 Cristo, Cordero de Dios
 Que quitas el pecado del mundo,
 Ten piedad de nosotros.
 Cristo, Cordero de Dios
 Que quitas el pecado del mundo,
 Danos Tu paz. Amén.

BWV 24

1. Aria

Ein ungefärbt Gemüte
 Von deutscher Treu und Güte
 Macht uns vor Gott und Menschen schön.
 Der Christen Tun und Handel,
 Ihr ganzer Lebenswandel
 Soll auf dergleichen Fuße stehn.

2. Recitativo

Die Redlichkeit
 Ist eine von den Gottesgaben.
 Daß sie bei unsrer Zeit
 So wenig Menschen haben,
 Das macht, sie bitten Gott nicht drum.
 Denn von Natur geht unsers Herzens Dichten
 Mit lauter Bösem ümb.
 Solls seinen Weg auf etwas Gutes richten,
 So muß es Gott durch seinen Geist regieren
 Und auf der Bahn der Tugend führen.
 Verlangst du Gott zum Freunde,
 So mache dir den Nächsten nicht zum Feinde
 Durch Falschheit, Trug und List!
 Ein Christ
 Soll sich der Tauben Art bestreben
 Und ohne Falsch und Tücke leben.
 Mach aus dir selbst ein solches Bild,
 Wie du den Nächsten haben willst!

1. Aria

An undisguised intention
 Of native faith and kindness
 Doth us 'fore God and man make fair.
 For Christians' work and commerce
 Throughout their whole life's compass
 Should on this kind of footing stand.

2. Recitativo

Sincerity
 Is one of God's most gracious blessings.
 The fact that in our time
 There are but few who have it
 Comes from not asking God for it.
 For of itself proceeds our heart's contrivance
 In nought but evil ways;
 If it would set its course on something worthy,
 Then must it be by God's own Spirit governed
 And in the path of virtue guided.
 If God as friend thou seekest,
 Thou must thyself no foe be to thy neighbor
 Through cunning, ruse and craft!
 A Christian
 Should strive the way of doves to copy
 And live without deceit and malice.
 Within thyself impress the form
 Which in thy neighbor thou wouldst see.

5

1. Air

Une âme franche
 D'une fidélité et bonté toute allemande
 Plaît à Dieu et aux hommes.
 Le comportement des chrétiens,
 Tous leurs mœurs
 Doivent être d'égale valeur.

6

2. Récitatif

L'honnêteté
 Est l'un des dons de Dieu.
 Qu'à notre époque
 Si peu de gens possèdent,
 Ce qui vient de ce qu'ils ne demandent pas à Dieu de la leur
 accorder.
 Car le fond de notre cœur n'est par nature
 Porté qu'à faire le mal ;
 S'il veut diriger sa vie sur quelque chose de bon,
 Il faut qu'il laisse Dieu régir son esprit
 Et mener sur la voie de la vertu.
 Si tu désires l'amitié de Dieu,
 Ne fais pas de ton prochain ton ennemi
 Par l'hypocrisie, le mensonge et la ruse !
 Un chrétien
 Doit aspirer à la pureté de la colombe
 Et vivre sans duplicité et malignité.
 Fais de toi-même la même image
 Que ce tu attends de ton prochain !

1. Aria

Un ánimo verdadero
 De germana fidelidad y bondad
 Ante Dios y los hombres hermosos nos hace.
 Los cristianos hacen esto y aquello
 Mas todo su hacer y devenir
 Sobre el mismo fundamento ha de hallarse.

2. Recitativo

La rectitud
 Un don de Dios es.
 El que en nuestros tiempos
 Tan pocas personas lo posean
 De no pedirlo a Dios viene.
 Pues por su naturaleza el fondo de nuestro corazón
 No hace más que el mal:
 Y si por el sendero del bien ha de conducirse
 Dios por su Espíritu ha de disponerlo,
 Por la senda de la virtud llevarlo.
 ¿Si la amistad de Dios deseas
 No te hagas del prójimo enemigo
 Con falsedad, engaño y argucias!
 El cristiano
 Como las palomas ha de ser
 Y vivir sin falsedad ni malicia.
 Haz de ti lo que deseas
 Que tu mismo prójimo sea.

3. Coro

*Alles nun, das ihr wollet, daß euch die Leute tun
sollen, das tut ihr ihnen.*

4. Recitativo

Die Heuchelei
Ist eine Brut, die Belial gehecket:
Wer sich in ihre Larve steckt,
Der trägt des Teufels Liberei.
Wie? lassen sich denn Christen
Dergleichen auch gelüsten?
Gott seis geklagt! die Redlichkeit ist teuer.
Manch teuflisch Ungeheuer
Sieht wie ein Engel aus.
Man kehrt den Wolf hinein,
Den Schafspelz kehrt man raus.
Wie könnt es ärger sein?
Verleumden, Schmähn und Richten,
Verdammen und Vernichten
Ist überall gemein.
So geht es dort, so geht es hier.
Der liebe Gott behüte mich dafür!

5. Aria

Treu und Wahrheit sei der Grund
Aller deiner Sinnen,
Wie von außen Wort und Mund,
Sei das Herz von innen.
Gütig sein und tugendreich
Macht uns Gott und Engeln gleich.

3. Chorus

*All things now that ye wish to be done by people unto you, that
do ye to them.*

4. Recitative

Hypocrisy
Is of the brood which Belial concoteth.
Who self behind its mask concealeth
Doth wear the devil's livery
What? Do, then, even Christians
Such things as these now covet?
O God, forbend! Sincerity is precious.
And many fiendish monsters
Appear in angel's guise.
But let the wolf come in,
Sheep's clothing is swept out.
What could be worse than this?
For slander, spite and judgement,
Damnation and destruction
Are ev'rywhere now found.
It is the same, both there and here.
May God above protect me now from this.

5. Aria

Troth and truth should be the base
Of all thine intention;
As thine outward word and speech,
Be the heart within thee.
Being kind and virtuous
Makes us God and angels like.

7**3. Chœur**

*Tout ce que vous voudrez que les hommes vous fassent, faites-le
leur aussi.*

4. Récitatif

L'hypocrisie
Est un engendrement couvé par Bélial.
Celui qui porte son masque
Adopte la dépravation du diable.
Comment ? les chrétiens, aussi,
Convoient-ils choses semblables ?
Que l'on se plaigne à Dieu ! l'honnêteté est chose rare.
Plus d'un monstre diabolique
Ressemble à un ange.
On dissimule le loup à l'intérieur de soi
Pour se donner des airs de mouton.
Rien ne pourrait être pire !
Calomnie, diffamation et condamnation,
Malediction et extermination
Sont répandus partout.
Il en est ainsi ici, il en est ainsi là.
Que le bon Dieu m'en garde !

8**5. Air**

Que la fidélité et la vérité soient le fondement
De tous tes sentiments,
Que l'intérieur de ton cœur
Soit comme les paroles que tu prononces de ta bouche.
Être bon et vertueux,
Voilà bien ce qui nous rend semblables à Dieu et aux
anges.

3. Coro

*Todo lo que deseéis que os hagan,
eso haced.*

4. Recitativo

La hipocresía
La obra en el pecho es de Belial.
Quien adopte su máscara
La depravación del diablo en sí lleva.
¿Cómo? ¿Tal cosa a los cristianos
Por demás satisface?
¡Ay, Dios! Cara es la rectitud.
Ciertas bestias demoníacas
De ángeles la apariencia tienen.
Si se contempla al lobo cual es
Despójasele de su piel de cordero.
¿Cómo ésto es posible?
El calumniar, afrentar y juzgar,
Condenar y destruir
Por doquier medran.
Así es por allá, así es por acá
¡El Señor me proteja!

5. Aria

La fidelidad y la verdad el fundamento sean
De todos tus sentidos
Y como por fuera la voz predique
Tu corazón por dentro sea.
La bondad y la virtud
Semejantes a Dios y a los ángeles nos hace.

6. Choral

O Gott, du frommer Gott,
Du Brunnquell aller Gaben,
Ohn den nichts ist, was ist,
Von dem wir alles haben,
Gesunden Leib gib mir,
Und daß in solchem Leib
Ein unverletzte Seel
Und rein Gewissen bleib.

BWV 25

1. Coro

*Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe
vor deinem Dräuen und ist kein Friede
in meinen Gebeinen vor meiner Sünde.*

2. Recitativo

Die ganze Welt ist nur ein Hospital,
Wo Menschen von unzählbar großer Zahl
Und auch die Kinder in der Wiegen
An Krankheit hart darniederliegen.
Den einen quälet in der Brust.
Ein hitzges Fieber böser Lust;
Der andre lieget krank
An eigner Ehre häßlichem Gestank;
Den dritten zehrt die Geldsucht ab
Und stürzt ihn vor der Zeit ins Grab.
Der erste Fall hat jedermann befleckt

6. Chorale

O God, thou righteous God,
Thou fountain of all blessings,
Without whom nought exists,
From whom is all our treasure,
My body grant good health,
And let within my flesh
An uncorrupted soul
And conscience pure e'er dwell.

1. Chorus

*There is nought of soundness within my
body, for thou art angry, nor any quiet
within these my bones now, for I am sinful.*

2. Recitativo

Now all the world is but a hospital,
Where mortals in their numbers passing count
And even children in the cradle
In sickness lie with bitter anguish.
The one is tortured in the breast
By raging fever's angry lust;
Another lieth ill
From his own honor's odious foul stench;
The third is torn by lust for gold,
Which hurls him to an early grave.
The first great fall hath ev'ryone polluted

10

6. Choral

Ô Dieu, Dieu de piété,
Tu es la source de tous les dons
Sans laquelle rien n'est ce qu'il est
De laquelle nous avons tout,
Donne-moi un corps sain
Et que dans ce corps
Demeurent une âme intacte
Et une conscience pure.

11

1. Chœur

*Ma chair n'est plus sans tache sous ta colère et mes os ne sont plus
paisibles au-devant de mes péchés.*

12

2. Récitatif

Le monde entier n'est qu'un hôpital
Où une multitude de gens
Et même des enfants au berceau
Sont alités là durement éprouvés par la maladie.
L'un souffre dans sa poitrine
De la maligne ardeur d'une fièvre brûlante ;
L'autre gît malade
Dans l'immonde puanteur de son propre honneur ;
La cupidité décharne le troisième
Et le précipite avant l'heure dans la tombe.
Chacun est taché du péché originel

6. Coral

¡Oh Dios, beato Dios,
Tú, manadero de todos los dones
Sin el que nada sería de cuanto es,
De quien todo tenemos!
Dame un cuerpo sano,
Y que en el cuerpo permanezca
El alma no violada
Y pura la conciencia.

1. Coro

*Nada sano en mi cuerpo hay
para Tu oficio ni paz en mis huesos
por el pecado.*

2. Recitativo

El mundo entero un hospital es
Donde las personas en número incontable
Y los niños en la cuna también
Por la enfermedad postrados yacen.
A uno le arde en el pecho
La fiebre de la lascivia;
Otro postrado yace
Infectado por el amor a sí mismo;
A otro la avaricia lo carcome
Y prematuramente a la sepultura lo arroja.
La primordial falta a todos ha mancillado

Und mit dem Sündenaussatz angestecket.
 Ach! dieses Gift durchwühlt auch meine Glieder.
 Wo find ich Armer Arzenei?
 Wer stehet mir in meinem Elend bei?
 Wer ist mein Arzt, wer hilft mir wieder?

3. Aria

Ach, wo hol ich Armer Rat?
 Meinen Aussatz, meine Beulen
 Kann kein Kraut noch Pflaster heilen
 Als die Salb aus Gilead.
 Du, mein Arzt, Herr Jesu, nur
 Weißt die beste Seelenkur.

4. Recitativo

O Jesu, lieber Meister,
 Zu dir flieh ich;
 Ach, stärke die geschwächten Lebensgeister!
 Erbarme dich,
 Du Arzt und Helfer aller Kranken,
 Verstoß mich nicht
 Von deinem Angesicht!
 Mein Heiland, mache mich von Sündenaussatz rein,
 So will ich dir
 Mein ganzes Herz dafür
 Zum steten Opfer weihn
 Und lebenslang für deine Hilfe danken.

And with its rash of sinfulness infected.
 Ah, this great bane doth gnaw as well my members.
 Where is a cure for wretched me?
 Who will by me within my suff'ring stand?
 My healer who, who will restore me?

3. Aria

Ah, where shall this wretch find help?
 All my rashes, all my cankers
 Can no herb or plaster cure now
 But the balm of Gilead.
 Healer mine, Lord Jesus, thou
 Know'st alone my soul's best cure.

4. Recitativo

O Jesus, O dear Master,
 To thee I flee:
 Ah, strengthen thou my weakened vital spirits!
 Have mercy now,
 Thou help and doctor of all ailing,
 O thrust me not
 Hence from thy countenance!
 My Healer, make me clean from my great rash of sin,
 And I will thee
 Give all my heart in turn
 In lasting sacrifice
 And through my life for all thy help be grateful.

13

Et est contaminé par la lèpre du péché.
 Hélas ! ce poison ronge aussi mes membres ;
 Pauvre de moi, où trouverais-je un remède ?
 Qui me soutient dans ma misère ?
 Qui est mon médecin, qui peut m'aider encore ?

3. Air

Ah, pauvre de moi, où trouverais-je conseil ?
 Ma lèpre, mes tumeurs
 Ne peuvent guérir ni les herbes ni les emplâtres
 Que le baume de Galaad.
 Toi, seigneur Jésus, mon médecin, toi seul
 Connais la meilleure cure pour mon âme.

14

4. Récitatif

Ô Jésus, cher maître,
 Je me réfugie auprès de toi,
 Ah, tu fortifies les esprits affaiblis.
 Aie pitié,
 Toi qui es le médecin et l'assistant de tous les malades,
 Ne me repousse pas
 De devant ta face !
 Mon sauveur, purifies-moi de la lèpre du péché.
 En retour je te consacrerai
 Mon cœur entier
 En offrande constante
 Et je te remercierai de ton aide ma vie entière.

Y con el pecado contagiado.
 ¡Ay, este veneno también mis miembros inflama!
 ¿Dónde, misero de mí, remedio encontraré?
 ¿Quién será mi médico, quien mi auxilio?

3. Aria

¡Ah, misero de mí, donde encontraré auxilio?
 Mi lepra, mis llagas
 No hay yerba ni remedio que curarlas pueda
 Sino el bálsamo de Gilead.
 Tú, mi médico, Señor Jesús,
 Solo Tú el mejor remedio del alma sabes.

4. Recitativo

¡Oh Jesús, querido Maestro,
 A Ti imploro,
 Ay, fortalece los débiles ánimos!
 ¡Apídate,
 Tú, médico y auxilio de todos los enfermos,
 No me eches,
 De junto a Ti!
 Mi Salvador, purifícame de la plaga del pecado,
 Y así todo mi corazón
 En perenne sacrificio ofrecerte quiero
 Y toda la vida Tu auxilio agradecerte.

5. Aria

Öffne meinen schlechten Liedern,
 Jesu, dein Genadenohr!
 Wenn ich dort im höhern Chor
 Werde mit den Engeln singen,
 Soll mein Danklied besser klingen.

6. Choral

Ich will alle meine Tage
 Rühmen deine starke Hand,
 Daß du meine Plag und Klage
 Hast so herzlich abgewandt.
 Nicht nur in der Sterblichkeit
 Soll dein Ruhm sein ausgebreit':
 Ich wills auch hernach erweisen
 Und dort ewiglich dich preisen.

BWV 26

1. Coro

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
 Ist der Menschen Leben!
 Wie ein Nebel bald entstehet,
 Und auch wieder bald vergehet,
 So ist unser Leben, sehet!

5. Aria

Open to my songs so meager,
 Jesus, thy most gracious ear!
 When I there in choirs above
 Shall be with the angels singing,
 Shall my thankful song sound better.

6. Chorale

I will all my days forever
 Glorify thy mighty hand,
 That thou all my drudge and mourning
 Hast so graciously repelled.
 Not alone in mortal life
 Shall I tell thy glory wide:
 I will c'en hereafter tell it
 And there evermore extol thee.

1. Chorus

Ah, how fleeting, ah, how empty
 Is the life of mortals!
 As a mist which quickly riseth
 And again as quickly passeth,
 Even thus our life is, witness!

15

5. Air

Écoute mes pauvres cantiques,
 Jésus, d'une oreille conciliante !
 Lorsque là-haut dans le cœur céleste
 Je chanterai avec les anges,
 Mon chant de grâce résonnera beaucoup mieux.

16

6. Choral

Je veux consacrer tous les jours de mon existence
 À glorifier ta forte main,
 Que tu as avec tant d'amour
 Détourner les tourments et les plaintes de moi.
 Non seulement parmi les mortels
 Ta gloire doit être propagée :
 Je veux aussi en témoigner dans l'au-delà
 Et t'y glorifier éternellement.

17

1. Chœur

Hélas, combien éphémère, combien futile
 Est la vie de l'homme!
 Se levant comme le brouillard
 Et se dissipant aussi vite que lui
 Voyez, telle est notre vie!

5. Aria

¡Abre a mis malas canciones
 Jesús, los oídos de Tu Gracia!
 Cuando allá en el alto coro me halle
 Con los ángeles cantaré
 Y mi cántico de gratitud más hermoso será.

6. Coral

Todos mis días quiero
 Tu poderosa mano alabar
 Pues de mi miseria y lamento
 Tu corazón se ha compadecido.
 No solo en la mortal vida
 Ha de extenderse tu gloria:
 También después tributarte quiero
 Y eternamente alabarte en el cielo.

1. Coro

¡Ah qué fugaz, qué vana
 La vida del hombre es!
 Como una niebla pronto se origina
 Y de igual modo también termina
 Así es nuestra vida, ved!

2. Aria

So schnell ein rauschend Wasser schießt,
 So eilen unser Lebenstage.
 Die Zeit vergeht, die Stunden eilen,
 Wie sich die Tropfen plötzlich teilen,
 Wenn alles in den Abgrund schießt.

3. Recitativo

Die Freude wird zur Traurigkeit,
 Die Schönheit fällt als eine Blume,
 Die größte Stärke wird geschwächt,
 Es ändert sich das Glück mit der Zeit,
 Bald ist es aus mit Ehr und Ruhme,
 Die Wissenschaft und was ein Mensch dichtet,
 Wird endlich durch das Grab vernichtet.

4. Aria

An irdische Schätze das Herz zu hängen,
 Ist eine Verführung der törichten Welt.
 Wie leichtlich entstehen verzehrende Gluten,
 Wie rauschen und reißen die wallenden Fluten,
 Bis alles zerschmettert in Trümmern zerfällt.

5. Recitativo

Die höchste Herrlichkeit und Pracht
 Umhüllt zuletzt des Todes Nacht.
 Wer gleichsam als ein Gott gegessen,
 Entgeht dem Staub und Asche nicht,

2. Aria

As fast as rushing waters gush,
 So hasten on our days of living.
 The time doth pass, the hours hasten,
 Just as the raindrops quickly break up
 When all to the abyss doth rush.

3. Recitative

Our joy will be to sadness turned,
 Our beauty falleth like a flower,
 The greatest strength will be made weak,
 Transformed will be good fortune all in time,
 Soon is the end of fame and honor,
 What scholarship and what mankind contriveth
 When at the last the grave extinguish.

4. Aria

Upon earth lay treasure the heart to be setting
 Is but a seduction of our foolish world.
 How easily formed are the holocaust's embers,
 What thunder and power have waters in floodtime
 Till all things collapse into ruin and fall.

5. Recitative

The highest majesty and pomp
 Are veiled at last by death's dark night.
 Who almost as a god was honored
 Escapes the dust and ashes not,

18**2. Air**

Aussi rapidement qu'une eau jaillissante
 Défilent les jours de notre vie.
 Le temps s'écoule, les heures passent hâtivement
 Comme les gouttes qui se divisent soudainement
 Quand tout se précipite dans le gouffre.

19**3. Récitatif**

La joie se transforme en tristesse,
 La beauté se fane comme une fleur.
 La plus grande force s'affaiblit,
 La fortune change avec le temps,
 C'en est bientôt fait de l'honneur et de la gloire,
 La science, et ce que crée l'esprit humain
 Sont finalement anéantis par la tombe.

20**4. Air**

Tenir de tout son cœur aux trésors terrestres
 Est une tentation de ce monde insensé
 Avec quelle facilité, le brasier se forme et se consume
 Dans quel mugissement et quel déchirement les flots
 bouillonnent
 Jusqu'à ce que tout retombe anéanti, en ruines!

21**5. Récitatif**

Une splendeur et un éclat extrêmes
 Sont finalement recouverts de la nuit de la mort.
 Même celui qui trône comme un dieu,
 N'échappe pas à la poussière,

2. Aria

Tan rápido como el veloz arroyo corre
 Nuestros días se consumen.
 El tiempo pasa, la hora viene
 En que las gotas se dispersan
 Cuando todo al abismo se precipite.

3. Recitativo

La alegría tristeza se hará
 La belleza cual flor se marchitará,
 La robusta fuerza se debilitará,
 La felicidad se tornará con el tiempo,
 Pronto el honor y la fama,
 La ciencia y cuanto el hombre hace
 A la sepultura arrojado será.

4. Aria

A poner el corazón en las cosas terrenales
 Seduce el loco mundo.
 ¡Cuán rápido surgen las ascuas devoradoras
 Cómo truenan y desgarran las intrépidas corrientes
 Todo en astillas y ruinas dejando!

5. Recitativo

La más excelsa majestad y esplendor
 Ocultos permanecen en la noche de la muerte.
 Quien como un Dios andaba
 En polvo y ceniza se deshace

Und wenn die letzte Stunde schläget,
Daß man ihn zu der Erde träget,
Und seiner Hoheit Grund zerbricht,
Wird seiner ganz vergessen.

6. Choral

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
Sind der Menschen Sachen!
Alles, alles, was wir sehen,
Das muß fallen und vergehen.
Wer Gott fürcht', bleibt ewig stehen.

And when the final hour striketh
In which he to the earth is carried
And his own height's foundation falls,
Is he then quite forgotten.

6. Choral

Ah, how fleeting, ah, how empty
Are all mortal matters!
All that, all that which we look at,
What must fall at last and vanish.
Who fears God shall stand forever.

22

Et quand sonne sa dernière heure,
Quand on le met en terre
Et quand les bases de sa grandeur se rompent,
Il sombre entièrement dans l'oubli.

6. Choral

Hélas, combien éphémère, combien futile
Sont les choses humaines!
Tout, tout ce que nous voyons
Doit tomber en désuétude et mourir;
Mais celui qui craint Dieu reste éternel.

Y cuando la hora postrera suena
Y al sepulcro lo llevan
Su alteza se derrumba
Y de él ni recuerdo queda.

6. Coral

¡Ah qué fugaz, qué vana
La vida del hombre es!
Todo, todo lo que vemos
Habrá de dar en el olvido y caer.
Mas por siempre perdura quien en Dios confía.

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 Rillings 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.

Du wahrer Gott und Davids Sohn BWV 23

Entstehung: zum 7. Februar 1723

Bestimmung: Sonntag Estomihi

Text: Dichter unbekannt. Satz 4: Deutsche Übersetzung des Agnus Dei (Braunschweig 1528)

Gesamtausgaben: BG 5¹: 95 – NBA I/8.1: 35 und 71

Fünfzig Tage vor Ostern wird im Sonntagsevangelium Lk 18, 31-43 gelesen. Jesus kündigt sein bevorstehendes Leiden an und bricht auf nach Jerusalem. Unterwegs, in Jericho, heilt er einen Blinden, der ihn um Erbarmen angefleht hatte: „Dein Glaube hat dir geholfen“. Der Name „Estomihi“ für diesen letzten Sonntag vor der Passionszeit zitiert die ersten Worte „Esto mihi in Deum protectorem“ (Sei mir ein Beschützer im Herrn) des lateinischen Introitus zur Messe dieses Tages.

Als Johann Sebastian Bach sich 1723 um das Amt des Thomaskantors bewarb, wurde er für den Sonntag Estomihi (7. Februar) nach Leipzig bestellt, um seine Probestücke abzuliefern. Er führte im Gottesdienst zwei Kantaten auf, je eine vor und nach der Predigt. Das eine Stück war die Kantate BWV 22 „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“, das andere die vorliegende Kantate BWV 23. Während die Kantate BWV 22 an den im Evangelium zuerst beschriebenen Aufbruch nach Jerusalem und der Leidensankündigung Jesu anknüpft, konzentriert sich die Kantate BWV 23 auf die Heilung des Blinden. Die Eingangsworte des Textes sowie der Schlußchoral greifen dessen Bitte um Erbarmen auf, während die Texte der beiden mittleren Sätze die Blindheit und die Rolle Jesu bei ihrer Überwindung sowie das Bild von Licht und Finsternis auf den einzelnen Christen und die Gemeinschaft der Gläubigen übertragen. Der gewöhnlich in der Passionszeit gesungene Choral „Christe, du Lamm Gottes“ weist dagegen auf Christi beginnendes Leiden; Bach verwendet hier einen Satz, mit dem er zwei Jahre später, bei ihrer zweiten Aufführung, die Johannes-Passion BWV 245

(Fassung II) beschließen wird. Darüberhinaus verklammert er dieses Lied und den Passionsgedanken mit dem Kantatentext, indem er die Chormelodie in langen Notenwerten instrumental (Oboe, Violinen) im Rezitativ Nr. 2 zitiert. Und auch der Beginn des Continuo sowie der Baßstimme im dritten Satz spielen den Anfang der Melodie.

Bach brachte die Kantate naturgemäß aus Köthen mit; für die Leipziger Aufführung fügte er kurzfristig den ebenfalls schon bestehenden Choral an und vollendete damit die kunstvolle Architektur der Kantate. Da er den Choral von Zink und Posaunen verstärken ließ, mußte er die Kantate, der Stimmung wegen, einen Halbton nach unten transponieren. Zum ursprünglichen c-Moll kehrte er für eine spätere, ohne Bläser erfolgte Aufführung (1728/31) zurück; in dieser Version ist die Kantate hier eingespielt.

Bemerkenswert am Verhältnis von Text und Musik in dieser Kantate ist, neben den chromatischen Auf- und Abwärtsbewegungen (Herzeleid – Hilfe und Trost) im Eingangsduett, der in allen drei Strophen unterschiedlich auskomponierte Schlußchoral. Hier führt Bach sein enormes Repertoire kontrapunktischer und satztechnischer Künste vor, gewiß auch, um seiner Bewerbung künstlerischen Nachdruck zu verleihen. Damit hatte er, wie wir wissen, letztlich Erfolg.

Ein ungefärbt Gemüte BWV 24

Entstehung: zum 20. Juni 1723

Bestimmung: 4. Sonntag nach Trinitatis

Text: Erdmann Neumeister (1714). Satz 3: Matth. 7,12. Satz 6: Strophe 1 des Chorals „O Gott, du frommer Gott“ von Johann Heermann (1630)

Gesamtausgaben: BG 5¹: 127 – NBA I/17.1: 49

Nach erfolgreicher Bewerbung trat Bach am 30. Mai 1723, dem 1. Sonntag nach Trinitatis, in Leipzig sein Amt als Thomaskantor an. Als erste Kantate führte er „Die Elenden sollen essen“ (BWV 75) auf, „mit gutem applausu“, wie die Zeitung schrieb. Die Leipziger waren mit ihrer Wahl also einstweilen zufrieden, obwohl sie ihren Favoriten, Georg Philipp Telemann, nicht bekommen hatten. Die genannte Kantate wurde, in zwei Teilen, vor und nach der Predigt musiziert. So hielt es Bach auch mit den Stücken für die folgenden beiden Sonntage: BWV 76 („Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“) und 21 („Ich hatte viel Bekümmernis“, bereits in Weimar komponiert) sind ebenfalls zweiteilige Kantaten. Am 4. Sonntag nach Trinitatis brach Bach mit dieser Reihe. Vermutlich aber wurde im Gottesdienst, neben der vorliegenden Kantate BWV 24, noch BWV 185 („Barmherziges Herze der ewigen Liebe“) musiziert – ein Stück vor und eines nach der Predigt.

Die Bezugnahme der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ auf das Sonntagsevangelium wird nur am Rande deutlich. Das Rezitativ Nr. 2 kommt auf den Nächsten zu sprechen, den man sich nicht zum Feinde machen solle – ein zentraler Passus aus der Bergpredigt, aus der die Gottesdienstbesucher an diesem Sonntag einen Ausschnitt hörten (Luk. 6, 36 - 42).

Die Kantate weist eine bemerkenswert symmetrische Anlage auf. Im Mittelpunkt (Nr. 3) steht ein vertontes Bibelwort, das Bach für (in Concertisten und Ripienisten geteilten) Chor so-

wie das Gesamtinstrumentarium vertont. Dieser Satz präsentiert, in Form von Präludium und Fuge, den Text gleich zweimal, zunächst im Wechsel von Gesangsstimmen und Instrumenten, schließlich durch die obligat geführte Clarinstimme überhöht. Er gewinnt an Wirkung durch die um ihn herum gruppierten, dem Christen bisweilen kräftig ins Gewissen redenden Rezitative. Zwei Arien (Nr. 1 und Nr. 5) bilden dazu den Rahmen; in der ersten Arie fügt Bach die Streicher unisono, Altstimme und Continuo zu einem Triosatz, in der zweiten die beiden Oboi d'amore, Tenorstimme und Continuo zu einem Quartett. Das oktavumspannende, alle Stimmen durchwandernde musikalische Motiv auf den Text „Treu und Wahrheit hat sein Grund“ bekommt hier etwas Bekräftigendes, Unumstößliches. Im Schlußchoral verwendet Bach noch einmal das gesamte Instrumentarium und betont die Wichtigkeit dieses Beschlusses durch instrumentale Zwischenspiele und zum schlichten Chorsatz obligat geführte Begleitfiguren.

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe BWV 25

Entstehung: zum 29. August 1723

Bestimmung: 14. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 38, 4. Satz 6: Strophe 12 des Chorals „Treuer Gott, ich muß dir klagen“ von Johann Heermann (1630)

Gesamtausgaben: BG 5¹: 155 – NBA I/21: 81

Im Evangelium des Sonntages hörte der Gottesdienstbesucher die Geschichte von der Heilung der zehn Aussätzigen (Luk. 17, 11-19). Es ist verständlich, daß Bach für seine musikalische Predigt zu einem Text griff, der mit Bildern aus dem zeitgenössischen Gesundheitswesen nicht geizt und in seiner Drastik heutige Leser befremden, bisweilen auch amüsieren mag. Stets jedoch meint er nicht die Krankheit als solche, sondern das Ungesunde im übertragenen Sinn. Der Leib ist äußeres Abbild der Seele, Fieber ein Zeichen für Eitelkeit, Streben nach Besitz oder böse Lust. Natürlich ist Jesus dafür der beste Arzt, jedoch auch als solcher nur ein Helfer auf dem Weg in den Himmel. Dort wird der Patient mit den Engeln um die Wette sein Danklied singen.

Dieser Gedankengang beschreibt, wie so oft in der damaligen Kantatentextliteratur, einen Weg aus allzu irdischer Niedrigkeit zur himmlischen Erfüllung. Musikalisch drückt Bach dies mit einer reich instrumentierten, auf drei relativ düstere, lediglich vom Continuo gestützten Sätze (Nr. 2 bis 4) folgenden Arie im gelösten Charakter eines Menuettsatzes aus. Drei Blockflöten antworten dem Chor aus Streichern und Oboen echoartig, wie aus der fernen, jenseitigen Welt.

Die Rezitative zuvor (Nr. 2 und 4) führten den Leipziguern die Kunst vor, in der Bach Texte durch die Führung von Stimmen und Harmonien auszudeuten wußte. Dazwischen erklingt eine Arie (Nr. 3), deren ostinatoartig verharrende musikalische

Figur jene Ratlosigkeit, von der der Text spricht, abbilden könnte. Der Schlußchoral in hellem, hohe Stimmlagen erforderndem C-Dur bekräftigt das Ziel, aus der Krankheit zum Seelenheil gefunden zu haben

Eröffnet hatte Bach sein Stück mit einem kunstvollen Chorsatz, einer Bearbeitung des Chorals „Herzlich tut mich verlangen“, zu dessen Melodie zu Bachs Zeit freilich auch eine Nachdichtung des 6. Psalms gesungen wurde („Ach Herr, mich armen Sünder“). Die Weise des ersten Verses erklingt zunächst im Continuo; der Chor singt darüber eine Fuge auf den Text von Psalm 36, Vers 4. Die Posaunen und oktavierende Blockflöten tragen dazu abschnittsweise den Choral in vierstimmigem Satz vor. Der Vokalpart verdichtet und variiert das kontrapunktische Gefüge derart, daß bereits in diesem Eingangsstück der Hörer auf die dramaturgische Steigerung und die Gedankenführung der gesamten Kantate vorbereitet wird.

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig BWV 26

Entstehung: zum 19. November 1724

Bestimmung: 24. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Michael Franck (1652). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 13 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 12 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 5¹: 191 – NBA I/27: 31

Albert Schweitzer beschrieb in seinem berühmten Bach-Buch (1904, deutsch 1908) als erster die musikalische Sprache Johann Sebastian Bachs unter zeitgenössischem, nicht historischem Blickwinkel. Zahllose Motive von Bildhaftigkeit fand er in seiner „ästhetisch-praktischen Studie“ heraus, eine Technik Bachs, der Sprache zu besonderem, eindringlichem Ausdruck zu verhelfen. Außerdem versuchte der damalige Pariser Organistenschüler, die seit Richard Wagner virulente Technik der Verwendung musikalischer Motive bereits in der barocken Musik aufzuspüren. So abwegig das vielen heute, da man von der barocken Affektenlehre weiß, auch erscheinen mag: die Choralkantate „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ aus Bachs zweitem Leipziger Amtsjahr belegt, daß musikalische Bildhaftigkeit auch heute sofort Wirkung auf den Hörer haben kann. Wirkung, die den Sinn des Textes, erschlossen aus einzelnen Worten, unmittelbar durch Töne zur Entfaltung bringt. Nicht ohne Grund erwähnt Schweitzer immer wieder gerade diese Kantate.

Auseinanderstrebende, sich verflüchtigende Tonskalen verdeutlichen im Eingangsschor die Nichtigkeit menschlichen Lebens. Die Eile der Lebenstage (Arie Nr. 2) rauscht auch musikalisch in Flöte, Violine und Tenorstimme wie Wasser davon, während die staksige Gavotte im Oboengewand eines Totentanzes die irdischen Schätze als „Verführung der törichten Welt“ brandmarkt. In dieser Arie (Nr. 4) hört man auch, wie

alles Irdische in Glut und Flut versinkt und in Trümmer fällt. Selbst in den Rezitativen kostet Bach, mit den bescheidenen Mitteln von Stimmführung und Harmonik, den Gegensatz von Freude und Traurigkeit, Stärke und Schwäche (Nr. 3) sowie Pracht und Tod (Nr. 5) aus. Die dem zeitgenössischen Denken stark verhaftete Bildersprache des Textes beschäftigte Bach offenbar so sehr, daß er andere, aus dem Sonntagsevangeliu sich ebenfalls ergebende Möglichkeiten, das Thema von der Vergänglichkeit des Lebens musikalisch-theologisch zu durchdringen, beiseite ließ. Anstatt die im Evangelium (Matth. 9, 18 - 26) beschriebene Totenerweckung auf das Erlösungswerk Christi zu verweisen, verharrt Bach bei der allzu menschlichen Ursache des Todes.

Ein besonderer Feiertag war der 19. November 1724 nicht. Daß Bach für den Gottesdienst dieses Tages ein so herausragendes Werk schuf, war für ihn dennoch und offenkundig mehr als bloße Erfüllung irdischen Dienstes.

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 beschränkt. Gewiß ist die Kenntnis der historischen Aufführungspraxis unabdingbar, um die Musik zum Sprechen zu bringen. Die Rekonstruktion isolierter Aspekte, meint Rilling, nützt jedoch wenig, wenn es darum geht, dem modernen, in jeder Beziehung anders geprägten Hörer den Sinn dieser Musik zu vermitteln. Dieses Ziel blieb immer bestehen, auch wenn Elemente wie Emotionalität, Dynamik, Artikulation und Phrasierung, die den Affekt und den Sinn des vertonten Wortes erhellen, sich verändert haben. In gleichem Maße gilt dies für die Aufnahmetechnik. Sie hat über die Jahre zwischen 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 Schallplattengeschichte, unverändert in die EDITION BACHAKADEMIE übernommen. Für eine sinnvolle Anordnung der Kantaten auf den CDs gibt es mehrere Möglichkeiten. Die EDITION BACHAKADEMIE möchte dem Hörer vor allem das Auffinden einzelner Stücke erleichtern. Deshalb folgt sie den Nummern des Bachwerkeverzeichnisses (BWV) von Wolfgang Schmieder.

Thou very God and David's Son BWV 23

Composed for: 7 February 1723

Performed on: Quinquagesima Sunday

Text: Unknown author. Movement 4: German translation of Agnus Dei (Braunschweig 1528)

Complete editions: BG 5¹: 95 – NBA I/8.1: 35 and 71

The Gospel reading fifty days before Easter is Luke 18, 31-43. Jesus foresees his suffering and goes up to Jerusalem. In Jericho, he heals a blind man who asks him for his mercy: "Thy faith hath saved thee". This last Sunday before Lent is also known as "Estomihi" in German, after the words "Esto mihi in Deum protectorem" (Be my protector in the Lord) of the Latin introit for this Sunday's service.

When Johann Sebastian Bach applied for the Cantorate of St. Thomas in 1723, he was invited to Leipzig for an audition on Quinquagesima Sunday (7 February). He performed two cantatas in the service, one before, one after the sermon. The first piece was cantata BWV 22 (*Jesus nahm zu sich die Zwölfe*), the second was this cantata, BWV 23. While cantata BWV 22 refers to the first part of the Gospel reading – Jesus' departure to Jerusalem and forecast of his suffering – cantata BWV 23 focuses on the healing of the blind man. The first words of the text and the final chorale resume this plea for mercy, while the texts of the two central movements transfer blindness and Jesus' role in overcoming it and the image of light and darkness to every fellow Christian and the congregation at large. The chorale *Christe, du Lamm Gottes*, which is normally sung at Lent, already points to the beginning of Christ's suffering; Bach uses a movement here that appeared again two years later at the end of the second performance of his St. John's Passion (BWV 245, version II). In addition, he interweaves this song and reflections on suffering with the cantata text by quoting the chorale melody in long notes in the instrumental setting (oboe,

violin) of recitative no. 2. Also the continuo and bass voices in the third movement start off by playing the first strains of this melody.

Of course, Bach had written this cantata in Köthen; for the Leipzig performance he quickly added an existing chorale, thus completing the elaborate architecture of the cantata. As he reinforced the chorale with brass and trombones, he had to transpose the cantata a semitone lower for tuning reasons. However, he returned to the original C minor key for a later (1728/31) performance without wind instruments (the version of our recording).

The relationship between text and music in this cantata is striking for the chromatic ups and downs (heart's distress – help and comfort) of its opening duet, and the differentiated composition of the final chorale in all three verses. Bach uses this work to showcase his vast repertoire of contrapuntal and composition skills, and definitely to highlight his creativity as an artist for his application. And, as we know, this approach proved to be successful.

An undisguised intention BWV 24

Composed for: 20 June 1723

Performed on: Fourth Sunday after Trinity

Text: Erdmann Neumeister (1714). Movement 3: Matth. 7, 12. Movement 6: verse 1 of the chorale *O Gott, du frommer Gott* by Johann Heermann (1630)

Complete editions: BG 5¹: 127 – NBA I/17.1: 49

After his successful application, Bach took up office as cantor of St. Thomas in Leipzig on 30 May 1723, the first Sunday after Trinity. The first cantata he performed was *Die Elenden sollen essen* (BWV 75), “to great applause”, as the newspaper wrote. So the people of Leipzig were happy with their choice, although their favourite, Georg Philipp Telemann, hadn’t made it. This cantata was given in two parts, one before, one after the sermon. And Bach did the same with his pieces for the following two Sundays: BWV 76 (*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*) and 21 (*Ich hatte viel Bekümmernis*, already composed in Weimar) are also in two parts. On the fourth Sunday after Trinity Bach interrupted this series. But probably he performed both the present cantata – BWV 24 – and BWV 185 (*Barmherziges Herze der ewigen Liebe*) in the actual service – one piece before, one after the sermon.

The cantata’s reference to the Gospel reading of the day is only marginal. Recitative no. 2 admonishes the listener to be no foe to one’s neighbour – a central topic of the Sermon on the Mount from which the congregation heard an extract on that Sunday (Luke 6, 36 - 42).

The cantata is striking for its symmetric design. The text of its centrepiece (no. 3) is taken from the Bible, and Bach sets it to music for the choir (divided into *concertino* and *ripieno* voices) and the full orchestra. This movement features the text twice, in a prelude and fugue, first in alternating vocal and instru-

mental parts, and finally in the soaring obligato clarin voice. It gains added impact through the recitatives around it, which are mostly intended to appeal to the congregation’s conscience. Two arias (no. 1 and no. 5) frame the cantata; in the first aria Bach groups the unison strings, alto and continuo in a trio setting, in the second he creates a quartet out of the two oboi d’amore, the tenors and continuo. The musical motif on the text *Treu und Wahrheit hat sein Grund*, which spans a whole octave and penetrates all the voices, establishes an affirmative, firmly grounded mood. In the concluding chorale Bach uses the full orchestra once again and gives this decision added weight with instrumental intermezzi and obligato figures accompanying the simple chorus setting.

There is nought of soundness within my body BWV 25

Composed for: 29 August 1723

Performed on: 14th Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 1: psalm 38, 4. Movement 6: verse 12 of the chorale *Treuer Gott, ich muß dir klagen* by Johann Heermann (1630)

Complete editions: BG 5¹: 155 – NBA I/21: 81

The Gospel reading of this Sunday tells the story of the healing of the ten lepers (Luke 17, 11-19). We can understand why, for his musical sermon, Bach used a text with numerous images from contemporary medicine, which take today’s reader aback or even amuse him. However, throughout the text Bach doesn’t mean illness itself but unsoundness in a figurative sense. The body is a reflection of the soul, fever a sign of vanity, greed or angry lust. Of course, Jesus is the best healer, but he can only help the patient on his way to heaven, where he can sing songs of praise to rival those of the angels.

As is often the case in cantata librettos of this period, this line of thought describes a way out of earthly baseness to divine fulfilment. Musically Bach expresses this in a richly orchestrated and serene minuet-style aria, following three rather sombre movements only accompanied by the continuo (no. 2 to 4). Three recorders answer the string and oboe chorus like echoes from the distant hereafter.

The preceding recitatives (no. 2 and 4) are fine examples of Bach’s text interpretation through composition and harmonies. In-between comes an aria (no. 3) that could be an expression of perplexity the text speaks of in its ostinato-like persistent musical figure. The final chorale in C major, a key that calls for bright high registers, reaffirms the goal of escaping the unsoundness of the body to find redemption for the soul.

Bach started this piece with an elaborate opening chorus, an adaptation of the chorale *Herzlich tut mich verlangen*, on the melody to which the congregation naturally sang a free adaptation of the 6th psalm even in Bach’s age (*Ach Herr, mich armen Sünder*). The melody of the first verse is first featured in the continuo; the choir soars above it with a fugue on the text of psalm 36, verse 4. Trombones and, an octave higher, recorders perform individual passages of the chorale in a four-part setting. The vocal part intensifies and varies the contrapuntal fabric in a way that the opening movement prepares the listener for the dramatic intensification and stream of thought of the whole cantata.

Ah how fleeting, ah, how empty BWV 26

Composed for: 19 November 1724

Performed on: 24th Sunday after Trinity

Text: Adapted from the hymn with the same opening line by Michael Franck (1652). Identical wording: verses 1 and 13 (movements 1 and 6); reworded (by unknown author): verses 2 to 12 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 5¹: 191 – NBA I/27: 31

In his famous Bach book (1904, German 1908) Albert Schweitzer first described Johann Sebastian Bach's musical language from a contemporary, non-historic angle. In his "practical esthetical study", he discovered numerous motifs of imagery a technique of Bach's to give language a special, forceful expression. In addition, Schweitzer, who was then an organ scholar in Paris, tried to identify the technique of musical motifs, which had been rampant since Richard Wagner, in Baroque music. However odd this may seem now that we know of the baroque affect theory, the chorale cantata *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* from Bach's second year in Leipzig shows that musical imagery still has an immediate effect on today's listener. An effect that instantly puts across the meaning of the text – and its individual words – through notes. Therefore it is not without reason that Schweitzer constantly refers to this cantata.

Divergent, fleeting scales express the triviality of human existence in the opening chorus. The fast pace of human life (aria no. 2) gushes away like rushing waters musically expressed by the flute, violin and tenor voice, while the faltering bassoon gavotte of a danse macabre brands earthly treasures as "seduction of the foolish world". In this aria (no. 4) we also hear that all earthly things must perish in fire and flooding and collapse into ruin. Even in the recitatives Bach revels in contrasts such as joy and despair, strength and weakness (no. 3), pomp and de-

ath (no. 5) with the humble means of composition and harmony. The imagery of the text which was strongly rooted in contemporary thinking obviously preoccupied Bach so much that he ignored other interpretations of the Gospel reading to penetrate the subject of the fleeting nature of human life by musical and theological means. Instead of referring the awakening of the dead described in the Gospel (Matth. 9, 18 - 26) to Christ's work of redemption, Bach focuses on all to human causes of death.

19 November 1724 was not a special feast day. The fact that Bach still created such a major work for the service of this Sunday obviously meant much more to him than just meeting an earthly obligation.

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

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

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

In a fundamental essay Rilling described his experience of this awesome project. „What impressed me most was that from the individual cantatas of the early years through the works composed at four-week intervals during the Weimar period and those of his first years in Leipzig, where he produced a new cantata almost every Sunday, to the late works created after yet a larger interval, no two cantatas are alike“. Today Rilling sees exploring this musical universe as the most important learning process of his musical career. „Only if you know Bach's cantatas, can you say that you really know Bach“. At the same time, the founder of Stuttgart's International Bach Academy already focused attention on the historical performance venue of this music: „Bach's church cantatas ... were an integral part of the church service, for which he shared responsibility at the time. What the priest expressed in words, Bach expressed in music, commenting on the issues of each Sunday text ...“. For this reason Rilling's main interest, besides the album recordings, has always been to promote live performances of Bach's cantatas in church and concerts and to invite musicians and music lovers all over the world to become involved with this music.

Rilling's complete edition of Bach's church cantatas also mirrors the constant change in performance customs bro-

ught 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.

Toi, Dieu véritable et fils de David BWV 23

Création: pour le 7 février 1723

Destination: septième dimanche avant Pâques

Texte: poète inconnu. Mouvement 4: traduction allemande de l'Agnus Dei (Brunswick 1528)

Éditions complètes: BG 5¹: 95 – NBA I/8.1: 35 et 71

Cinquante jours avant Pâques, le texte de lecture du dimanche est l'Évangile selon Luc 18, 31-43. Jésus y annonce sa souffrance prochaine et part pour Jérusalem. Sur son chemin, à Jéricho, il guérit un aveugle qui l'avait imploré de sa compassion : «Ta foi t'a aidé». Le nom de «Estomihi» attribué au dernier dimanche avant le début du Carême cite les premiers mots «Esto mihi in Deum protectorem» (Sois mon protecteur dans le Seigneur) de l'introït en latin de la messe de ce jour.

Lorsque Johann Sebastian Bach, en 1723, posa sa candidature à la fonction de cantor de Saint-Thomas, il fut appelé à Leipzig, le dimanche Estomihi (7 février) pour livrer ses morceaux probatoires. Il exécuta durant le service religieux deux cantates, l'une avant et l'autre après le sermon. L'un de ces morceaux était la cantate BWV 22 «Jésus réunit les Douze autour de lui», l'autre était la cantate présente BWV 23. Alors que la cantate BWV 22 établit le lien avec l'histoire du départ pour Jérusalem et ensuite l'annonce de la passion de Jésus-Christ, la cantate BWV 23 se concentre sur la guérison de l'aveugle. Les paroles d'introduction du texte ainsi que le choral final reprennent sa demande de compassion, alors que les textes des deux mouvements du milieu transcrivent la cécité et le rôle de Jésus en expression du triomphe contre elle ainsi que de l'image de la lumière et de l'obscurité sur le chrétien et la communauté des croyants. Le choral «Christ, toi l'agneau de Dieu» qui est chanté d'habitude au temps de la Passion indique par contre déjà le début de la souffrance du Christ ; Bach utilise ici un mouvement avec lequel, deux années plus tard, il clôturera la Passion selon

saint Jean qui en était la deuxième exécution (BWV 245, version II). En outre, il insère ce cantique et l'idée de la Passion dans le texte de la cantate en récitant la mélodie du choral en de longues notes jouées par des instruments (hautbois, violons) dans le récitatif n° 2. Et même le début du continuo ainsi que les voix de basse jouent dans le troisième mouvement le commencement de la mélodie.

Bach apportait la cantate naturellement de Köthen ; pour l'exécution à Leipzig, il ajouta peu de temps avant le choral qui existait déjà avant et acheva ainsi l'architecture faite avec beaucoup d'art de la cantate. Puisqu'il renforça le choral d'instruments à vent et de trombones, il a dû transposer la cantate un demi-ton vers le bas en raison des accords. Il revint au do mineur d'origine pour une exécution ultérieure qui fut réalisée sans les instruments à vent (1728/31) ; la cantate est ici enregistrée dans cette version.

Ce qui est remarquable dans le rapport entre le texte et la musique dans cette cantate est au-delà des mouvements ascendants et descendants chromatiques (affliction de mon cœur – secours et réconfort) dans le duo du début, le choral final composé différemment dans toutes les trois strophes. C'est bien ici que Bach fait la démonstration de son énorme répertoire dans l'art du contrepoint et de la technique du mouvement, certainement également pour conférer à sa candidature une vigueur artistique. Et comme nous le savons, il a eu en fin de compte le succès attendu de cette façon.

Une âme franche BWV 24

Création: pour le 20 juin 1723

Destination: le quatrième dimanche après la Trinité

Texte: Erdmann Neumeister (1714). Mouvement 3: Matthieu

7,12. Mouvement 6 : strophe 1 du choral «O Dieu, Dieu de douceur» de Johann Heermann (1630)

Éditions complètes: BG 5¹: 127 – NBA I/17.1: 49

Après que sa candidature fut acceptée, Bach entra en fonction à Leipzig le 30 mai 1723, le premier dimanche après la Trinité, en tant que cantor de Saint-Thomas. «Les malheureux mangeront et seront rassasiés» (BWV 75) fut la première cantate qu'il exécuta à Leipzig, «avec beaucoup d'applaudissements», comme l'écrit le journal. Ses contemporains de Leipzig étaient donc, pour le moment, satisfaits de leur choix bien qu'ils n'avaient pas obtenu leur favori, Georg Philipp Telemann. Cette cantate a été jouée en deux morceaux avant et après le sermon. C'est ainsi que Bach procéda également avec les morceaux exécutés lors des deux dimanches suivants : BWV 76 («Les cieux rapportent la gloire de Dieu») et 21 («J'avais beaucoup de tourments» qui avait déjà été composée à Weimar) sont également des cantates divisées en deux parties. Le quatrième dimanche après la Trinité, Bach interrompit ce cycle. Mais il est probable que durant le service religieux, en plus de la cantate BWV 24 présente, il joua encore la cantate BWV 185 («Cœur miséricordieux de l'amour éternel») – une partie avant et une après le sermon.

Le rapport existant entre la cantate «Une âme franche» et l'Évangile lu ce dimanche n'est que marginalement sensible. Le récitatif n° 2 vient à parler du prochain dont on ne devrait pas se faire un ennemi – un passage central dans le sermon sur la montagne dont les paroissiens entendirent une partie lors de ce dimanche (Luc 6, 36 - 42).

La cantate a une structure remarquablement symétrique. Au centre (n° 3), se trouve la Parole biblique que Bach met en musique pour le chœur (divisé en solistes et en ripieno) ainsi que pour tous les instruments. Ce mouvement présente le texte deux fois sous la forme d'un prélude et d'une fugue, tout d'abord en alternance entre les voix chantées et les instruments,

enfin relevé de la voix de clarinette menée en obligé. Son effet croît grâce aux récitatifs qui sont groupés autour de lui, faisant intensément appel à la conscience des chrétiens. Deux airs (n° 1 et n° 5) encadrent le tout; Bach réunit les cordes unisone, les voix de contralto et le continuo en un mouvement trio dans le premier air, les deux oboi d'amore, la voix du ténor et le continuo en un quatuor dans le deuxième. Le motif englobant un octave et traversant tous les registres musicaux placés sur le texte «Que la fidélité et la vérité soient le fondement» se voit ici confirmé, à quelque chose d'immuable. Dans le choral final, Bach utilise une nouvelle fois la totalité des instruments et met l'accent sur l'importance de cette décision en introduisant des intermèdes instrumentaux et de la figuration complémentaire au mouvement du choral mené en obligé.

Ma chair n'est plus sans tache BWV 25

Création: pour le 29 août 1723

Destination: le quatorzième dimanche après la Trinité

Texte: poète inconnu. Mouvement 1 : Psaume 38, 4. Mouvement 6: strophe 12 du choral «Dieu fidèle, je dois te confier» de Johann Heermann (1630)

Éditions complètes: BG 5¹: 155 – NBA I/21: 81

Dans l'Évangile lu ce dimanche, le paroissien entendait l'histoire de la guérison des dix lépreux (Luc 17, 11-19). Il est compréhensible que Bach choisisse un texte qui ne lésine pas sur l'emploi d'images issues de l'hygiène publique de son temps et qui peut surprendre le lecteur d'aujourd'hui de par son expressivité, qui pourra même par moments l'amuser. Cependant il ne veut pas parler de la maladie en tant que telle mais de ce qui est malsain au sens figuré du terme. Le corps est le reflet de l'âme, la fièvre un signe de vanité, de la quête de l'avoir et des mauvaises convoitises. Bien sûr, Jésus est le meilleur médecin pour ces affections tout en restant uniquement un aide soignant sur le chemin vers le ciel. Le patient chantera là-haut, à qui mieux mieux, avec les anges ses chants de louange.

Ce raisonnement décrit bien la voie qui permettra de sortir de la petitesse par trop terrestre pour arriver à la plénitude céleste, thème très courant dans la littérature des cantates de cette époque. Bach exprime ceci avec sa musique en développant un air riche en instruments, soutenus sur trois mouvements relativement lugubres, menés uniquement par le continuo (n° 2 à 4) dans le caractère délié d'un mouvement de menuet. Trois flûtes à bec répondent au chœur de cordes et de hautbois comme un écho, comme provenant d'un monde lointain, de l'au-delà.

Avec les récitatifs précédents (n° 2 et 4), Bach fait une démonstration à ses contemporains de Leipzig de son art d'interpréter les textes en dirigeant les voix et les harmonies. Entre les deux,

un air (n° 3) dont la figuration musicale persévérante en forme d'ostinato pourrait illustrer la perplexité dont parle le texte. Le choral final en ut majeur exigeant des registres vocaux clairs et élevés renforce la perspective d'avoir trouvé le chemin pour sortir de la maladie par le salut de l'âme.

Bach avait commencé son morceau avec un mouvement choral fait avec beaucoup d'art, un arrangement du choral «Exige volontiers de moi», sur la mélodie duquel, il est vrai, été chanté à l'époque de Bach une adaptation du Psaume 6 («Ô Seigneur, moi pauvre pécheur»). La mélodie du premier vers chante tout d'abord en continuo; le chœur y supplante alors une fugue sur le texte du Psaume 36, verset 4. Les trombones et les flûtes à bec jouant une octave plus haut exécutent en partie le choral en un mouvement à quatre voix. La partie vocale comprime et varie la structure contrapuntique de telle sorte que l'auditeur sera préparé à l'intensification dramatique et au raisonnement de toute la cantate.

Hélas, combien éphémère, combien futile BWV 26

Création: pour le 19 novembre 1724

Destination: le 24^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Le début est le même que le cantique de Michael Franck (1652). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 13 (mouvements 1 et 6); remanié (auteur inconnu): strophes 2 à 12 (mouvements 2 à 5).

Éditions complètes: BG 5¹: 191 – NBA I/27: 31

Albert Schweitzer décrit en premier dans son fameux "Livres sur Bach" (1904, en allemand 1908) le langage musical de Johann Sebastian Bach sous une perspective contemporaine et non historique. Il trouva dans son «Étude esthétique et pratique» d'innombrables motifs du caractère imagé, une technique que Bach emploie pour donner une expression particulière et pressante au langage. Au-delà, l'élève organiste qui était à cette époque à Paris, essayait de découvrir dans la musique baroque la technique de l'emploi de motifs musicaux qui était virulente depuis Richard Wagner. Aussi aberrant peut-il paraître aujourd'hui pour beaucoup, car l'on connaît la doctrine des émotions baroques: la cantate chorale «Hélas, combien éphémère, combien futile» datant de la deuxième année de la fonction officielle de Bach à Leipzig est la preuve que le caractère musical imagé peut aussi avoir un effet immédiat sur l'auditeur d'aujourd'hui. Effet qui fait parvenir à l'épanouissement le sens du texte, créé à partir de mots isolés, par le truchement direct de sons. Ce n'est pas sans raison que Schweitzer fait, dans son œuvre, de nombreuses reprises allusion à cette cantate.

Des gammes de tons s'écartant les uns des autres, se dissipant, symbolisent la futilité de la vie humaine. La vitesse à laquelle les jours de la vie (air n° 2) s'écoulaient comme de l'eau, est également symbolisée musicalement par les flûtes, les violons et la voix du ténor alors que la gavotte vacillante, dans l'habit d'une danse funèbre jouée par les hautbois, stigmatise les trésors ter-

restres en tant que «Tentation de ce monde insensé». Dans cet air (n° 4), on entend également comment tout ce qui est d'ici-bas sombre dans le brasier et les flots et tombent en ruines. Même dans les récitatifs, Bach savoure le contraste entre la joie et la tristesse, la force et la faiblesse (n° 3) ainsi que entre la splendeur et la mort (n° 5) en se servant des moyens modestes que lui offrent le contrepoint et l'harmonie. La langue imagée du texte qui est très attachée à la pensée contemporaine, a tellement préoccupé Bach qu'il laissa de côté d'autres possibilités qu'il avait également à disposition dans l'Évangile du dimanche, pour imprégner le thème du caractère éphémère de la vie d'une manière musicale et théologique. Au lieu de renvoyer à la résurrection des morts et à l'œuvre de Rédemption du Christ décrite dans l'Évangile (Matthieu. 9, 18 - 26), Bach persiste dans la description de la cause bien trop humaine de la mort.

Le 19 novembre 1724 n'était pas un jour de fête spécial. Le fait que Bach ait créé une œuvre si excellente pour le service religieux de ce jour, était pour lui pourtant et manifestement plus que le simple accomplissement de sa fonction ici-bas.

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 constitua 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^e 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 avait 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.

Tú, verdadero Dios e Hijo de David BWV 23

Génesis: 7 de febrero de 1723

Destino: domingo de Estomihi

Texto: poeta desconocido. Movimiento 4: traducción al alemán del Agnus (Braunschweig 1528)

Ediciones completas: BG 5¹: 95 – NBA I/8.1: 35 y 71

Cincuenta días antes de Pascua se lee como texto evangélico dominical el pasaje de Lucas 18, 31-43. Jesús anuncia su venidera Pasión y se pone en camino hacia Jerusalén. De camino, en Jericó, cura Jesús al ciego que le pidiera apiadarse de él: «Tu fe te ha ayudado». El nombre de este domingo último antes del tiempo propiamente dicho de la Pasión, «Estomihi», no es sino cita de las primeras palabras – «Esto mihi in Deum protectorem» («Séme un protector en el Señor») – del introito latino a la misa de aquel mismo día.

Cuando Johann Sebastian Bach solicitó en 1723 el puesto de *Thomaskantor*, fue citado a Leipzig justamente para el domingo de Estomihi (esto es, el 7 de febrero) a fin de que presentara sus composiciones de prueba. Ejecutó en el oficio religioso dos cantatas, una antes y otra después del sermón. Una de estas composiciones era la cantata BWV 22, «Jesús tomó consigo a los doce», la otra se trataba de la presente cantata BWV 23. Mientras que la cantata BWV 22 se traba a la partida hacia Jerusalén descrita primeramente en el Evangelio y el anuncio de la Pasión de Jesús, la cantata BWV 23 se concentra en el milagro de la curación del ciego. Las palabras introductoras del texto así como la coral final de la cantata tratan el tema de aquel ruego del ciego a Jesús, mientras que los textos de ambos movimientos centrales se ocupan en los motivos de la ceguera y la función desempeñada por Jesús en la superación y la imagen de la luz y las tinieblas en relación al individuo cristiano y la comunidad de los creyentes. La coral, que habitualmente se cantaba en el tiempo de la Pasión – «Cristo, Cordero de Dios» – se

relaciona ya, por el contrario, al comienzo de la Pasión de Cristo; Bach emplea a estos respectos un movimiento con el que dos años después, con ocasión de una segunda interpretación, concluye su Pasión según San Juan (BWV 245, versión II). Además engarza esta canción y los pensamientos evocados por la Pasión al texto de la cantata citando la melodía coral instrumentalmente con largas notas (oboe, violines) en el recitativo número 2. También el comienzo del continuo así como la voz de bajo del tercer movimiento ejecutan el comienzo de la melodía.

Bach trajo la cantata, como cabría esperarse, de Köthen; para la interpretación de Leipzig añadió sin pérdida de tiempo la coral ya existente concluyendo con ello la artística arquitectura de la composición. Puesto que reforzó la coral con el *cinc* y los trombones, hubo de trasponer la cantata medio tono más abajo en relación a la afinación. Al originario do menor regresó en una remodelación posterior sin instrumentos de viento (1728/31); en esta versión, justamente, hemos interpretado aquí la presente cantata.

Digno de atención en cuanto a la relación entre la letra y la música de esta cantata es, además de los movimientos cromáticos ascendentes y descendentes (dolor de corazón – ayuda y consuelo) del dueto introductorio, la coral final compuesta diferentemente en cada una de sus tres estrofas. El que haga Bach gala aquí de su enorme repertorio de arte contrapuntístico y técnica del movimiento se debe también, sin duda, a la intención de presentar su solicitud de empleo desde una perspectiva artísticamente favorable. Su pretensión, como sabemos, no dejó de tener finalmente éxito.

Un ánimo verdadero BWV 24

Génesis: 20 de junio de 1723

Destino: cuarto domingo después de la festividad de la Trinidad

Texto: Erdmann Neumeister (1714). Movimiento 3: San Ma-

teo 7,12. Movimiento 6: estrofa 1 de la coral “¡Oh Dios, piadoso Dios” de Johann Heermann (1630)

Ediciones completas: BG 5': 127 – NBA I/17.1: 49

Tras el éxito de su solicitud de empleo, inició Bach el día 30 de mayo de 1723 – el primer domingo después de la festividad de la Trinidad – su cargo de *Thomaskantor* en Leipzig. La primera cantata que ejecutó fue la titulada “Los pobres han de comer” (BWV 75), el inicio fue “con buen aplauso”, según se leía en el periódico. Los de Leipzig estaban de momento, pues, contentos con su elección, a pesar de que no hubieran ganado para sí a su favorito, Georg Philipp Telemann. La mencionada cantata fue ejecutada en dos partes, a saber, una antes y otra después del sermón. De semejante modo procedió Bach también con las composiciones para los dos domingos siguientes: BWV 76 (“Los cielos proclaman la gloria de Dios”) y 21 (“Yo tenía mucha aflicción”, ya compuesta en Weimar) trátanse igualmente de cantatas bipartitas. El cuarto domingo tras la festividad de la Trinidad comenzó Bach con esta serie. Presumiblemente, además de la presente cantata BWV 24, se ejecutó en el oficio religioso la BWV 185 (“Misericordioso corazón de amor eterno”) – una composición antes del sermón y otra después.

La referencia de la cantata “Un ánimo verdadero” a la lectura evangélica dominical se hace significativa sólo de pasada. El recitativo número 2 se tratará seguidamente; trata del tema de no deber hacerse enemigos – un tema central del Sermón de la Montaña, del cual los participantes en el oficio religioso escuchaban unos pasajes justo con motivo de este domingo (Lucas 6, 36 - 42).

La cantata presenta una estructura admirablemente simétrica. En el centro (número 3) se encuentra una entonada cita bíblica, a la cual pone música Bach con el coro (dividido en concertistas y ripienistas) y el instrumental completo. Este movimiento presenta dos veces el texto, en forma de preludio y de

fuga: primeramente en relevos entre las voces vocales y los instrumentos, finalmente reforzado con la ejecución obligada de la voz de clarín. Gana en efectividad gracias a los recitativos en torno a el agrupados y que tienen el fin de hablar enérgicamente a la conciencia de los cristianos. Dos arias (la número 1 y la número 5) conforman a estos respectos el marco; en la primera aria añade Bach el unísono de cuerda, la voz de alto y el continuo en un movimiento de trío, en la segunda ambos *oboi d'amore*, la voz de tenor y el continuo conformando un cuarteto. El motivo musical que pasa por todas las voces y tensa el *octavum* sobre el texto de “La fidelidad y la verdad fundamento tienen” se refuerza aquí adquiriendo la apariencia de algo inmovible. En la coral final emplea Bach de nuevo el instrumental completo y acentúa la gravedad de la conclusión por medio de interludios musicales y figuras de acompañamiento obligadas en sencillo movimiento de coral.

Nada sano en mi cuerpo hay BWV 25

Génesis: 29 de agosto de 1723

Destino: décimo cuarto domingo después de la festividad de la Trinidad

Texto: Poeta desconocido. Movimiento 1: Salmo 38, 4. Movimiento 6: estrofa 12 de la coral “Fiel Dios, a Ti he de quejarme” de Johann Heermann (1630)

Ediciones completas: BG 5': 155 – NBA I/21: 81

En la lectura evangélica dominical escuchaba el participante en el oficio religioso la historia de la curación de los diez leprosos (Lucas 17, 11-19). Es comprensible, pues, que para su sermón musical se sirviera Bach de un texto que no ahorrara imágenes del ente sanitario de su época y que en su drástica expresividad resulte chocante y hasta divertido al lector actual. En todo caso, no es que considerase continuamente la enfermedad en tanto tal, sino en cuanto falta de salud en sentido metafórico. El cuerpo es la imagen exterior del alma, la fiebre un síntoma de vanidad, de avaricia o lujuria. Naturalmente que para todos estos males es Jesús el mejor de los médicos, mas, no obstante, un médico que no hace sino ayudar a proseguir el camino al cielo. Allí es donde cantará el paciente con los ángeles su explayado cántico de gracias.

Estos pensamientos – lo cual es habitual en la literatura de cantatas de aquellos entonces – expresan un sendero que parte de la bajeza en exceso terrena a la plenitud celestial. Musicalmente expresa Bach esto con un aria de ampulosa instrumentación y el ligero carácter del minueto que sigue a tres movimientos relativamente parcos y apoyados exclusivamente en el continuo (números de 2 a 4). Tres flautas dulces contestan al coro de cuerda y oboes a modo de eco, como si sus evocaciones llegaran de muy lejos, del otro mundo...

Los recitativos anteriores (números 2 y 4) habrían de ser para los habitantes de Leipzig toda una demostración del arte con el

que Bach sabía interpretar los textos por medio del tratamiento de voces y armonías. Entre medias suena un aria (número 3), cuya figura musical al modo del *ostinato* representaría aquella falta de orientación de la que trata el texto. La coral final en clara y alta tesitura que requiere el Do mayor refuerza la visión de haberse encontrado la salud del alma tras la enfermedad.

Había iniciado Bach su composición con un artístico movimiento de coral, una adaptación del “Cordialmente anhelo”, con cuya melodía se cantaba también una recreación del sexto salmo (“¡Ay, Señor, a mí, mísero pecador!”). El modo del verso inicial es primeramente en continuo; el coro canta a ello una fuga del texto del salmo 36, versículo 4. Los trombones y las flautas dulces octavantes, al mismo respecto, *declaman* por pasajes la coral en movimiento a cuatro voces. La parte vocal condensa y varía el entramado contrapuntístico de tal modo que ya en esta composición introductoria se prepara al oyente para la dramática ascensión y el cosmos de ideas de la cantata completa.

Ah qué fugaz, qué vana BWV 26

Génesis: 19 de noviembre de 1724

Destino: vigésimo cuarto domingo después de la festividad de Trinidad

Texto: según la canción del mismo principio de Michael Franck (1652). Se conservan literalmente las estrofas 1 y 13 (movimientos 1 y 6); refundición (autor desconocido) de las estrofas de 2 a 12 (movimientos de 2 a 5)

Ediciones completas: BG 5¹: 191 – NBA 1/27: 31

Albert Schweitzer fue el primero entre sus contemporáneos en describir en su conocido libro acerca de Bach (1904, edición alemana de 1908) el lenguaje musical de Johann Sebastian Bach, y ello, a saber, no desde el punto de vista histórico. En su “estudio estético-práctico” halló muchedumbre de motivos figurativos, esto es, una técnica empleada por Bach consistente en conferir a la lengua una expresividad especialmente imprecisa. El otrora alumno de órgano de París se ejercitó en la técnica, ya virulenta desde Richard Wagner, de seguir las huellas de los motivos musicales hasta la época barroca. Tan abstrusas como nos resulten en la actualidad tantas cosas de cuantas se conocen acerca de la doctrina de los afectos barroca, no se puede negar que la cantata coral “Ah qué fugaz, qué vana” (del segundo año de Bach en su puesto de Leipzig) sea de semejante figurativismo musical que aún hoy puede surtir un efecto inmediato en el oyente. Se trata del efecto que, partiendo del sentido del texto, de palabras concretas, despliega su expresividad inmediatamente gracias al sonido. No sin motivos, pues, menciona Schweitzer una y otras vez precisamente esta cantata.

Las gamas tonales de contrarias aspiraciones y que van a dar en el desvanecimiento acentúan en el coro inicial... justamente: la vanidad de la vida humana. La fugacidad de la vida (aria número 2) se percibe musicalmente también en las flautas, los violines y la voz de tenor cual agua, mientras que la desgarrada ga-

vota en atuendo de oboe, cual danza de la muerte, manifiesta la vanidad de los tesoros terrenales: “la seducción del estúpido mundo”. En esta aria (número 4) se escucha también cómo todo lo terrenal en brasas y raudales se consume dando en la ruina. Incluso en los recitativos evoca Bach con los sencillos medios de la guía de la voz y la armonía el contraste entre la alegría y la tristeza, la fortaleza y la debilidad (número 3) así como entre la magnificencia y la muerte (número 5). El lenguaje figurativo del texto, tan propio del pensamiento otrora contemporáneo, ocupa tanto a Bach que hasta llega éste a dejar de lado otras posibilidades teológico-musicales de penetrar el tema de la fugacidad de la vida, a pesar de que la misma lectura evangélica dominical daría cabida a estas posibilidades. En lugar de hacer referencia a la redención de Cristo en relación a la resurrección de los muertos descrita en el Evangelio (Mateo 9, 18 - 26), permanece Bach en la humana, demasiado humana *causa* de la muerte.

El día 19 de noviembre de 1724 no fue un viernes nada especial. El que Bach llegara a crear una composición de semejantes excelencias precisamente para el oficio religioso de aquel día, viene a decir que para él, evidentemente, la obra consistía en algo más que el cumplimiento de una mera obligación terrenal.

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 ha-

bitual ejecutarlas, lo cual viene a ser resultado tanto de las investigaciones como de la práctica. Sea como sea, Rilling ha tenido motivos bien razonables para no sumarse a la moda consistente en el empleo de los instrumentos llamados “históricos”. A pesar del valiosísimo conocimiento de la „práctica ejecutoria histórica“, la reconstrucción de aspectos aislados de poco vale, en su opinión, a la hora de dejar que la música se dé a conocer en sí misma al oyente moderno y de mentalidad de todo punto diferente. Esta meta no deja de ser la meta por excelencia a conseguir, si bien la emoción, la dinámica, la articulación y la fraseología, la práctica del continuo y tantos y tanto elementos que manifiestan al afecto el sentido de la palabra pronunciada, han sufrido una evolución. En la misma medida vale lo dicho respecto de la técnica de la grabación, que, a lo largo de los años mediante entre el espacio acústico integral y la transparencia auditiva de la música, ha seguido diferentes derroteros. La grabación completa es también por lo que concierne a los músicos ejecutantes – sobre todo por lo que concierne a los solistas vocales e instrumentales – la viva imagen de media generación europea dedicada a la tradición de los oratorios. A fin de documentar la tradición, la transformación y la permanente actualidad de esta música, en la edición de la Bachakademie se retoma sin modificaciones la grabación completa de las cantatas de Bach dirigidas por Helmuth Rilling – toda una piedra angular en la historia de las grabaciones de discos. Para la disposición de cada una de las cantatas en los discos compactos se cuenta con varias posibilidades. La edición de la BACHAKADEMIE se ha propuesto, sobre todo, simplificar al oyente la búsqueda de cada una de las cantatas, razón por la que sigue el orden en que éstas se encuentran en el índice de las obras de Bach (BWV) de Wolfgang Schmieder.



Helmuth Rilling

Diese CD ist im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE erschienen. Die EDITION BACHAKADEMIE, eine Gemeinschaftsproduktion von hänssler Classic und der Internationalen Bachakademie Stuttgart, ist die erste Gesamteinspielung der Musik Johann Sebastian Bachs auf über 160 CDs. Die künstlerische Leitung dieses Projekts liegt bei Prof. Helmuth Rilling. Sie können die EDITION BACHAKADEMIE zu einem äußerst günstigen Komplettpreis erwerben. Entweder auf dem Wege der Subskription (Bestell-Nr. 92.500) oder nach Abschluß ab dem 28. Juli 2000, dem 250. Todestag Johann Sebastian Bachs (Bestell-Nr. 92.200). Wenden Sie sich hierzu an Ihrem Fachhändler oder an hänssler Classic.

DEUTSCH

Ce CD a été édité dans le cadre de l'EDITION BACHAKADEMIE. L'EDITION BACHAKADEMIE, une coproduction de la Maison hänssler Classic et de l'Académie Internationale Bach Stuttgart, est le premier enregistrement de l'intégralité de la musique de Johann Sebastian Bach sur plus de 160 CD. La direction artistique de ce projet grandiose est entre les mains de M. Prof. Helmuth Rilling. Vous pouvez acquérir l'EDITION BACHAKADEMIE à un prix total très avantageux. Soit par la voie de la souscription (n° de commande 92.500) soit à la clôture du projet, à partir du 28 juillet 2000, qui sera le 250ème anniversaire de la mort de Johann Sebastian Bach (n° de commande 92.000). Pour ce faire, veuillez contacter votre commerçant spécialisé ou adressez-vous à hänssler Classic.

FRANÇAIS

ENGLISH

This CD is part of EDITION BACHAKADEMIE. EDITION BACHAKADEMIE, jointly produced by hänssler Classic and Internationale Bachakademie Stuttgart, is the first complete edition of the works of Johann Sebastian Bach on more than 160 CDs. The artistic director of this outstanding project is Prof. Helmuth Rilling. You can obtain EDITION BACHAKADEMIE at a very favourable price. Either by subscription (order no. 92.500) or, after completion, as of 28 July 2000, the 250th anniversary of Johann Sebastian Bach's death (order no. 92.000). Please contact your local music retailer or hänssler Classic.

ESPAÑOL

Este disco compacto se publica como parte integrante de la EDICION DE LA BACHAKADEMIE. La EDICION DE LA BACHAKADEMIE, una coproducción entre hänssler Classic y la International Bachakademie de Stuttgart, es la primera versión completa de la obra musical de Johann Sebastian Bach (en más de 160 discos compactos). La dirección artística de esta magna labor corre a cargo del profesor Helmuth Rilling. La EDICION DE LA BACHAKADEMIE puede adquirirse a un precio completo sumamente económico bien por suscripción (número de pedido 92.500) bien tras la conclusión de las grabaciones, a partir del 28 de julio del año 2000, esto es, a partir del 250 aniversario de la muerte de Johann Sebastian Bach (número de pedido 92.000). Dirijase para ello a su comercio especializado o bien a hänssler Classic.

