

Sonstige Werke

Other Works

Vol. 133-140

Vol. 133

Musikalisches Opfer

Musical Offering

BWV 1079

Canons

BWV 1072-1078, 1086 & 1087

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Producer and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital: Stefan Weinzierl

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Stefan Weinzierl, Christoph Claßen, Philipp Knop

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Zentralsaal Bamberg, 12.-14. Mai/May/Mai/Mayo 1999 (BWV 1079)

Kath. Pfarrkirche Oberried/Breisgau, 28. September/Septembre/Setiembre 1999 (Canons)

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:

Dr. Michael Märker, Karl Kaiser

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción: Dr. Andreas Bomba

Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave:

Keith Hill 1992, nach einem flämisch-französischen Instrument des ausgehenden 17. Jh.)

Fortepiano:

nach Johann Andreas Stein, 1778, aus Sammlung Stuttgart, von Monica May

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

Traduction française: Anne Paris-Glaser, Micheline Wiechert

Traducción al español: Juan Aguilar Sánchez, Julian Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

**Musikalisches Opfer/The Musical Offering/
Offrande Musicale/Ofrenda Musical BWV 1079**

Gottfried von der Goltz, Martin Jopp - Violine/Violin/Violon/Violín
(nach Matthias Ulanus, Bozen 1695 / Jacobus Stainer 1643)

Karl Kaiser - Flöte/Flute/Flûte/Flauta
(nach Carlo Palanca, Turin 1740, von Gerhard Kowalewsky)

Ekkehard Weber - Viola da Gamba/Viole de gambe/Viola de gamba

Michael Behringer - Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave
Fortepiano

*

KANONS/CANONS BWV 1072 – 1078, 1086

*

14 KANONS/CANONS BWV 1087

Gottfried von der Goltz, Petra Mülleians, Daniela Helms, Christian Goosses –
Violine/Violin /Violon/Violín, Viola

Kristin von der Goltz – Violoncello/Violoncelle/Violoncello

Michael Behringer – Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave

Musikalisches Opfer/The Musical Offering/Offrande Musicale/Ofrenda Musical			44:14
Ricercar a 3	1		5:03
<i>Fortepiano</i>			
Canon perpetuus super Thema Regium	2		1:01
<i>Violino, Flauto, Cembalo</i>			
Canon 1. a 2 cancrizans	3		0:43
<i>Violino, Cembalo</i>			
Canon 2. a 2 Violin: in unisono	4		1:05
<i>Violino I+II, Viola da Gamba</i>			
Canon 3. a 2 per Motum contrarium	5		0:43
<i>Flauto, Violino, Viola</i>			
Canon 4. a 2 per Augmentationem, contrario Motu	6		1:52
<i>Violino, Cembalo</i>			
Canon 5. a 2 per Tonos	7		2:46
<i>Violino I + II, Cembalo</i>			
Fuga canonica in Epidiapente	8		1:52
<i>Flauto, Violino, Viola da Gamba</i>			
Ricercar a 6	9		6:34
<i>Cembalo</i>			
Quaerendo Invenietis: Canon a 2	10		1:00
<i>Cembalo</i>			
Canon a 4	11		2:16
<i>Violino I+II, Cembalo</i>			
Sonata Sopr' Il Soggetto Reale a Traversa, Violino e Continuo			
<i>Flauto, Violino, Fortepiano</i>			
Largo	12	5:27	
Allegro	13	5:37	
Andante	14	3:22	
Allegro	15	2:51	
Canon perpetuus	16	2:02	
<i>Flauto, Violino, Fortepiano</i>			

Canons

(Auflösungen von Christoph Wolff, NBA VIII/1) (resolutions by Christoph Wolff, NBA VIII/1)
(résolutions de Christoph Wolff, NBA VIII/1) (adaptaciones de Christoph Wolff, NBA VIII/1)

Kanon zu acht Stimmen BWV 1072 <i>Violino I-III, Viola (overdub)</i>	17	1:50
Kanon zu vier Stimmen BWV 1073 <i>Violino, Viola I+II, Violoncello</i>	18	0:52
Kanon zu vier Stimmen BWV 1074 (für Ludwig Friedrich Hudemann) <i>Violino I+II, Viola, Violoncello</i>	19	1:13
Kanon zu zwei Stimmen BWV 1075 <i>Cembalo</i>	20	0:20
Kanon zu sechs Stimmen BWV 1076 (auf Haußmanns Bild 1746 und für die Mizlersche Sozietät 1747) <i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Cembalo</i>	21	1:00
Kanon zu vier Stimmen und Baß (»Soggetto«) BWV 1077 (für Johann Gottfried Fulde) 19 <i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello</i>	22	0:39
Kanon zu sieben Stimmen und Basso ostinato BWV 1078 <i>Violino I-III (overdub)</i>	23	1:38
Kanon zu zwei Stimmen BWV 1086 <i>Cembalo</i>	24	0:43

14 Canons

über die ersten acht Fundamentaltönen der Aria aus den Goldbergvariationen BWV 1087
on the first eight fundamental notes of the aria from the Goldberg Variations BWV 1087
sur les huit premières notes fondamentales de l'Aria des Variations Goldberg BWV 1087
sobre las ocho notas fundamentales del aria de las variaciones Goldberg BWV 1087

1. Canon simplex <i>Cembalo</i>	25	0:20
2. all' rovescio <i>Cembalo</i>	26	0:18
3. Beede vorigen Canones zugleich, motu recto e contrario <i>Violino, Cembalo</i>	27	0:14
4. motu contrario e recto <i>Violino, Cembalo</i>	28	0:12
5. Canon duplex à 4 <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Cembalo</i>	29	0:18
6. Canon simplex über besagtes Fundament à 3 <i>Violino I+II, Cembalo</i>	30	0:19
7. Idem à 3 <i>Viola I+II, Cembalo</i>	31	0:14
8. Canon simplex à 3, il soggetto in Alto <i>Viola, Violine, Violoncello</i>	32	0:18
9. Canon in unisono post semifusam à 3 <i>Violino I+II, Violoncello, Cembalo</i>	33	0:14
10. Alio modo, per syncopationes et per ligaturas à 2 / Evolutio <i>Violino, Cembalo / Cembalo, Violoncello</i>	34	0:20
11. Canon duplex übers Fundament à 5 <i>Violino I+II, Cembalo / Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Cembalo</i>	35	0:42
12. Canon duplex über besagte Fundamental-Noten à 5 <i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Cembalo</i>	36	0:41
13. Canon triplex à 6 <i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Cembalo</i>	37	0:33
14. Canon à 4 per Augmentationem et Diminutionem <i>Violino I, Viola I, Violino II + Viola II unisono, Violoncello, Cembalo</i>	38	0:43
Total Time		57:55

Michael Märker

Johann Sebastian Bach: Musikalisches Opfer BWV 1079

Ein musikalisches Opfer zu erbringen, war für die Komponisten von jeher etwas beinahe Alltägliches. Immer gab es Anlässe zur Dedikation eigener Werke an eine Institution, eine Persönlichkeit von Rang, einen Kollegen oder einen Freund. Von Bach wissen wir zwar, daß er Huldigungsmusiken zu Ehren einzelner Angehöriger des Dresdner Hofes oder anderer exponierter Personen komponiert und aufgeführt hat, aber von ausdrücklichen »Widmungen« war dabei nicht die Rede.

Das *Musikalisches Opfer* freilich ist mehr als nur eine mit einer Widmung versehene Sammlung, denn es entstand mit einem künstlerischen Anteil des Widmungsträgers oder Opfer-Empfängers, des Preußenkönigs Friedrich II. Dieser soll über seinen Cembalisten Carl Philipp Emanuel Bach in den 1740er Jahren mehrfach sein Interesse an einem Besuch Johann Sebastian Bachs in Potsdam bekundet haben. Bach seinerseits maß dem zunächst offenkundig keine tiefere Bedeutung bei. In seinem Leben spielten Reisen zwar eine gewisse Rolle, doch bildeten in der Regel Musikerbesuche, Orgelgutachten oder auch Bewerbungen auf neue Stellen den Anlaß dafür. Eine immerhin ganztägige Reise zu einem auswärtigen Monarchen zu unternehmen, nur weil dieser es wünschte, war für Bach wohl ein fremder Gedanke. Daß er sich letztlich doch dazu entschloß, dürfte weniger der Wertschätzung für den relativ jungen König (von dem man wußte, daß

er auch komponierte und die Flöte spielte) als vielmehr der nötigen Rücksicht auf seinen Sohn, der anderenfalls in eine mißliche Lage gegenüber seinem königlichen Arbeitgeber geraten wäre, zuzuschreiben sein.

In den »Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen« vom 11. Mai 1747 ist zu lesen: »Aus Potsdam vernimmt man, daß daselbst verwichenen Sonntag der berühmte Capellmeister aus Leipzig, Herr Bach, eingetroffen ist, in der Absicht, das Vergnügen zu genießen, die dasige vortreffliche Königl. Music zu hören. Des Abends, gegen die Zeit, da die gewöhnliche Cammer-Music in den Königl. Apartements anzugehen pflegt, ward Sr. Majest. berichtet, daß der Capellmeister Bach in Potsdamm angelanget sey, und daß er sich jetzo in Dero Vor Cammer aufhalte, allwo er Dero allergnädigste Erlaubniß erwarte, der Music zu hören zu dürfen. Höchstdieselben ertheilten sogleich Befehl ihn herein kommen zu lassen...«

Der über sechzigjährige Komponist mußte umgehend – noch in Reisekleidung – beim König erscheinen, der seinerseits zuvor die Mitglieder seiner abendlichen Kapellmusik mit den Worten »Meine Herren, der alte Bach ist gekommen« informiert hatte. Sodann hatte Bach unter den Augen und Ohren des Königs und der Kapellmusiker zunächst die neuartigen Hammerklaviere aus der Werkstatt des Freiburger Orgelbauers Gottfried Silbermann, die sich in verschiedenen Räumen des Potsdamer Stadtschlosses befanden, auszuprobieren und darauf zu fantasieren. Die Begegnung gipfelte darin,

daß Friedrich II. – sei es auf Bitten Bachs oder aus eigenem Entschluß – dem Thomaskantor ein Thema vorgab, über das dieser offenbar eine dreistimmige Fuge improvisierte. Der Versuch, auch eine sechsstimmige Fuge zu improvisieren, scheiterte allerdings. Inwieweit die schriftlich überlieferte Themengestalt tatsächlich vollständig der königlichen Vorgabe entsprach und ob Bach möglicherweise für die Improvisationen ursprünglich zwei unterschiedliche Themenvarianten verwendet hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen.

Nach damaligen Zeitungsberichten versprach Bach bereits bei seinem Besuch, das »ausbündig schöne« Thema des Königs »in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen« zu wollen. Es blieb jedoch nicht dabei: Er schuf auf der Grundlage jenes königlichen Themas (»Thema Regium«) ein dreistimmiges und ein sechsstimmiges Ricercar, zehn Kanons und eine viersätzliche Triosonate.

Bei aller Bindung an das traditionelle Repertoire barocker Figuren erweist sich das Thema Regium doch als etwas überaus Unverwechselbares. Der beginnende Moll-Dreiklang wird durch die beiden unmittelbar angrenzenden Extremtöne nach oben und unten abgeschlossen, so daß sich mit der verminderten Septime ein typischer »Saltus duriusculus« – ein etwas harter Sprung – vollzieht. Dem schließt sich ein ausgedehnter »Passus duriusculus« – ein etwas harter Gang – in Form eines chromatischen Abstiegs an, der mit einer ungewöhnlichen Doppelquarte zum Themenende überleitet. Für

eine mehrstimmige Fuge ist ein solch sperriges und übermäßig chromatisches Thema an sich wenig geeignet, da es von vorn herein den Spielraum für die anderen Stimmen stark einschränkt. Vor diesem Hintergrund mutet Bachs ausgerechnet sechsstimmige Fuge über dieses Thema geradezu tollkühn an.

Daß er sowohl die dreistimmige als auch die sechsstimmige Fuge mit dem altertümlichen Terminus »Ricercar« bezeichnet, dürfte zum einen als Fingerzeig auf die alte Ricercarkunst, an deren Geist er anknüpft, zu verstehen sein; zum anderen überschrieb Bach die gedruckte Sammlung mit den Worten »Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta« (»Das auf des Königs Geheiß mit canonischer Kunst ausgearbeitete Thema und einiges mehr«), deren Anfangsbuchstaben nach Art eines Akrostichons das Wort RICERCAR ergeben.

Die beiden Ricercari verkörpern trotz ihres (nahezu) übereinstimmenden Themas regelrechte Gegensatzpaare innerhalb der alten Ricercarkunst. So weist das dreistimmige Ricercar spielerische (z.B. in den Triolenfiguren) oder empfindsame Züge (z.B. in seufzerartigen Vorhaltsbildungen) auf. Dagegen erweist sich das sechsstimmige Ricercar als Inbegriff eines »schweren«, kompakt gearbeiteten Kontrapunktsatzes. Souverän bewältigt Bach dabei die Quadratur des Kreises, ein eigenwilliges, raumgreifendes Thema in eine stimmenstarke Fuge zu integrieren. Mit dieser Kombination nahm er eine doppelte Herausforderung an, deren Größe auch daran zu messen ist, daß uns keine zweite sechsstimmige Fuge aus seiner Feder überliefert ist.

Im Unterschied zur Fuge besteht die Herausforderung bei der Komposition eines Kanons in der strengen, gleichsam automatischen Imitation der Stimmen nach dem einmal gewählten Modus. Er sowie die Themenerfindung entscheiden über die Qualität eines Kanons. Für jeden der zehn Kanons des *Musikalischen Opfers* wählte Bach in beinahe systematischer Manier eine andere Strukturvorgabe. Dazu gehören die rückwärts ablaufende Imitation, die einfache Imitation eines Kanonthemas über dem Thema Regium im Baß, die Quintimitation eines weiteren Kanonthemas in der Umkehrung unter dem Thema Regium in der Oberstimme, die Imitation in der Vergrößerung und in der Umkehrung eines weiteren Kanonthemas unter dem kolorierten Thema Regium, der Spiralkanon (setzt sich nach jedem Durchlauf um einen Ton höher unendlich fort), der Terzkanon aus dem Thema Regium mit frei hinzukomponiertem Baß (eine Anknüpfung an die Triosonate) sowie zwei weitere unendlich fortlaufende Kanons. Mehrfach verwandt hat Bach das Prinzip des Rätselkanons, bei dem unterschiedliche mögliche Imitationsmodalitäten nicht vorgegeben und vom Benutzer erst enträtselt werden müssen. Die Lust am Verschlüsseln, Spekulieren und Experimentieren, die sich darin zeigt, geht namentlich auf das 15. und 16. Jahrhundert zurück.

Die Triosonate allerdings vereint überwiegend moderne italienische und französische Stilelemente. Ihre Besetzung mit Flöte, Geige und Basso continuo dürfte eine Verneigung vor dem flötespielenden König zum Ausdruck bringen (demgegenüber sind die Ricercari und die Kanons – bei einer Aus-

nahme – nicht mit Besetzungsangaben versehen). Von besonderer Faszination ist der zweite Satz – ein schneller Satz mit ausgedehnter Imitationstechnik zwischen den Oberstimmen, an der sich zuweilen auch der in der Regel in gleichmäßigen Achteln fortschreitende Basso continuo beteiligt. Daneben jedoch werden zweimal der Continuo und einmal die Flöte für wörtliche Zitate des königlichen Themas eingesetzt. Man hat den Eindruck, als ob hier eine andere musikalische Welt in das ansonsten leichtfüßige musikalische Treiben hineinbricht. Der dritte Satz scheint als eine Demonstration galanten Stils gedacht zu sein – so unmißverständlich wird er von schmachtenden Seufzerfiguren beherrscht. Für den vierten Satz formte Bach das Thema Regium zu einem leichtfüßigen Gebilde um, das nun sogar als Impuls einer Gigue zu dienen vermag.

Bachs *Musikalisches Opfer* ist tatsächlich die Gabe eines herausragenden Komponisten an einen herausragenden Monarchen mit – für seinen Stand – herausragenden musikalischen Ambitionen. Dies dürfte eine in der Geschichte einmalige Konstellation sein. Bach muß also sein Opfer an den König nicht mit leichtgängiger, »obrigkeitsverträglicher« Musik bestücken, sondern kann – ganz im Gegenteil – einen beträchtlichen Ausschnitt seiner kompositorischen Kunst von hohem Anspruch beispielhaft zusammenstellen. Dafür nimmt er in Kauf, daß ein Ricercar, ein Canon oder eine Triosonate an sich keinen stringenten, zyklusbildenden Zusammenhang zu stiften vermögen. Statt dessen installiert er mit dem wiederkehrenden Thema Regium selbst die entscheidende Klammer, mit der er zugleich den

König in einer für Bach gemäßen Weise würdigt. Und nicht zuletzt vereint er die alte Imitationskunst in nahezu all ihren spekulativen Verästelungen mit dem neuen Stil der Empfindsamkeit.

Karl Kaiser

Gedanken zur Interpretation des Musikalischen Opfers von Johann Sebastian Bach

Auch wenn man das *Musikalische Opfer* wegen seiner äußerst dichten, expressiven Musik aufs Höchste schätzt, steht man, was Bachs Konzeption dieses Spätwerks angeht, vor einem Rätsel. Die beiden äußerst unterschiedlichen Ricercari stehen in seltsamem Gegensatz zu der extrem ausdrucksvollen und anspruchsvollen Triosonate; die zehn Kanons bilden, in Länge und Struktur sehr heterogen, eine merkwürdige »Ergänzung«. Der Zyklus entbehrt auch auf den zweiten Blick einer inneren Stringenz, ein übergeordnetes Prinzip ist zunächst einmal nicht auszumachen. Schon Philipp Spitta sprach von einem »zusammengewürfelten, bunten Haufen« und formulierte das Verdikt: »Von einer höheren Idee, alle diese kunstvollen Einzelbilder zur künstlerischen Einheit zusammenzufassen, hat Bach diesmal abgesehen«. Wollte sich tatsächlich Bach dem Widmungsträger Friedrich II. nur als Klavierspieler in den Ricercari, als Kapellmeister in dem Trio und als Theoretiker in den verschiedenen Canonformen als potentieller Hofmusiker vorstellen?

Neben diesen Fragen an die Konzeption des *Musikalischen Opfers* ist die Frage der Aufführung ein zweites erhebliches Problem. Wie ordnet man die Einzelstücke des *Musikalischen Opfers* an? Bilden die beiden Ricercari einen Rahmen für die Triosonate und die Kanons, oder sollte doch das Trio als das ausladendste Stück am Schluß stehen? An welche Besetzung dachte Bach? Impliziert die Anweisung über einem Canon »Canon a 2 Violin: Unisono«, daß das Ensemble aus zwei Violinen, Flöte und Continuogruppe bestehen sollte, oder bedeutet diese Anweisung lediglich, daß der zweistimmige Canon (Canon a 2!) vom Cembalo ausgeführt werden soll, dem eine Violine unisono folgt? Ist das sechsstimmige Ricercar für ein Ensemble gedacht, wie es die Partiturnotation des Erstdruckes zulassen würde, oder doch für ein Klavierinstrument, wie es die Klaviernotation von Bachs Autograph vermuten läßt? Welches Klavierinstrument wurde von Bach vorgesehen? Die letzte Frage wird relevant, wenn man weiß, daß Bach bei seinem legendären Besuch in Potsdam am 7. Mai 1747 auf einem Silbermannschen Fortepiano und nicht auf einem Cembalo spielte, und daß dieses Instrument, laut Auskunft von Quantz, wegen seiner Dynamik gegenüber dem Cembalo auch als Continuoinstrument bevorzugt wurde.

Bei der Beschäftigung mit all diesen Fragen hat uns die Deutung des *Musikalischen Opfers* als eine »Rede an den Widmungsträger Friedrich II. von Preußen« entscheidend beeindruckt. Das Thema wurde vom Fürsten selber gestellt. Die Ausführung der Rede erfolgt nach den Regeln von Marcus

Fabius Quintilian (um 30 – 96 n.Chr.). Der römische Redner hatte in seinem umfangreichen Lehrbuch »Institutio Oratoria« nicht nur Aufbau und Wirkung der öffentlichen Rede beschrieben, sondern auch damit verbundene Erziehungsfragen sowie Struktur und Rhythmus einer künstlerischen Komposition. Die insgesamt zwölf Bücher wurden bereits im 14. Jahrhundert wiederentdeckt und auch von Martin Luther hoch geschätzt. Bach hat die »Institutio« wohl ebenfalls gekannt; sein Vorgesetzter, der Thomasschulrektor Johann Matthias Gesner, gab sie 1738 heraus und schrieb in eine Fußnote: »Das alles, Fabius, würdest du für völlig unbedeutend halten, wenn du, von den Toten auf-erweckt, Bach sehen könntest...« –

Diese Interpretation, die auch in ihren Details auf uns absolut bestechend wirkt, wurde von der Musikologin Ursula Kirkendale vorgestellt (The source for Bach's Musical offering: The Institutio Oratoria of Quintilian, 1981). Sie ist der Schlüssel für die Anordnung der Einzelstücke des *Musikalischen Opfers*. Diese folgt ganz einfach dem Originaldruck in seinen verschiedenen Einheiten und bedarf keiner umständlichen Theorien zur Erklärung seiner vermeintlich »wüsten Unordnung« (Spitta):

Ricercar a 3	= Exordium 1
Canon perpetuus super Thema Regium	= Narratio brevis
5 Canones diversi super Thema Regium	= Narratio ornata

Fuga Canonica	= Egressus
Ricercar a 6	= Exordium II
2 Canones »Quaerendo Invenietis«	= Argumentatio
Sonata	= Peroratio in adfectibus
Canon perpetuus	= Peroratio in rebus

Ursula Kirkendale weist zunächst darauf hin, daß die beiden sehr unterschiedlichen Ricercari den beiden »Exordien« der forensischen Rede entsprechen. Das erste Exordium ist nach Quintilian »ein erster, gleichsam improvisierter Eingang« (principium) in die Rede. Das 3-stimmige Ricercar, bei dem nur ein Drittel den eigentlichen Fugendurchführungen, zwei Drittel aber improvisatorischen Teilen in »modernem« Tonfall gehören, und das wohl die Niederschrift von Bachs improvisierter Fuge vom 7. Mai 1747 darstellt, entspricht in verblüffender Weise diesen Forderungen Quintilians.

Das zweite Exordium ist nach Quintilian »ein subtiler, sorgfältig vorbereiteter Eingang« (insinuat) zur Argumentatio, dem Hauptteil der Rede. In Bachs »Rede« an den Fürsten entspricht das sechsstimmige Ricercar mit seiner äußerst konzentrierten, kunstvollen Fugentechnik im *stile antico* perfekt den Forderungen nach Subtilität und Sorgfalt. Die sorgfältige Vorbereitung hatte Bach auch in anderem Sinne nötig: beim Treffen mit Friedrich

lehnte er bekanntlich die Improvisation einer sechsstimmigen Fuge über das königliche Thema mit dem Hinweis auf dessen Komplexität ab. In seiner Widmungsrede heißt es: »Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nötiger Vorbereitung die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte.«

Die Kanons entsprechen der Narratio (brevis und ornata), dem ersten Hauptteil der Rede. Die berühmte Fuga canonica, eine einzigartige Kombination von Canon und Fuge, dem Egressus, dem Paradestück der Rede, die beiden Rätselkanons »Querendo invenietis« (wer sucht, der findet) der »Argumentatio«, dem zweiten Hauptteil der Rede, die durch das 6-stimmige Ricercar eingeleitet wurde. Schließlich stellen die Triosonate und der abschließende Canon perpetuus die »Peroratio«, den Schluß der Rede dar.

Mit welchen Mitteln soll nun Bachs »Rede« an den Widmungsträger Friedrich II. aufgeführt werden? Wir glauben, daß Bach an eine Art Minimalbesetzung von Klavierinstrument, Violine, Flöte und Violoncello dachte. Ein größeres Ensemble ist sicher möglich, aber nicht unabdingbar. Der »Canon a 2 Violin: Unisono« ist nach unserer Überzeugung tatsächlich ursprünglich nicht für zwei Violinen und Baß, sondern für Cembalo mit Violine im Primkanon konzipiert. Der Doppelpunkt im Titel ist kein mißratenes »i«, also nicht Violini, sondern eine absolut gängige Abkürzung, wie etwa in Handschriften und Drucken vielfach pian: – piano, also »Violino«. Die Anweisung »a 2« bedeutet –

ebenso wie bei den anderen Kanons – daß es sich um einen zweistimmigen Canon handelt (im *Musikalischen Opfer* gibt es nur eine Ausnahme: den letzten, vierstimmigen Canon, bei dem Bach folgerichtig auch »Canon a 4« schreibt). Bach gibt demnach neben der Flöte und dem selbstverständlichen Klavierinstrument lediglich eine Violine für das ausführende Ensemble an. Alle Stücke sind in einer Viererbesetzung angemessen darstellbar. Damit entfällt für eine konzertante Aufführung das Problem: Was macht die zweite Geige eigentlich, wenn sie ihre wenigen Kanons gespielt hat?

Angesichts des für das *Musikalische Opfer* typischen Gegensatzes von moderner Tonsprache (im Ricercar a 3, in der Triosonate, im letzten Canon perpetuus) und einer eher strengen, archaisierenden Sprache im *stile antico* (in den Canons und dem Ricercar a 6) haben wir uns aber entschieden, bei der Wahl des Instrumentariums vor allem dieser stilistischen Polarisierung Rechnung zu tragen.

Die »modernen« Kompositionen lassen ihren Tonfall besser auf dem zwar schwächeren, aber dynamisch flexiblen Hammerflügel darstellen. Er verleiht der Affektsprache des improvisierten Ricercars mehr subjektive Spannung. Die höchst affektive Sprache des Trios, das vielfache, für Bach sehr ungewöhnliche dynamische und artikulatorische Anweisungen enthält, ist ebenfalls ganz im Sinne Quantz' auf dem Hammerflügel besser als auf dem Cembalo zu realisieren, kann er doch die empfindsame Mikrodynamik von Flöte und Violine ebenbürtig mitmachen. Da das Trio samt dem letzten

Kanon – in Stimmen gedruckt – Aufführungsmaterial darstellte, haben wir auf die Mitwirkung eines Violoncellos verzichtet. Es wäre für diesen Spieler gar keine Stimme vorhanden gewesen. Der Baß des Hammerflügels mit seiner singenden Tongebung macht ein weiteres Instrument im übrigen entbehrlich. Ganz in diesem Sinne berichtet Carl Philipp Emanuel Bach bekanntlich, daß er das erste Solo des Königs ganz allein am Flügel begleitet habe.

Die strengen Kompositionen im alten Stil dagegen verlangen den »objektiveren« Klang des Cembali, obwohl in Potsdam spätestens seit Mitte der 40er Jahre das Fortepiano eindeutig bevorzugt, wenn nicht sogar für Kammermusik ausschließlich verwendet wurde. Dennoch ist vor allem das Ricercar a 6 unserer Meinung nach ganz sicher erstens kein Ensemblestück und zweitens eher für Cembalo als für das Fortepiano gedacht. Dafür spricht zum einen die Klaviernotation in Bachs Autograph und die eindeutige Anlage für die Spielbarkeit mit zwei Händen. Andere Argumente sind der archaisierende Stil, verbunden mit der entsprechenden Klang-erwartung, und die Notwendigkeit der optimalen Durchhörbarkeit der sechs Stimmen, die der Cembaloklang mit seiner guten Transparenz garantiert. Die Tatsache der Partiturnotation des Ricercar a 6 im Druck spricht keineswegs gegen die klare Bestimmung zur Ausführung auf dem Cembalo. Wäre der Druck einer sechsstimmigen Fuge (der einzigen Bachs) auf zwei Systemen überhaupt von der Technik des Stechens her möglich gewesen? Die Partiturnotation mit den 5 verschiedenen Schlüsseln ist daneben wohl auch ein Hinweis auf die Traditiona-

lität dieser monumentalen Fuge im Gegensatz zu dem improvisatorischen Charakter des Ricercar a 3.

Bei der Instrumentierung der Kanons haben wir uns doch für die Hinzuziehung einer zweiten Violine und die Verwendung einer Gambe statt eines Violoncellos entschieden. Wir wollten versuchen, die retrospektivische, spekulative Seite dieser Stücke mit einer Art Consortklang darzustellen, um ein höheres Maß an Äquivalenz der Stimmen zu erzeugen. Lediglich im Kanon »Per Motum Contrarium«, in dem erstmals das königliche Thema als Cantus Firmus in der Oberstimme erscheint, wird es von der Flöte, dem königlichen Instrument Friedrichs vorgetragen. Die Fuga canonica, gemäß der quintilianischen Redeanordnung als »Abschweifung zu einem beifallverheißenden Gegenstand« ein Verlassen des eigentlichen Redegegenstandes, hat von den Figuren und der Baßbehandlung her fast galante Züge. Daher erklingt sie ebenfalls unter Hinzuziehung der Flöte.

Der moderne Klang mit Traverso, Violine und Fortepiano einerseits und der traditionelle Klang mit einem Consort aus 2 Violinen, Viola da Gamba sowie Cembalo andererseits zur klanglichen Realisation des dem *Musikalischen Opfer* immanenten und bestimmenden Gegensatzes der Strukturen und Sprachen erschien uns eine logische Fortsetzung Quintilians gemäß dem römischen Prinzip: *Suum Cuique* – Jedem das Seine.

Michael Märker

Kanons BWV 1072-1078, 1086, 1087

Über die einschlägigen Teile des *Musikalischen Opfers* hinaus ist eine Reihe einzelner Kanons aus Bachs Feder überliefert. Einige der Kanons BWV 1072-1078 sind datiert (1713, 1734, 1747, 1749), so daß die beinahe lebenslange Beschäftigung des Meisters mit dieser kompositorischen Herausforderung erkennbar wird. Auch in diesen Kanons müssen bestimmte Kombinationen der Einsatzfolge, des Einsatzintervalls und bzw. oder der Modellwahl (Umkehrung, Krebs usw.) anhand kurzer Materialvorgaben enträtselt werden.

Während der lange unbekannte Kanon BWV 1086 durch den Bach-Schüler Johann Gottfried Mützel, der von 1753 bis zu seinem Tode 1788 in Riga wirkte, überliefert wurde, hat es mit den Kanons BWV 1087 eine eigene Bewandnis. Durch einen Zufall entdeckte man 1974 in französischem Privatbesitz Bachs Handexemplar der Originalausgabe des 1742 gedruckten vierten Teils der Clavier-Übung, der Goldberg-Variationen BWV 988. Im Anhang dieses Exemplars versteckte sich ein eigenständiger, mit Ausnahme zweier Kanons bislang unbekannter Zyklus des Komponisten: »Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie«. Diese ersten acht Töne der Baßstimme in der eröffnenden Arie der Goldberg-Variationen beschreiben zunächst eine abwärtsgerichtete Skala von der Oktave des Grundtons zu dessen Quinte und anschließend einen auf der Terz beginnenden Aufwärtsgang, der in einen Kadenz-

fall mündet. Mit dieser höchst simplen Tonfolge eröffnet sich eine Fülle von Imitationsvarianten, die Bach nach allen Seiten ausgelotet hat:



Eines der Stücke kennen Bach-Freunde seit langem – wenn auch nur in seiner optischen Gestalt. Auf dem berühmten Bach-Porträt von Elias Gottlob Haufmann aus dem Jahre 1746 ist es auf dem Notenblatt nachzulesen, das der Meister in der Hand hält. Der Kanon-Zyklus muß also zwischen 1742 und 1746 entstanden sein. Der auf dem Gemälde präsentierte Kanon BWV 1076, der 1747 auch als Einzeldruck für die Mitglieder der »Société der Musicalischen Wissenschaften« herausgegeben wurde, und der Kanon BWV 1077 stellen spätere, geringfügige veränderte Fassungen der Kanons Nr. 13 bzw. Nr. 11 aus dem Zyklus BWV 1087 dar.

Bach hat die Reihe der 14 Kanons dieses Zyklus, deren vollständige Gestalt offen bleibt und aus dem notierten Ausgangsmodell jeweils enträtselt werden muß, überaus planvoll angelegt. Die ersten vier Stücke begnügen sich mit der Urform, der Umkehrung, dem Kregsgang und der Umkehrung des Kregsgangs des Themas. In den restlichen zehn Kanons kommen rhythmisch profilierte und kleingliedrigere Gegenstimmen hinzu. Sie integrieren häufig zugleich in mehr oder weniger verschleierte Form das Thema oder Teile daraus. Der Höhepunkt ist mit dem letzten Kanon erreicht, wenn

sich jede der vier Stimmen in anderen Grundwerten bewegt (eine in Sechzehnteln, eine in Achteln, eine in Vierteln und eine in Halben) und trotzdem dabei das Imitationsprinzip für die jeweiligen Tonfolgen (in Stimme 2 und 4 in der Urform, in Stimmen 1 und 3 in der Umkehrung) zwischen allen Stimmen gewahrt bleibt.

Mit der Beschränkung auf 14 Kanons hat Bach den Zyklus, an dessen Ende der Vermerk »Etcetera« steht, gleichsam signiert, denn die Zahl 14 ist nach damaligem zahlenalphabetischem Usus, bei dem die der Buchstaben des Alphabets durchnummeriert werden, »seine« Zahl: B-A-C-H = 2+1+3+8 = 14.

Michael Bebringer

studierte u.a. Cembalo und Orgel in Freiburg, Wien und Amsterdam u.a. bei Hans Musch, Luigi Fernandez Tagliavini, Gustav Leonhardt und Ton Koopman. Als Cembalist und Continuospieler tritt er mit Künstlern wie Reinhard Goebel oder Jordi Savall, mit Ensembles wie »Musica Antiqua Köln«, dem Freiburger Barockorchester und seit über zehn Jahren mit dem Bach-Collegium Stuttgart auf. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE begleitet er als Solist u.a. die weltliche Kantate »Amore traditore« BWV 203 (Vol. 62) und spielt das Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725 (Vol. 136).

Karl Kaiser

studierte an den Hochschulen in Köln und München Flöte und Musikwissenschaft. Er ist Mitglied der Ensembles Camerata Köln, La Stagione Frank-

furts sowie des Freiburger Barockorchesters. Auch mit anderen Ensembles wie Musica Antiqua Köln arbeitet er zusammen. Er unterrichtet an den Hochschulen Freiburg und Frankfurt.

Der Gambist **Ekkehard Weber** prägte nach seinem Studium in Freiburg bei Konrad Lechner einen ganz eigenen, unverwechselbaren Stil auf seinem Instrument, sei es als Solist wie auch in den zahlreichen Ensembles, in denen er mitwirkt. Seit 1974 unterrichtet er an der Freiburger Musikhochschule, ist gesuchter Kammermusik- und Continuoopartner bei Aufführungen von Barockopern, -oratorien und -kantaten, auch als Mitglied des Bach-Collegium Stuttgart. Mit einigen seiner Studenten gründete er vor Jahren das Ensemble »La Gamba«.

Die meisten der übrigen an dieser Aufnahme beteiligten Musiker gehören dem Freiburger Barockorchester und / oder dem FBO-Consort an. Gottfried von der Goltz und Petra Müllejans sind die Konzertmeister dieser auch international renommierten und erfolgreichen Ensembles. Gottfried von der Goltz wurde an der New Yorker Juilliard School of Music ausgebildet und zählt, nach einer Tätigkeit beim NDR-Sinfonieorchester Hamburg heute zu den exponiertesten Virtuosen auf der Barockvioline. Seit 1997 ist er Professor an der Musikhochschule Würzburg. Ebenfalls einen hervorragenden Ruf als Solistin wie als Ensemblespielerin genießt die Geigerin **Petra Müllejans**, die zudem an den Musikhochschulen in Weimar und Freiburg unterrichtet.

Michael Märker

Johann Sebastian Bach, The Musical Offering BWV 1079

For composers, musical offerings were more or less a fact of everyday life. There were always occasions to dedicate their works to institutions, important persons, colleagues or friends. We know that Bach composed and performed musical tributes to individual members of the Dresden court or other high-ranking officials, but express »dedications« were never mentioned.

The *Musical Offering*, of course, is more than just a tribute collection, as it was created with the artistic co-operation of its designated recipient, Prussian king Frederick II. Allegedly, the latter had repeatedly expressed his desire to see Johann Sebastian Bach in Potsdam through his harpsichordist Carl Philipp Emanuel Bach in the 1740s. Bach himself obviously didn't consider this matter very important. Travels did play a certain role in his life, but they were normally occasioned by visits of musicians, organ examinations or applications for new posts. Obviously nothing was further from Bach's mind then making an – after all – all-day journey to a distant monarch, just because the latter wished to meet him. The reason why he finally did make the trip, was probably not so much his esteem for the relatively young king (who was well-known as a composer and flutist) than rather out of consideration for his son, who would have otherwise been in an awkward position towards his royal employer.

Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen published the following report on 11 May 1747: »We have heard from Potsdam that Leipzig's famous musical director Mr. Bach arrived this past Sunday, and intends to enjoy the pleasure of listening to His Majesty's most excellent music. In the evening, at the customary hour for chamber music in the royal apartments, His Majesty was instructed that musical director Bach had arrived in Potsdam and that he was now in His Majesty's antechamber, waiting for His Majesty's kindest permission to be allowed to listen to the music. His Majesty immediately gave the command to let him enter...«

More than sixty years old, the composer had to appear instantly – still in his travelling clothes – before the king, who had announced Bach's arrival to his chamber musicians of that evening with the words »Gentlemen, old Bach has arrived«. Before the eyes and ears of the king and his musicians, Bach then had to try out and improvise on the novel fortepianos made by Freiberg-based organ builder Gottfried Silbermann that were in various rooms of the king's Potsdam palace. The highlight of this meeting was that Frederick II – be it at Bach's request or on his own initiative – set the Thomas cantor a theme, on which he improvised a three-voice fugue. However, he failed in his attempt to improvise a six-voice fugue, as well. We cannot definitely say whether the preserved written theme is actually identical to the royal original or whether Bach first used two different variants of the theme for his improvisations.

According to contemporary newspaper reports, Bach already promised on his visit to put the king's »wondrously beautiful« theme »to paper in the form of a fugue and have it engraved in copper.« But that wasn't all: Based on the royal theme (thema regium) he wrote two ricercari – one for three, the other for six voices – ten canons and a trio sonata in four movements.

Despite its affinity to the traditional repertoire of baroque figures, the thema regium is still a highly distinctive motif. The initial minor triad is rounded off to the top and bottom by the immediately adjacent extreme notes, turning the diminished seventh into a typical saltus duriusculus – a rather harsh leap. This is followed by an extended passus duriusculus – a rather harsh passage – in the form of a chromatic descent that leads us to the end of the theme with an unusual double fourth. Such a bulky and overtly chromatic theme is hardly suitable for a polyphonic fugue, as it limits the scope for the other voices from the outset. Thus, Bach's intention of composing a six-voice fugue on this theme seems to be completely ludicrous.

The fact that he used the old term ricercar for both fugues, could be seen as a hint to the venerable art of the ricercar, revived here by Bach; on the other hand, Bach wrote the following heading to the printed collection: »Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta« (the theme issued by the king and other works elaborated in canonic art), the first letters of which acrostically generate the word RICERCAR.

Despite their (almost) identical theme, the two ricercari are absolute contrasts within the old ricercar tradition. The three-voice ricercar features playful (e.g. triplets) and sensitive elements (e.g. sighing suspensions). Conversely, the six-voice ricercar is the epitome of a »complex« and dense counterpoint movement. Bach serenely squared the circle here by integrating an original and expansive theme in a multi-voiced fugue. With this combination he accepted a double challenge, the enormity of which is betrayed by the fact that no other six-voice fugue is recorded in his hand.

Unlike the fugue, the challenge of composing a canon lies in the strict, almost automatic, imitation of voices according to the once selected mode. This mode and the invented theme are decisive for the quality of the canon. Bach almost systematically chose a different structure for each of the ten canons of his *Musical Offering*. This includes reverse imitation, simple imitation of a canon theme over the thema regium in the bass, imitation on the fifth of another canon theme in inversion under the thema regium in the upper voice, imitation of another canon theme in augmentation and in inversion under the embellished thema regium, spiral canon (which continues ad infinitum, rising a note higher after each repetition), a canon on the third based on the thema regium with a free bass accompaniment (link to the trio sonata) and two further endless canons. Several times Bach used the principle of the riddle canon, where the different imitation options are not specified and have to be deciphered by the user. This predilection for riddles,

speculation and experiments displayed here, dates back to the 15th and 16th centuries.

However, the trio sonata combines predominant modern Italian and French stylistic elements. Its orchestration with flute, violin and basso continuo is probably intended as a homage to the flute-playing king (in contrast, no instruments are specified for the *ricercari* and canons – with one exception). The second movement is particularly fascinating – a fast movement with extensive imitations between the upper voices, sometimes with the participation of the basso continuo, progressing in consistent quavers. In addition, Bach uses the continuo twice and the flute once to quote the royal theme verbatim. It sounds like a different musical world breaking into this otherwise lightweight musical fabric. The third movement seems to be intended as a demonstration of the style *galante* – and is unmistakably predominated by languishing sigh figures. For the fourth movement, Bach rearranged the *thema regium* into a mercurial creation that could even serve as an inspiration for a gigue.

Bach's *Musical Offering* is indeed the gift of an outstanding composer to an outstanding monarch with – for his rank – outstanding musical ambitions. This ought to be a unique constellation in history. So Bach didn't have to put together an offering of bland music »for the upper classes«, on the contrary, he could offer the king considerable insight into his composition skills on a sophisticated level. For this he had to accept that a *ricercar*, a canon or a trio sonata cannot create a stringent and

cyclical whole. Instead, he installed the recurrent *thema regium* as a decisive link, by means of which he paid tribute to the king in an appropriate style. And, not least, he combined the old art of imitation in virtually all of its speculative ramifications with the new sensitive style.

Karl Kaiser

Reflections on the interpretation of Johann Sebastian Bach's *Musical Offering*

Although its extremely dense, expressive music makes Johann Sebastian Bach's *Musical Offering* one of the most highly esteemed compositions, we find the design of this late work rather puzzling. The two extremely different *ricercari* contrast strangely with the highly expressive and demanding trio sonata; and the ten canons, which are very heterogeneous in length and structure, are a curious »addition«. Even at a second glance, the cycle lacks inner stringency, and we are at a loss to find a guiding principle at first. Philipp Spitta already spoke of a »motley heap, thrown together « and came to the following verdict: »This time Bach abandoned a higher concept of unifying all these elaborate single images in an artistic whole«. Did Bach in fact only want to audition as a pianist with the *ricercari*, as a musical director with the trio and as a theoretician with the various canon forms as a potential court musician for the designated recipient Frederick II?

Apart from these questions on the conception of the *Musical Offering*, the performance issue is another considerable problem. In what order should one play the individual pieces of the *Musical Offering*? Do the two *ricercari* form a framework for the trio sonata and the canons, or should the trio be performed at the end as the most expansive piece? What instrumental cast had Bach thought of? Do the notes on one canon »canon a 2 violin: unisono« imply that the cast was two violins, flute and continuo group or did it simply mean that the two-voice canon (Canon a 2!) was to be played by the harpsichord, followed by a violin in unison? Is the six-voice *ricercar* intended for an ensemble as would suit the score of the first print or for a keyboard instrument as the clavier score in Bach's autograph would suggest? Which keyboard instrument did Bach have in mind? The last question is important, if you know that Bach played on a Silbermann fortepiano and not on a harpsichord during his legendary visit to Potsdam on 7 May 1747 and that this instrument, according to Quantz was preferred to the harpsichord as a continuo instrument due to its dynamism.

In considering all these questions, the interpretation of the *Musical Offering* as an »address to Frederick the Second of Prussia, to whom it was dedicated« particularly impressed us. The theme was proffered by the King himself. An address follows the rules set down by Marcus Fabius Quintilian (c. 30 – 96 A.D.). In his textbook »Institutio oratoria«, this Roman orator not only described the structure and effect of a public address, but also

discussed related questions concerning education, as well as the structure and rhythm of an artistic composition. The twelve-volume work had already been rediscovered in the fourteenth century, and was also held in high esteem by Martin Luther. Bach will also have been familiar with the »Institutio«; his superior Johann Matthias Gesner, the Principal of St. Thomas' School, published it in 1730 and wrote in a footnote: »All this, dear Fabus, would seem to you to be entirely insignificant, could you but return from the dead to see Bach ...« — This interpretation, which we find absolutely cogent down to the last detail, was presented by the musicologist Ursula Kirkendale (The source for Bach's *Musical Offering*: the *Institutio Oratoria* of Quintilian, 1981). It is the key to putting the specific pieces comprising the *Musical Offering* into the proper order. This order quite simply follows that in the various sections of the original printing and needs no intricate theories to explain its apparently »chaotic disorder« (Spitta):

Ricercar a 3	= Exordium 1
Canon perpetuus super Thema Regium	= Narratio brevis
5 Canones diversi super Thema Regium	= Narratio ornata
Fuga Canonica	= Egressus
Ricercar a 6	= Exordium II

2 Canones »Quaerendo Invenietis«	= Argumentatio
Sonata	= Peroratio in adfectibus
Canon perpetuus	= Peroratio in rebus

Ursula Kirkendale first points out that the two very different *ricercari* are the two »exordia« of forensic oration. The first exordium, according to Quintilian, is »a first, seemingly improvised entrance« (*principium*) to the speech. The 3-voice *ricercar*, of which only one third is actually devoted to fugue expositions, and two thirds are improvised pieces in a »modern« idiom and which probably represents the written record of Bach's improvised fugue of 7 May 1747, strikingly meets Quintilian's requirements.

According to Quintilian, the second exordium is a »subtle, carefully prepared entrance« (*insinuatio*) to the argumentatio, the main part of the speech. In Bach's »speech« for the prince the six-voice *ricercar* with its extremely focused, elaborate fugue technique in *stile antico* complies absolutely with the requirements of subtlety and care. And Bach needed this careful preparation for another reason: We know that he didn't want to improvise a six-voice fugue on the royal theme during his audience with Frederick due to the complexity of this task. In his dedication speech he says: »I soon realised that, for lack of necessary preparation, the exposition did not succeed as well as befitted such an outstanding theme.«

The canons are the *narratio* (brevis and ornata), the first main part of the speech. The famous *fuga canonica*, a unique combination of canon and fugue, is the *egressus*, the showpiece of the speech, the two riddle canons *quaerendo invenietis* (seek and ye shall find) is the argumentatio, the second main part of the speech, introduced by the 6-voice *ricercar*. Finally the trio sonata and the final canon perpetuus represent the *peroratio*, the end of the speech.

So by what means should Bach's speech for the designated recipient Frederick II be performed? We believe that Bach envisaged a sort of minimal cast of keyboard instrument, violin, flute and cello. A larger ensemble would definitely be possible but not imperative. In our opinion the »canon a 2 violin: unisono« wasn't originally conceived for two violins and bass, but for harpsichord and violin in a canon at the unison. The colon in the title is not a misspelt »i«, so not violini, but a rather common abbreviation, like the *pian*: for piano we often find in autographs and prints, thus *violino*. The note »a 2« means – like in the other canons – that this is a canon for two voices (there is only one exception in the *Musical Offering*: the last, four-voice canon, which Bach rightly describes as a »Canon a 4«). So, alongside the flute and the inevitable keyboard instrument Bach only specifies one violin for the performing ensemble. All pieces are quite suitable for a cast of four. So this solves the problem of what to do with the second violin after it has played its few canons in a concert performance.

However, in view of the contrast between a modern musical idiom (in the *ricercar* a 3, in the trio sonata, in the last canon perpetuus) and a rather austere, archaic-sounding idiom in *stile antico* (in the canons and the *ricercar* a 6), which is typical of the *Musical Offering*, we have decided to mirror this stylistic polarity, above all, in our choice of instruments.

The idiom of the »modern« compositions is best conveyed on the weaker but more dynamic and flexible grand pianoforte. It gives the *affekt* language of the improvised *ricercar* more subjective suspense. The highly *affekt*-laden language of the trio, which contains a wealth of dynamic and articulatory annotations that are unusual for Bach, is also better realised on the grand pianoforte than on the harpsichord, true to Quantz, as it can participate equally in the sensitive microdynamics of flute and violin. Since the trio including the last canon – printed in parts – was performance material, we did without a cello. The cellist would have had no part to play. The bass of the grand pianoforte with its singing idiom allows us to dispense with a further instrument. As we know, Carl Philipp Emanuel Bach accordingly reported that he had accompanied the king's first solo all on his own at the grand piano.

In contrast, the austere old-style compositions require the »more objective« sound of the harpsichord, although, since the mid-40s at the latest, the fortepiano had clearly been the instrument of choice in Potsdam, if not even used exclusively for

chamber music. Still, we believe that the *ricercar* a 6 is not an ensemble piece and rather intended for a harpsichord than for a fortepiano. The keyboard notation in Bach's autograph and the clear concept of playability for two hands would favour this. Other arguments are the archaic-sounding style, combined with corresponding expectations, and the necessity to keep the six voices as audible as possible, ensured by the highly transparent sound of the harpsichord. By no means does the score notation of the *ricercar* a 6 in print speak against its clear designation for performance by harpsichord. Did the printing technology of the day allow for printing a six-voice fugue (Bach's only one) on two systems? In addition, the score notation with its 5 different keys points to the traditionality of this monumental fugue in contrast to the improvisational nature of the *ricercar* a 3.

For the instrumentation of the canon we did decide to include a second violin and use a viola da gamba instead of a cello. We wanted to try to represent the retrospective, speculative side of these pieces with a kind of consort sound, in order to generate greater equivalence of the voices. Only in the canon »per motum contrarium«, where the royal theme appears for the first time as the *cantus firmus* in the high voice, is it performed by the flute, Frederick's own royal instrument. The *fuga canonica*, which is a »digression on a subject promising approval« or departure from the actual topic of the speech according to Quintilian's order, is almost gallant in its figures and bass treatment. Therefore we have included a flute in the cast of this recording.

The modern sound with traverse flute, violin and fortepiano on the one hand and the traditional sound with a consort of 2 violins, viola da gamba and harpsichord on the other to highlight the structural and idiomatic contrasts that are immanent and predominant in the *Musical Offering* seemed to us to be a logical answer to Quintilian according to the Latin principle of *suum cuique* – to each his own.

Michael Märker

Johann Sebastian Bach, Canons BWV 1072-1078 and 1086-1087

In addition to the relevant parts of the *Musical Offering*, Bach composed a whole series of individual canons that are still preserved. Some of the canons BWV 1072-1078 are dated (1713, 1734, 1747, 1749), which shows us the master's almost lifelong preoccupation with this compositional challenge. Even in these canons various combinations of entry sequence, entry intervals and/or choice of mode (inversion, crab etc.) by means of brief material clues.

While the long unknown canon BWV 1086 was recorded by Bach scholar Johann Gottfried Mützel, who worked in Riga from 1753 until his death in 1788, canon BWV 1087 has a completely different background. A coincidence led to the discovery of Bach's hand copy of the original fourth part of the Clavierübung, the Goldberg Variations BWV 988 from 1742. The annex of this copy concealed an independent – with the exception of two canons – hitherto unknown cycle of the composer:

»Various canons on the first eight fundamental notes of the previous aria«. These first eight notes of the bass voice in the opening aria of the Goldberg Variations first describe a descending scale from the eighth to the fifth of the root and then rise up starting from the third, only to end in a falling cadence. This very simple sequence provides an abundance of imitation options, which Bach explores quite thoroughly:



One of these compositions is well-known to Bach lovers – if only in its visual form. On the famous Bach portrait by Elias Gottlob Haußmann from 1746 you can read it on the sheet of music the master holds in his hands. So the canon cycle must have been created between 1742 and 1746. Canon BWV 1076 shown on the painting, which was published in 1747 as a single print for members of the *Societät der Musicalischen Wissenschaften* (Society of Musical Sciences) and canon BWV 1077 are later, slightly modified versions of canons no. 13 and 11 from cycle BWV 1087.

Bach arranged the 14 canons of this cycle, the full structure of which remains open and has to be deciphered from the noted basic model, according to a precise method. In the first four canons Bach leaves it at the original, inversion, crab and crab inversion of the theme. In the remaining ten canons he adds distinctive rhythmic and detailed counter voices.

They frequently integrate the theme or parts of it in a more or less concealed form. The climax comes in the last canon, when each of the four voices moves in other time values (one in semiquavers, one in quavers, one in crotchets, another in halves), while retaining the principle of imitation for the individual sequence of notes (in voices 2 and 4 in the original, in voices 1 and 3 in inversion) between all voices.

By limiting himself to 14 canons Bach more or less signed the cycle that ends with the remark »et cetera«, for, according to the numerological alphabet, where the letters of the alphabet are numbered consecutively, 14 is »his« number: B-A-C-H = 2+1+3+8 = 14.

Michael Bebringer

studied harpsichord and organ, among other instruments, in Freiburg, Vienna and Amsterdam with Hans Musch, Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt and Ton Koopman among others. As a harpsichordist and continuo player he performs with artists such as Reinhard Goebel or Jordi Savall, with ensembles such as Musica Antiqua Köln, the Freiburg Baroque Orchestra and for more than ten years with Bach-Collegium Stuttgart. In EDITION BACHAKADEMIE he is featured as a soloist in the secular cantata »Amore traditore« BWV 203 (vol. 62) and in the 1725 »Clavierbuchlein for Anna Magdalena Bach« (vol. 136).

Karl Kaiser

studied flute and musicology at the colleges of Cologne and Munich. He is a member of Ensemble

Camerata Köln, La Stagione Frankfurt and the Freiburg Baroque Orchestra. He also collaborates with other ensembles such as Musica Antiqua Köln. He teaches at the universities of Freiburg and Frankfurt.

After his studies in Freiburg with Konrad Lechner, gamba player Ekkehard Weber created a highly individual and unmistakable style on his instrument, be it as a soloist or in the numerous ensembles he works with. Since 1974 he has been teaching at the Freiburg College of Music. He is a sought-after chamber music and continuo partner for performances of baroque operas, oratorios and cantatas, and a member of Bach-Collegium Stuttgart. A few years ago he founded the ensemble La Gamba with some of his students.

Most of the musicians featured in this recording are members of the Freiburg Baroque Orchestra and / or of the FBO-Consort. Gottfried von der Goltz and Petra Müllejans are the concertmasters of this successful ensemble of international repute. Gottfried von der Goltz trained at New York's Juilliard School of Music and, after working for the NDR Symphony Orchestra Hamburg, is now one of the most eminent virtuosos of the baroque violin. In 1997 he was appointed professor at the Würzburg College of Music. Violinist Petra Müllejans is also a celebrated soloist and ensemble player and teaches at the Weimar and Freiburg Colleges of Music.

Michael Märker
Jean Sébastien Bach, l'Offrande Musicale
BWV 1079

De tous temps, fournir une offrande musicale fut pour les compositeurs une tâche presque quotidienne. Les occasions se présentaient toujours de dédicacer des œuvres personnelles à une institution, à une personnalité de haut rang, à un collègue ou à un ami.

De Bach, nous savons certes qu'il a composé et exécuté plusieurs œuvres en hommage à certains membres de la cour de Dresde ou à d'autres célébrités, mais là, il n'était pas question de »dédicaces« explicites.

L'Offrande musicale est bien évidemment plus qu'un recueil assorti d'une dédicace, car elle doit son origine à la participation artistique du porteur de la dédicace ou du récipiendaire de l'Offrande, le roi de Prusse, Frédéric II. Celui-ci, est dit avoir exprimé plusieurs fois vers 1740 par l'entremise de son claveciniste Carl Philipp Emanuel Bach son souhait d'accueillir Jean Sébastien Bach à Potsdam. Pour sa part, Bach ne semble pas y avoir accordé une grande importance. Les voyages jouaient bien un certain rôle dans son existence, mais l'occasion en était généralement des visites de musiciens, des expertises de grandes orgues ou encore des candidatures à de nouveaux emplois. Entreprendre un voyage de toute une journée pour se rendre chez un monarque étranger, et ce, uniquement parce que celui-ci le souhaitait, voilà qui ne venait pas à l'esprit de Bach. Le fait qu'il s'y décide tout de même fut

moins à attribuer à l'estime pour le roi, relativement jeune (et dont on savait que lui aussi s'adonnait à la composition et jouait de la flûte), qu'à l'égard qu'il devait prendre pour son propre fils qui, dans le cas contraire, aurait été placé dans une situation désagréable vis-à-vis son royal employeur.

Dans les »Nouvelles berlinoises des affaires de l'Etat et de l'Erudition« du 11 mai 1747, on peut lire: »On apprend de Potsdam que le célèbre maître de chapelle de Leipzig, Monsieur Bach est arrivé dimanche dernier, dans le but de profiter du plaisir d'entendre l'incomparable musique de sa Majesté. Pendant la soirée, au moment où la musique de chambre commence généralement dans les appartements royaux, il fut annoncé au souverain que le maître de chapelle Bach était arrivé à Potsdam, et se trouvait actuellement dans ses salons, où il attendait sur place l'autorisation généreuse de pouvoir écouter la musique. Sa Majesté donna immédiatement l'ordre de le faire entrer....«

Le compositeur, âgé de plus de soixante ans, encore en vêtements de voyage, fut obligé de comparaître sans attendre devant le roi qui, de son côté, avait informé préalablement les membres de son orchestre de chambre dans les termes suivants : »Messieurs, le vieux Bach est arrivé«. Sur ce, sous les yeux du roi et des musiciens de l'orchestre à l'écoute, Bach commença à s'exercer et à improviser sur les nouveaux piano-forte sortant de l'atelier de Gottfried Silbermann, facteur d'orgues de Freiberg, qui avaient été installés dans plusieurs salles du château municipal de la ville de Potsdam. La rencontre

atteint son point culminant lorsque Frédéric II – que ce soit à la prière de Bach ou de son propre chef – imposa à l'organiste et professeur de musique de l'église St Thomas un thème sur lequel celui-ci improvisa manifestement une fugue à trois voix. La tentative d'improviser aussi une fugue à six voix échoua toutefois. L'arrangement des thèmes transmis par écrit correspond-il vraiment intégralement aux instructions royales et Bach a-t-il même peut-être utilisé initialement deux variantes de thèmes différentes pour l'improvisation, personne ne le sait exactement. Selon les articles des journaux de l'époque, Bach aurait déjà promis lors de sa visite de «coucher sur papier l'incomparable thème du roi en une fugue présentable, et de la faire graver ensuite sur cuivre». Mais il n'en resta pas là : s'adossant à ce fameux thème royal («Thema Regium»), il composa un *ricercare* à trois voix et un *ricercare* à six voix, dix canons et une sonate pour trois instruments en quatre mouvements.

Malgré son affinité avec le répertoire traditionnel des effets baroques, le thème royal s'avère cependant être quelque chose de tout à fait incomparable. Le triple accord mineur naissant se termine en haut et en bas par les deux notes extrêmes qui suivent immédiatement, formant ainsi avec la septième diminuée un «*Saltus duriusculus*» typique – un saut assez impitoyable. Un «*Passus duriusculus*» augmenté vient s'y enchaîner – une enjambée plutôt dure – sous forme d'une descente chromatique qui conduit au dénouement final du thème avec une double quarte diminuée inhabituelle. Un thème aussi volumineux et d'un chromatisme aussi exces-

sif convient plutôt mal à une fugue à plusieurs voix, car, dès le départ, il limite fortement l'espace pour les autres voix. Dans ce contexte, la fugue composée par Bach sur ce thème, à six voix précisément, semble tout à fait téméraire.

Qu'il applique aussi bien à la fugue à trois voix qu'à celle à six voix le terme démodé de «*ricercare*» devrait être interprété d'une part comme un hommage à l'ancienne technique du *ricercare* à laquelle il fait penser ; d'autre part, Bach inscrit en tête du recueil imprimé les mots «*Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*» («Thème traité par ordre du roi selon l'art du canon et autres»), les initiales de chaque mot formant le mot RICERCA-RE dans le style d'un acrostiche.

Malgré leur thème (quasiment) conforme, les deux *ricercare* représentent de véritables contrastes au sein de l'ancienne technique du *ricercare*. C'est ainsi que le *ricercare* à trois voix présente des traits divertissants (dans les effets de triplets, par exemple) ou sensibles (dans la formation d'hésitations qui ressemblent à des soupirs). Par contre, le *ricercare* à six voix se révèle l'incarnation d'une phrase en contrepoint «lourde» et traitée de façon compacte. Souverainement, Bach y maîtrise la quadrature du cercle, à savoir intégrer un thème volontaire et vaste dans une fugue riche en apport vocal. Avec cette combinaison, il relevait un double défi, dont la difficulté peut être mesurée au fait qu'aucune autre fugue à six voix ne nous est parvenue de sa plume.

Al'encontre de la fugue, le défi, dans la composition d'un canon, consiste en l'imitation à la fois sévère et automatique des voix selon un *modus* choisi une fois pour toutes. Tant le *modus* que l'arrangement des thèmes déterminent la qualité d'un canon. Pour chacun des dix canons de l'*Offrande musicale*, Bach a, selon une manière quasi systématique, choisi un autre cadre de structure. On y trouve l'imitation renversable, l'imitation simple d'un thème de canon sur le »Thema Regium« en basse, l'imitation à la quinte d'un autre thème de canon par renversement sous le »Thema Regium« dans la voix supérieure, l'imitation par accroissement et inversion d'un autre thème de canon sous le »Thema Regium« coloré, le canon en spirale (qui continue indéfiniment sur une note plus élevée après chaque passage, le canon en tierce issu du »Thema Regium« avec basse supplémentaire composée librement et venant s'y ajouter (un rattachement à la sonate pour trois instruments) ainsi que deux autres canons se poursuivant indéfiniment. Bach a plusieurs fois utilisé le principe du canon-mystère, pour lequel les différentes modalités d'imitation sont possibles et ne sont pas imposées, devant être devinées par l'utilisateur. Le goût du déchiffrement, de la spéculation et de l'expérimentation qui s'y révèle remonte manifestement aux 15^{ème} et 16^{ème} siècles.

Toutefois, la sonate pour trois instruments, elle, associe surtout des éléments modernes de style italien et français. L'intervention de la flûte, du violon et du Basso continuo semblent exprimer un hommage au roi flûtiste (par contre, les *ricercare* et les canons – à une exception près – n'ont pas reçu d'in-

dications concernant la distribution des instruments). Le second mouvement est d'une grande fascination – un mouvement rapide à vaste technique d'imitation entre les voix supérieures, auxquelles participe généralement le Basso continuo progressant qui s'enchaîne en croches régulières. Parallèlement toutefois, le Continuo intervient deux fois et la flûte une fois pour des citations textuelles du thème royal. Ici, on a l'impression qu'un autre univers musical intervient dans le mouvement musical plutôt léger. Le troisième mouvement semble avoir été conçu comme une démonstration de style galant – tant il est clairement dominé par des soupirs languissants. Pour le quatrième mouvement, Bach a transformé le »Thema Regium« en une figure alerte, qui sert même ici d'impulsion pour une gigue.

L'*Offrande musicale* de Bach est effectivement le don d'un compositeur incomparable à un monarque incomparable aux ambitions tout aussi incomparables pour son rang. Ceci devrait représenter une constellation dans l'histoire. Bach n'était donc pas tenu de revêtir son offrande au roi d'une musique »convenant aux autorités« mais pouvait – au contraire – y réunir, d'une manière exemplaire, une grande partie de son incomparable technique de composition au vu de la haute exigence du monarque. Pour ce faire, il accepte qu'un *ricercare*, un canon ou un trio ne représentent pas en soi une combinaison de plus en plus rapide et formant un cycle. Grâce au »Thema Regium« sans cesse répété, il installe plutôt lui-même le crochet décisif, ce qui lui permet d'honorer le roi, à la manière typique de Bach. Et qui plus est, il associe l'ancien

art de l'imitation dans presque toutes ses ramifications spéculatives avec le nouveau style de la sensibilité.

Karl Kaiser

Réflexions sur l'interprétation de l'*Offrande musicale* de Jean-Sébastien Bach

Tout en appréciant au plus haut point l'*Offrande musicale* pour l'extrême intensité et l'expressivité de sa musique, on se trouve devant un mystère en ce qui concerne le concept de Bach pour cette œuvre tardive. Les deux *ricercari* si différents l'un de l'autre forment un étrange contraste avec la sonate en trio d'une grande exigence ; les dix canons, très hétérogènes par leur longueur et leur structure, sont un bien curieux « complément ». Même à y regarder de plus près, le cycle n'a pas de cohésion interne, impossible tout d'abord d'y discerner un principe unificateur. Philipp Spitta parlait déjà d'un « amas bigarré et hétéroclite » et prononçait ce verdict : « Cette fois, Bach a renoncé à une idée supérieure rassemblant en une entité artistique toutes ces images isolées faites avec beaucoup d'art ». Est-il possible que Bach, briguant le poste de musicien de la cour, ait simplement voulu se présenter au dédicataire Frédéric II comme joueur d'instrument à clavier dans les *ricercari*, comme maître de chapelle dans le trio et comme théoricien dans les différentes formes de canon ?

À côté de ces questions posées par la conception de l'*Offrande musicale*, celle de l'exécution soulève

un deuxième problème d'importance. Dans quel ordre jouer les différentes pièces de l'*Offrande musicale* ? Les deux *ricercari* encadrent-ils la sonate en trio et les canons ou faut-il placer le trio à la fin, puisque c'est le morceau de plus grande envergure ? À quelle distribution Bach pensait-il ? L'indication figurant au-dessus d'un canon « Canon a 2 Violin: Unisono » implique-t-elle que l'ensemble doit se composer de deux violons, d'une flûte et d'un groupe jouant la basse continue ou signifie-t-elle seulement que le canon à deux voix (Canon a 2 !) doit être joué par le clavecin suivi d'un violon à l'unisson ? Le *ricercar* à six voix est-il prévu pour un ensemble, comme l'autoriserait la notation employée dans la partition de l'édition princeps, ou quand même pour un instrument à clavier, comme le fait supposer la notation pour clavier de l'autographe de Bach ? Et quel instrument à clavier Bach avait-il prévu ? Il faut bien se poser cette dernière question quand on sait que le compositeur, lors de sa visite légendaire à Potsdam le 7 mai 1747, joua sur un forte-piano de Silbermann et non sur un clavecin, et que cet instrument, au dire de Quantz, était préféré au clavecin pour la basse continue également, à cause de ses nuances dynamiques.

Le fait d'interpréter l'*Offrande Musicale* comme une « allocution à Frédéric II de Prusse, l'attributaire de la dédicace » nous a fortement influencés pour répondre à toutes ces questions. Le thème avait été imposé par le souverain lui-même. Pour l'exécution, le discours se conformait aux règles de Marcus Fabius Quintilian (vers 30 – 96 après J.-C.). Dans son vaste manuel « *Intuitio Oratoria* », l'orateur ro-

main ne s'était pas contenté de décrire la structure et l'effet du discours officiel, il avait également évoqué les questions d'éducation qu'il entraîne ainsi que la structure et le rythme d'une composition artistique. L'ensemble des douze volumes avait déjà été redécouvert au 14^{ème} siècle et était très estimé de Martin Luther. Bach semble également avoir connu l' »Institutio« ; Johann Matthias Gesner, son supérieur et recteur de l'école Saint Thomas, la publia en 1738 et nota en bas de page: »Tout cela, Fabius, tu le trouverais parfaitement inintéressant si, ressuscité des morts, tu pouvais voir Bach.....« - Cette interprétation, qui nous semble tout à fait séduisante, jusque dans le moindre détail, a été proposée par la musicologue Ursula Kirkendale (*The source for Bach's Musical offering : The Institutio Oratoria of Quintilian*, 1981). Elle est indispensable à la classification des différents morceaux de l'*Offrande Musicale*. Celle-ci suit tout simplement l'impression originale dans ses différents éléments ; aucun besoin de théorie recherchée pour expliquer sa soi-disant »inextricable confusion« (Spitta):

Ricercar a 3	= Exordium 1
Canon perpetuus super Thema Regium	= Narratio brevis
5 Canones diversi super Thema Regium	= Narratio ornata
Fuga Canonica	= Egressus

Ricercar a 6	= Exordium II
2 Canones »Quaerendo Invenietis«	= Argumentatio
Sonata	= Peroratio in adfectibus
Canon perpetuus	= Peroratio in rebus

Ursula Kirkendale fait d'abord remarquer que les deux ricercari, très différents l'un de l'autre, correspondent aux deux « exordes » du discours judiciaire. Le premier exorde est, suivant Quintilien, « une première entrée en matière, en quelque sorte improvisée » (principium). Le Ricercar à trois voix, dont un tiers seulement est consacré aux développements de fugue à proprement parler, mais deux tiers à des parties improvisées dans le ton « moderne », et qui représente sans doute la mise par écrit de la fugue improvisée par Bach le 7 mai 1747, satisfait de manière étonnante aux exigences de Quintilien.

Le deuxième exorde est, suivant Quintilien, « une introduction subtile et soigneusement préparée » (insinuatio) à l'argumentation, partie principale du discours. Dans le »discours« adressé par Bach au prince, le Ricercar à six voix satisfait à la perfection à ces exigences de subtilité et de soin, avec sa technique fuguée en *stile antico*, extrêmement ingénieuse et concentrée. Bach avait besoin d'une préparation soignée pour une autre raison encore: lors de la rencontre avec Frédéric, il refusa comme on le sait d'improviser une fugue à six voix sur le thème

royal en en invoquant la complexité. Sa dédicace dit à ce propos : »Je remarquai très bientôt que, faute de la préparation nécessaire, l'exécution ne serait pas aussi réussie qu'un tel thème le demandait.«

Les Canons correspondent à la narration (brève et ornée), première partie principale du discours. La célèbre Fugue canonique, combinaison unique en son genre de canon et de fugue, équivaut à l'egressus qui est le morceau à sensation, les deux Canons énigmatiques »Quaerendo invenietis« (Qui cherche trouve) sont l'argumentation, deuxième partie principale, qui a été introduite par le Ricercar à six voix. Pour finir, la Sonate en trio et le Canon perpétuel conclusif représentent la péroraison, dernière partie du discours.

Par quels moyens faut-il maintenant exécuter le »discours« de Bach au dédicataire Frédéric II? Nous sommes d'avis que Bach pensait à une sorte de distribution minimale avec instrument à clavier, violon, flûte et violoncelle. Un ensemble plus important est sûrement possible, mais pas inéluctable. Nous sommes persuadés que le »Canon a 2 Violin: Unisono« n'a réellement pas été conçu à l'origine pour deux violons et une basse, mais pour un clavecin avec violon en canon à l'unisson. Le signe deux-points du titre n'est pas un »i« mal écrit, ce n'est donc pas le pluriel »Violini« qu'il faut lire, mais une abréviation tout à fait courante, comme on rencontre souvent dans les manuscrits et les partitions imprimées »pien: »pour« piano »par exemple, donc ici le singulier« Violino«. L'indication »a 2« signifie – comme pour les autres canons – qu'il s'agit d'un canon à deux voix (il n'y a qu'une exception dans l'*Offrande*

musicale, le dernier canon qui est à quatre voix et pour lequel Bach écrit en toute logique »Canon a 4«). Bach n'indique donc pour l'ensemble exécutant qu'un violon en plus de la flûte et de l'instrument à clavier qui va de soi. Tous les morceaux peuvent être interprétés convenablement avec une distribution à quatre. Ceci supprime le problème suivant pour une exécution concertante: que fait à vrai dire le deuxième violon après avoir joué ses quelques canons ?

Mais en égard au contraste, typique de l'*Offrande musicale*, entre un langage musical moderne (dans le ricercar a 3, la sonate en trio et le dernier canon, le canon perpétuel) et un langage archaïque plutôt austère en *stile antico* (dans les canons et dans le ricercar a 6), nous avons décidé de tenir compte de cette polarité stylistique dans le choix des instruments.

L'intonation des compositions »modernes« est mieux reproduite par le forte-piano, instrument certes plus faible mais capable de nuances dynamiques. Il donne au langage émotionnel du ricercar improvisé plus de tension subjective. Le langage extrêmement affectif du trio, qui contient de nombreuses indications de nuances et d'articulation inhabituelles chez Bach, est également mieux rendu par un forte-piano que par un clavecin, tout à fait comme le pensait Quantz, car cet instrument peut suivre avec la même sensibilité les nuances infimes de la flûte et du violon. Comme le trio et le dernier canon – imprimés en parties séparées – représentaient du matériel d'exécution, nous avons renoncé à la participation d'un violoncelle. Il n'y aurait pas eu de partie pour cet instrumentiste. Au reste, la basse du forte-

piano à la sonorité chantante rend superflu un instrument de plus. On connaît dans ce sens le texte de Carl Philipp Emanuel Bach relatant qu'il avait accompagné tout seul au piano à queue le premier solo du roi.

Les compositions rigoureuses en style ancien demandent par contre le son plus « objectif » du clavecin, bien que nous sachions qu'à Potsdam, on lui préférerait nettement le forte-piano depuis le milieu des années 40 au plus tard; peut-être n'utilisait-on même plus que ce dernier pour interpréter la musique de chambre. Pourtant, nous sommes d'avis d'abord que le Ricercar a 6 n'est sûrement pas un morceau pour ensemble et ensuite qu'il est plutôt destiné au clavecin qu'au forte-piano. Nous en prenons pour preuve la notation pour instrument à clavier dans l'autographe de Bach et le plan clairement conçu pour être joué à deux mains. D'autres arguments sont le style archaïsant qui fait attendre une sonorité correspondante et la nécessité que les six voix soient perçues de manière optimale, ce qui est garanti par la transparence du son du clavecin. La notation employée dans la partition du Ricercar a 6 sous sa forme imprimée ne parle aucunement contre une destination claire au clavecin. La technique de gravure aurait-elle seulement permis l'impression d'une fugue à six voix (la seule de Bach) sur deux systèmes? La notation de la partition avec ses 5 clés différentes est en outre bien un signe de la nature traditionnelle de cette fugue monumentale face au caractère improvisé du Ricercar a 3.

Pour l'instrumentation des canons, nous avons pourtant décidé d'ajouter un deuxième violon et

d'avoir recours à une viole de gambe plutôt qu'à un violoncelle. Nous voulions essayer de représenter le côté rétrospectif et méditatif de ces pièces avec un son rappelant celui des anciens « consorts », pour obtenir une plus grande équivalence des voix. Dans le canon « Per Motum Contrarium » seulement, dans lequel le thème royal apparaît pour la première fois comme cantus firmus à la voix supérieure, ce thème est joué par la flûte qui est l'instrument royal de Frédéric. La Fugue canonique, abandonnant l'objet véritable du discours conformément à la règle de Quintilien qui prescrit un « écart vers un objet promettant l'approbation », présente presque des traits galants par ses figures et par le traitement de la basse. C'est pourquoi la flûte s'y ajoute également.

Le son moderne d'une part avec flûte traversière, violon et forte-piano et le son traditionnel d'autre part avec un « consort » formé de 2 violons, une viole de gambe et un clavecin pour réaliser le contraste des structures et des langages immanent à l'*Offrande musicale* et qui lui donne son caractère, voilà qui nous a paru une suite logique de Quintilien selon le principe romain qui dit : Suum Cuique – À chacun ce qui lui convient.

Michael Märker
Jean Sébastien Bach, canons BWV 1072-1078
et 1086-1087

Outre certaines parties de l'*Offrande Musicale*, nous avons hérité de la plume de Bach une série de

canons individuels. Certains des canons BWV 1072-1078 sont datés (1713, 1734, 1747, 1749), de sorte qu'il transparaît que le maître s'est adonné, presque toute sa vie, à ce défi de composition. Dans ces canons également, des combinaisons précises de l'ordre des attaques, de l'intervalle des attaques et/ou du choix du modèle (renversement, rétrogradation, etc) doivent être déchiffrées à l'aide de brèves instructions.

Alors que le canon BWV 1086 longuement ignoré a été transmis grâce à Johann Gottfried Mützel, élève de Bach qui exerça à Riga de 1753 jusqu'à sa mort en 1788, le canon BWV 1087 a une signification tout à fait particulière. C'est par pur hasard que l'on découvrit en 1974, dans une collection privée française, l'exemplaire manuscrit de Bach de l'original de la quatrième partie des études pour piano, les variations Goldberg BWV 988, imprimée en 1742. En annexe de cet exemplaire se dissimulait un cycle autonome et jusque là inconnu – à l'exception de deux canons – du compositeur: »Divers canons sur les huit premières notes fondamentales de l'air précédent». Ces huit premières notes de basse dans la mélodie d'ouverture des variations Goldberg commencent par décrire une gamme descendante de l'octave de la note de base à sa quinte et ensuite une remontée commençant sur la tierce et se terminant en cadence. Cette succession de notes particulièrement simple ouvre une multitude de variantes d'imitations, que Bach a exploitées de fond en comble:



Les amis de Bach connaissent l'une des œuvres depuis longtemps – même s'il ne s'agit que de son aspect optique. Sur le célèbre portrait que fit de Bach Elias Gottlob Haußmann en 1746, il est possible de déchiffrer ce qui se trouve sur la partition que le maître tient dans sa main. Le cycle de canons doit donc avoir été composé entre 1742 et 1746. Le canon BWV 1076 présenté sur le tableau, qui a également été publié en 1747 pour les membres de la «Société des Sciences Musicales» ainsi que le canon BWV 1077 représentent des versions ultérieures, légèrement modifiées des canons N° 13 ou encore N° 11 du cycle BWV 1087. Bach a placé très exactement la série des 14 canons de ce cycle, dont l'arrangement intégral reste indéterminé, libre et doit être déchiffré à l'aide du modèle initial annoté. Les quatre premiers morceaux se satisfont de la forme initiale, le renversement, la rétrogradation et le renversement de la rétrogradation du thème. Des voix opposées de profil rythmique et à enchaînement rapide viennent s'ajouter dans les autres dix canons. Elles intègrent souvent en même temps le thème ou certaines parties de celui-ci sous des formes plus ou moins dissimulées. Le point culminant est atteint avec le dernier canon, lorsque chacune des quatre voix se meut dans d'autres valeurs fondamentales (l'une en double croche, l'une en croche, l'une en noire et l'une en blanche) et, malgré tout, le principe de l'imitation se maintient entre toutes les voix pour les phrases musicales respectives (pour la seconde et la quatrième voix dans la forme initiale et pour la première et la troisième en inversion).

En se limitant à 14 canons, Bach a quasiment signé le cycle, au terme duquel il inscrivit la remarque »Etcetera«, car selon l'usage de numérotation alphabétique de l'époque, le chiffre 14 est »son« chiffre: B-A-C-H = 2+1+3+8=14.

Michael Behringer

fit des études de clavecin et d'orgue entre autres à Freiburg (Allemagne), Vienne (Autriche) et Amsterdam auprès de Hans Musch, Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt et Ton Koopman. En tant que claveciniste et basse continue, il se produit avec des artistes comme Reinhard Goebel ou Jordi Savall, et accompagne des ensembles comme le »Musica Antiqua Köln«, l'Orchestre Baroque de Freiburg et depuis plus de dix années le Bach-Collegium Stuttgart. Dans le cadre de l'EDITION BACHAKADEMIE, il accompagne en soliste entre autres la Cantate profane »Amore traditore« BWV 203 (Vol. 62) et interprète le Petit Livre de Clavier pour Anna Magdalena Bach de 1725 (Vol. 136).

Karl Kaiser

fit ses études de flûte et de musicologie aux Conservatoires de Cologne et de Munich. Il est membre de l'Ensemble Camerata Cologne, de La Stagione de Francfort ainsi que de l'Orchestre Baroque de Freiburg. Il joue également en collaboration avec d'autres ensembles comme le Musica Antiqua Cologne. Il enseigne aux Conservatoires de Freiburg et de Francfort.

Après ses études à Freiburg (Allemagne) auprès de Konrad Lechner, le gambiste Ekkehard Weber se distingua par son style très personnel, qui n'a pas son pareil sur son instrument que ce soit en tant que soliste qu'accompagné de nombreux ensembles avec lesquels il se produisit. Depuis 1974, il enseigne au Conservatoire de Musique de Freiburg, est un partenaire très recherché pour exécuter de la musique de chambre et le continuo au cours de représentations d'opéras, d'oratorios et de cantates baroques, également en tant que membre du Bach-Collegium Stuttgart. Il fonda, il y a un certain nombre d'années, avec quelques étudiants l'ensemble »La Gamba«.

La plupart des autres musiciens ayant participé à cet enregistrement appartiennent à l'Orchestre Baroque de Freiburg et / ou au FBO-Consort. Gottfried von der Goltz et Petra Müllejans sont les premiers violons de ces ensembles de renommée internationale et très appréciés. Gottfried von der Goltz fit ses études à la New Yorker Juilliard School of Music et après une collaboration auprès de l'Orchestre symphonique de la chaîne de radio et de télévision allemande NDR, compte parmi les virtuoses de premier rang que l'on rencontre à l'heure actuelle sur le violon baroque. Depuis 1997, il est Professeur au Conservatoire de Musique de Würzburg. La violoniste Petra Müllejans qui enseigne par ailleurs aux Conservatoires de Musique de Weimar et de Freiburg, jouit également d'une excellente renommée en tant que soliste et qu'instrumentiste d'ensemble.

Michael Märker
**Johann Sebastian Bach y su Ofrenda Musical
BWV 1079**

Hacer una ofrenda musical era para los compositores de entonces una tarea casi cotidiana. Siempre había ocasión para dedicar obras a una institución, a una personalidad ilustre, a un colega o a un amigo. De Bach sabemos sin duda que compuso e interpretó música de homenaje en honor de algunos miembros de la Corte de Dresde o de otras personas con cargos importantes, pero nunca se ha hablado de «dedicatorias» explícitas.

La *Ofrenda Musical* es ciertamente algo más que una mera colección provista de dedicatoria, ya que nacia con una participación artística de la persona destinataria de la dedicatoria o del receptor de la ofrenda en sí, que era el Rey de Prusia, Federico II. Éste habría expresado varias veces en los años 1740 por medio de su cimbalista Carl Philipp Emanuel Bach su interés por recibir una visita en Postdam de Johann Sebastian Bach, el cual por su parte no asignó al parecer mucha importancia a este hecho. Es verdad que en su vida los viajes desempeñaron un cierto papel, pero por lo general el motivo de ellos no era otro que visitar a músicos, revisar órganos o solicitar nuevos puestos. En todo caso, emprender un viaje de una jornada entera hacia la sede de un monarca extranjero, sólo porque tal fuera su deseo, no era para Bach sino una idea extraña tal vez. Pero el hecho de que finalmente se decidiera a hacerlo podría atribuirse no tanto a la estima que tuviera del todavía relativamente joven rey (del que se sabía

que también componía música y tocaba la flauta), sino a la obligada consideración hacia su propio hijo, el cual se hubiera visto en una situación poco afortunada frente a su regío empleador si Bach no hubiese atendido tal deseo.

En la edición del 11 de mayo de 1747 de las »Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen« (Noticias de Berlín sobre cuestiones de Estado y de Ciencia) puede leerse lo siguiente: »Desde Potsdamm se oye decir que el pasado domingo llegó el famoso Director de la Orquesta de Leipzig, Señor Bach, con intención de deleitarse escuchando la eximia música regia. Al caer la tarde, cuando suele iniciarse la acostumbrada sesión de música de cámara en los aposentos reales, se informó a Su Majestad que el Director de Orquesta, Bach, había llegado a Postdam y que se encontraba ya a las puertas de la cámara, por lo que esperaba autorización de Su Graciosa Majestad para poder escuchar la música. Inmediatamente se impartió la orden de hacerle entrar...«

El compositor, que contaba más de sesenta años, hubo de comparecer -todavía con la indumentaria del viaje- en presencia del rey que por su parte le había anunciado previamente a los integrantes de su orquesta vespertina con las palabras »Señores míos, ha venido el viejo Bach«. Inmediatamente, ante los ojos y los oídos del monarca y de los músicos de su orquesta, Bach tuvo que probar e interpretar diversas fantasías en los entonces originales pianos de macillos que procedían del taller que tenía en Freiberg el constructor de órganos Gottfried Silbermann, instrumentos que se hallaban en diferentes

salas del Palacio Municipal de Postdam. El encuentro culminó cuando Federico II, bien fuera a petición de Bach o por su propia determinación, planteó al Cantor de Santo Tomás un tema sobre el cual éste improvisó una fuga a tres voces. Sin embargo fracasó el intento de improvisar también una fuga a seis voces. No se puede decir con certeza hasta qué punto la figura temática transmitida por escrito satisfizo o no plenamente las expectativas regias, ni si Bach utilizó tal vez en un principio dos variantes temáticas distintas para las improvisaciones.

Según las notas de prensa de la época, Bach prometió ya en su visita que quería «escribir sobre papel y después hacerlo grabar en lámina de cobre bajo la forma de una fuga ordinaria» el «tan incomparablemente bello» tema del rey. Pero la cosa no se quedó ahí: sobre la base del tema regio («Thema Regium») creó un Ricercar a tres voces y otro a seis, además de diez cánones y una sonata para trío en cuatro movimientos.

Pese a toda su vinculación con el tradicional repertorio de figuras barrocas, el Thema Regium se manifiesta en todo caso como algo sobremanera inconfundible. El trío inicial en tono menor concluye con los dos tonos extremos y contiguos, uno hacia arriba y otro hacia abajo, consumando de este modo con la séptima reducida un típico «Saltus duriusculus» – o salto de cierta dureza – al que se añade un extenso «Passus duriusculus» – o paso algo más duro – en forma de ascensión cromática que conduce al final del tema con una insólita cuarta doble. Para una fuga a varias voces resulta poco apropiado un tema tan

voluminoso y desmesuradamente cromático, ya que desde un principio se limita en gran medida el espacio interpretativo de las demás voces. Sobre este trasfondo, Bach considera claramente temeraria una fuga a seis voces que verse sobre este tema..

Pero el hecho de que a pesar de ello titulase a la fuga a tres voces y también a la fuga a seis voces con el arcaico término de «Ricercar», podría entenderse primeramente como una referencia al antiguo Arte del Ricercar con cuyo espíritu conecta Bach, mientras que por otra parte él tituló la colección impresa con las palabras «Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta» («El tema elaborado con arte canónico por mandato real, y otras cosas más»), cuyas letras iniciales forman una especie de acróstico equivalente a la palabra RICERCAR.

Los dos Ricercari personalizan, pese a su (prácticamente) coincidente tema, unos auténticos extremos contrapuestos dentro del antiguo arte del Ricercar. Así, el Ricercar a tres voces presenta rasgos lúdicos (por ejemplo en las figuras de triolos) o trazos sensibles (por ejemplo en las anhelantes figuras contenidas). En cambio, el Ricercar a seis voces se manifiesta como sinónimo de un «grave» movimiento de contrapunto elaborado en forma compacta. Así es como llega Bach a dominar soberanamente la cuadratura del círculo consistente en integrar en una fuga a seis voces un voluminoso tema de capricho. Con esta combinación aceptó un doble reto cuya grandeza debe apreciarse también por la circunstancia de no habérsenos legado una segunda fuga a seis voces nacida de su pluma.

En contraste con la fuga, persiste el reto de la composición de un canon en estricta y a la vez automática imitación de las voces, conforme al *modus* ya seleccionado. Tanto él como el descubrimiento del tema son factores decisivos de la calidad del canon. Para cada uno de los diez cánones de la *Ofrenda Musical* eligió Bach de forma casi sistemática un precedente estructural distinto. En él se incluye la imitación retroactiva, la simple imitación de un tema de canon pasando por el *Thema Regium* en el bajo, la imitación en quinta de otro tema de canon en la inversión bajo el *Thema Regium* en la voz alta, la imitación en la ampliación y en la inversión de otro tema de canon bajo el cromático *Thema Regium*, el canon en espiral (que continúa repitiéndose interminablemente en un tono más alto después de cada ciclo), el canon de tercia tomado del *Thema Regium* con un bajo libre cuya composición resulta añadida (un acoplamiento a la sonata de trío) y otros dos cánones de interminable progresión. En múltiples ocasiones aplicó Bach el principio del canon enigmático en el que no se preestablecen diferentes modalidades de imitación, sino que deben ser adivinadas por el usuario. Porque el gusto que aquí se manifiesta en poner en clave, en especular y en experimentar, se remonta a los siglos XV y XVI.

En todo caso, la sonata para trío combina primordialmente elementos estilísticos modernos tanto italianos como franceses. Su cobertura con flauta, violín y bajo continuo, podría expresar una reverencia ante el rey que tocaba la flauta (frente a los *Ricercar* y a los cánones que, salvo una excepción, no contaban con datos de cobertura). Especial fas-

cinación suscita el segundo movimiento, por su rapidez y dilatada técnica de imitación entre las voces altas, y en el que también participa de vez en cuando el bajo continuo avanzando en corcheas de igual medida. Pero además, se utiliza dos veces el continuo y una vez la flauta para citar literalmente el tema regio. Se tiene la impresión de que aquí irrumpe otro mundo musical en una actividad artística que por lo demás suele ser bastante ligera. El tercer movimiento parece estar pensado como una demostración de estilo galante a juzgar por lo incomprensible del modo en que está dominado por lánguidas figuras anhelantes. Para el cuarto movimiento configuró Bach el tema regio con el fin de obtener de él un entramado ligero que ya sólo podía servir como impulso para una giga.

La *Ofrenda Musical* de Bach es realmente la dádiva de un compositor sobresaliente a un monarca sobresaliente con sobresalientes ambiciones musicales si se considera su estado. Podríamos hallarnos aquí ante una constelación única en la historia. Por lo tanto, Bach no tenía que equipar su ofrenda al rey con una música »compatible con la superioridad« y nada ligera, sino que más bien podía componer de modo ejemplar una considerable selección de su cualificado arte musical. Para ello tenía en cuenta que un *Ricercar*, un canon o una sonata para trío son de por sí incapaces de crear un contexto coherente que constituya un ciclo. En su lugar, instala con el repetitivo *Thema Regium* el paréntesis decisivo con el que al mismo tiempo honra al monarca en un estilo adecuado a la categoría de Bach. Y no es menos importante que combine el antiguo arte de la

imitación en casi todas sus adivinanzas especulativas con el nuevo estilo de la sensibilidad.

Karl Kaiser

Reflexiones sobre la interpretación de la *Ofrenda Musical* de Johann Sebastian Bach

Aún cuando se le conceda el máximo valor a la *Ofrenda Musical* por su música extremadamente densa y expresiva, nos encontramos, en lo referente a la concepción de Bach sobre esta obra, ante un enigma. Los dos *ricercari*, completamente diferentes el uno del otro, se encuentran en una peculiar contraposición a la sonata para trío, muy expresiva y refinada; los diez cánones, tan heterogéneos en cuanto a su duración y estructura, constituyen una curiosa añadidura. El ciclo, incluso si se observa detenidamente, carece de una estructura interna, y ni siquiera puede extraerse un principio general. Philipp Spitta ya habló de una «aglomeración llena de mezclas y colorido», y formuló el siguiente veredicto: «En esta ocasión, Bach prescinde de la idea superior de convertir todas estas complicadas imágenes aisladas en una unidad artística». ¿Acaso Bach sólo quería en realidad presentarse ante el homenajeado Federico II como potencial músico de la corte, demostrando sus habilidades como pianista en los *ricercari*, como director de orquesta en los tríos y como teórico en las diferentes formas de canon?

Junto a estas preguntas sobre la concepción de la *Ofrenda Musical*, un segundo problema de consideración es la cuestión de la interpretación. ¿Cómo se

ordenan las diferentes piezas de la *Ofrenda Musical*? ¿Forman los dos *ricercari* un marco para la sonata para trío y los cánones o debía situarse el trío al final como pieza más importante? ¿En qué instrumentación musical pensaba Bach? ¿Implica la indicación «Canon a 2 violín: unísono» sobre un canon el que la orquesta debía estar formada por dos violines, flauta y grupo continuo, o significa simplemente que el canon a dos voces («Canon a 2») debía ser interpretado por el clavicémbalo, al que seguiría un violín al unísono? ¿El *Ricercar* a seis voces se concibió para una orquesta, como indicaría la partitura de la primera impresión, o tal vez para un instrumento de teclado, tal como parece deducirse de la notación manuscrita para teclado del propio Bach? ¿Qué instrumento de teclado había previsto Bach? Esta última pregunta es de interés al saber que Bach, en su legendaria visita a Potsdam el 7 de Mayo de 1747, tocó sobre un piano de Silbermann, y no sobre un clavicémbalo, y que, según nos informa Quantz, el piano, por su dinámica, era preferido al clavicémbalo incluso como instrumento para continuo.

Al plantearnos todas estas preguntas, nos ha impresionado decisivamente la interpretación de la *Ofrenda Musical* como un «discurso para el homenajeado Federico II de Prusia». El tema fue planteado por el propio príncipe. La exposición del discurso se realiza siguiendo las reglas de Marco Fabio Quintiliano (aprox. 30 – 96 d.C.). El orador romano, en su amplio tratado «Instituto Oratoria», había descrito no sólo la disposición y el efecto que debía tener un discurso público, sino también las cuestiones educacionales que van unidas a él, así

como la estructura y el ritmo de una composición artística. Estos doce tomos de los que constaba el tratado fueron redescubiertos ya en el siglo XIV, y fueron muy valorados por Lutero. Bach también conocía el »Institutio«; su superior, el rector de la escuela de Santo Tomás, Johann Matthias Gesner, lo publicó en 1738 y escribió en una nota a pie de página: »Tú, Fabio, considerarías todo esto absolutamente insignificante si pudieras resurgir de entre los muertos y ver a Bach...«. Esta interpretación, absolutamente irrefutable hasta en sus más mínimos detalles, fue realizada por la musicóloga Ursula Kirkendale (The source for Bach's Musical offering: The Institutio Oratoria of Quintilian, 1981). Esta es la clave para la ordenación de las piezas sueltas de la Ofrenda Musical, siguiendo simplemente la impresión original en sus diferentes unidades, y no necesitando más teorías complicadas para explicar su pretendido »confuso desorden« (Spitta):

Ricercar a 3	= Exordium I
Canon perpetuus super Thema Regium	= Narratio brevis
5 Canones diversi super Thema Regium	= Narratio ornata
Fuga Canonica	= Egressus
Ricercar a 6	= Exordium II
2 Canones »Quaerendo Invenietis«	= Argumentatio
Sonata	= Peroratio in adfectibus
Canon perpetuus	= Peroratio in rebus

Ursula Kirkendale empieza llamando la atención sobre el hecho de que los dos *ricercari*, tan diferentes entre sí, se corresponden con los dos »exordios« del discurso forense; el primer exordio es, según Quintiliano, »una primera introducción, prácticamente improvisada« (*principium*), al discurso. El *Ricercar* a tres voces, en el que sólo un tercio pertenece a la verdadera estructura de fuga, mientras que los otros dos tercios pertenecen a partes de una improvisación en una cadencia »moderna«, lo cual representa la copia a escritura de la fuga improvisada por Bach el 7 de Mayo de 1747, se corresponde de una manera asombrosa con las reglas de Quintiliano.

El siguiente exordio es, siguiendo a Quintiliano, »una introducción sutil cuidadosamente preparada« (*insinuat*) a la argumentación, parte principal del discurso. En el »discurso« de Bach para el príncipe, el *Ricercar* a seis voces, con su técnica de fuga extremadamente concentrada y compleja al *stile antico*, responde a la perfección a los requisitos de sutileza y cuidado. Bach también necesitaba la cuidadosa preparación en otro sentido: en su encuentro con el príncipe Federico, parece ser que renunció a la improvisación de una fuga a seis voces sobre el tema real debido a su complejidad. En su discurso de dedicatoria, dice: »Sin embargo, pronto me di cuenta de que, debido a la falta de preparación necesaria, la interpretación no daría el resultado que requiere un tema tan señalado«.

Los cánones se corresponden con la *Narratio* (brevis y ornata), y el primer tema principal, con el discurso. La famosa Fuga canónica, una peculiar com-

binación de canon y fuga, se corresponde con el Egressus, pieza de alarde del discurso, y los dos cánones con enigma »Quaerendo invenietis« (el que busca, encuentra) de la »Argumentatio«, con el segundo tema principal del discurso, introducido por el *ricercar* a seis voces. Finalmente, la sonata para trío y el canon perpetuus que le sigue representan la »Peroratio«, cierre del discurso.

Pero con qué medios debía interpretarse el »discurso« de Bach para el homenajeado Federico II? Creemos que Bach pensaba en una especie de formación mínima con instrumento de teclado, violín, flauta y violonchelo. Sin duda, también era posible una formación mayor, pero no indispensable. Estamos convencidos de que el »Canon a 2 Violin: Unisono« realmente no estaba concebido originariamente para dos violines y contrabajo, sino para clavicémbalo con violín en el primer canon. Lo que aparece en el título no es una »i« mal hecha, sino dos puntos, luego no se trata de »violini«, en plural, sino de una abreviatura de uso muy frecuente, como en los manuscritos y textos impresos, en los que a menudo pien: significa piano; esto es, »violino«. La indicación »a 2« quiere decir, al igual que en los demás cánones, que se trata de un canon a dos voces (en la *Ofrenda Musical* sólo hay una excepción: el último canon, a cuatro voces, en el que Bach, consecuentemente, escribe »Canon a 4«). De esta forma, Bach incluye en la orquesta, además de la flauta y el lógico instrumento de teclado, únicamente un violín. Todas las piezas pueden interpretarse perfectamente con una formación de cuatro músicos, con lo que desaparece el problema de qué

hace en el concierto el segundo violín cuando ya haya interpretado sus pocos cánones.

En vista de la típica contraposición presente en la *Ofrenda Musical* entre el lenguaje musical moderno (en el *ricercar* a 3, la sonata para trío y el último canon perpetuus) y un lenguaje más bien estricto y arcaizante al *stile antico* (en los cánones y el *ricercar* a 6), en la elección del instrumental hemos decidido tener en cuenta ante todo esta polarización estilística.

Las composiciones »modernas« representan su cadencia preferiblemente con el piano de cola, débil pero de gran flexibilidad dinámica. Éste presta al lenguaje afectivo del *ricercar* improvisado más tensión subjetiva. El lenguaje más afectivo del trío, que contiene para Bach numerosas posibilidades dinámicas y articulatorias más singulares, igualmente en el sentido que le da Quantz, puede interpretarse mejor en el piano de cola que en el clavicémbalo, y puede participar igualmente en la sensible microdinámica de la flauta y el violín. Puesto que el trío, junto con el último canon – interpretado con voces – representaba un material de interpretación, hemos renunciado a la participación del violonchelo; para este intérprete no hubiera habido ninguna voz. El bajo del piano de cola, al dar el tono de la voz, hace innecesario utilizar otro instrumento. En este mismo sentido, ya se sabe que Carl Philipp Emanuel Bach nos cuenta que él acompañó el primer solo del rey completamente solo al piano.

Las estrictas composiciones al estilo antiguo requieren, por el contrario, el sonido »objetivo« del clavi-

cémbalo, a pesar de que en Potsdam, como mínimo desde mediados de los años 40, se prefería el piano prácticamente siempre, incluso para la música de cámara. Sin embargo, en nuestra opinión, el *Ricercar* a 6, ante todo, en primer lugar no es una pieza para orquesta, y en segundo lugar, está pensado más para clavicémbalo que para piano. Esto es lo que nos hace pensar la notación para teclado en el manuscrito de Bach, y la clara disposición para ser tocado a dos manos. Otros argumentos que apoyan esta teoría son el estilo arcaizante, unido al sonido que le correspondría, y la necesidad de una audibilidad clara para las seis voces que sólo garantizaría la excelente transparencia del sonido del clavicémbalo. El hecho de la notación de la partitura impresa del *Ricercar* a 6 no contradice en ningún caso que la pieza estuviera claramente determinada para ser interpretada al clavicémbalo. ¿Hubiera sido posible la impresión de una fuga a seis voces (la única de Bach) en dos sistemas con la técnica de grabado? La notación de la partitura con las 5 claves diferentes es un indicio más del carácter tradicional de esta monumental fuga en contraposición con el carácter improvisatorio del *ricercar* a 3.

En la instrumentación del canon, hemos decidido invitar a un segundo violín y emplear una viola da gamba en lugar de un violonchelo. Nuestra intención era presentar el lado retrospectivo y especulativo de estas piezas con una especie de sonido de consorcio, para producir así una mayor dimensión en la equivalencia de las voces. Únicamente en el canon »Per Motum Contrarium«, en el que aparece por primera vez el tema real como *cantus firmus* en el tiple, es interpretado por la flauta, instrumento real

del príncipe Federico. La Fuga Canónica, que, según la ordenación del discurso de Quintiliano como »divagación sobre un tema que promete el aplauso«, supondría un abandono del verdadero tema del discurso, presenta rasgos casi galantes en cuanto a las figuras y al tratamiento del bajo. Es por ello que suena igualmente bien con la introducción de la flauta.

El sonido por un lado moderno, con traveso, violín y piano, y por otro lado, tradicional, con un consorcio de dos violines, viola da gamba y clavicémbalo, nos pareció, para la interpretación musical del contraste de estructuras y lenguajes determinantes de la *Ofrenda Musical* e inherentes a ella la continuación lógica de Quintiliano según el principio romano de *Suum Cuique* – a cada uno lo suyo.

Michael Märker

Johann Sebastian Bach y sus cánones BWV 1072-1078 y 1086-1087

Además de los componentes decisivos que integran la *Ofrenda Musical*, se nos ha legado una serie de cánones concretos nacidos de la pluma de Bach, algunos de los cuales BWV 1072-1078 están datados (1713, 1734, 1747 y 1749) de modo que la ocupación casi vitalicia del maestro se deja ver con esta exigencia de su arte como compositor. Ya en estos cánones hay que descifrar determinadas combinaciones de la secuencia, del intervalo y/o de la selección del modelo (inversión, retroceso, etc.) si tenemos en cuenta lo más reducido de los antecedentes materiales.

Mientras que el durante mucho tiempo ignorado canon BWV 1086 fue transmitido por el discípulo de Bach, Johann Gottfried Mützel, quien ejerció su actividad desde 1753 hasta su muerte acaecida en Riga en 1788, el canon BWV 1087 recorrió sus propios avatares. Debido a una casualidad, en 1974 fue descubierto en posesión de un particular francés el ejemplar manuscrito de Bach de la edición original de la cuarta parte del Ejercicio para piano que fue impreso en 1742 y que forma parte de las Variaciones de Goldberg BWV 988. Como anexo de este ejemplar se ocultaba un ciclo independiente y hasta entonces desconocido salvo en el caso de dos cánones del compositor: «Diversos cánones sobre las primeras ocho notas fundamentales del aria precedente». Los primeros ocho tonos de la voz del bajo en el aria inicial de las Variaciones de Goldberg describen en primer lugar una escala descendente desde la octava de la tónica hasta su quinta y seguidamente un movimiento ascendente que empieza en la tercera y que desemboca en una cadenciosa caída. Con esta sucesión de tonos tan sumamente sencilla se daba inicio a toda una plenitud de variantes imitatorias que Bach había sondeado en todas las direcciones:



Una de esas piezas es de antiguo conocida por los amigos de Bach, aunque sólo sea en su apariencia óptica. En el famoso retrato de Bach, pintado por Elias Gottlob Haußmann en el año 1746, puede leerse en la partitura que sostiene el maestro en la mano. El ciclo de cánones debió por tanto tener su

origen entre 1742 y 1746. El canon BWV 1076 que aparece en esa pintura y que en 1747 fue editado además como versión única para los integrantes de la «Sociedad de las Ciencias Musicales» y el canon BWV 1077 representan versiones posteriores ligeramente modificadas del canon número 13 y número 11 integrado en el ciclo BWV 1087.

Bach planificó perfectamente la disposición de la serie de 14 cánones que componen este ciclo, cuya figura completa queda inconclusa y debe descifrarse a partir del modelo inicial anotado. Las primeras cuatro piezas se contentan con la forma primitiva, con la inversión, el retroceso y la inversión del retroceso del tema. En los diez cánones restantes se añaden contravoces rítmicamente perfiladas y más fragmentadas, las cuales suelen también integrar de forma más o menos velada al tema o a sus componentes. El punto culminante se alcanza en el último canon, cuando cada una de las cuatro voces se mueve en otros valores básicos (una en semicorcheas, otra en corcheas, otra en negras y otra en blancas) y a pesar de ello se mantiene entre todas las voces el principio de imitación en las correspondientes series tonales (en las voces 2 y 4 se mantiene la forma primitiva, mientras que en las voces 1 y 3 persiste la inversión).

Al limitarse al número de 14 cánones, Bach estampó su firma en todo el ciclo, al cabo del cual aparece la anotación «Etcetera», porque el número 14 es, conforme al uso alfanumérico de aquella época – en que se asignaba un número a cada una de las letras del alfabeto – su número personal como revela la siguiente ecuación: B-A-C-H = 2+1+3+8 = 14.

Michael Behringer

estudió entre otras asignaturas cembalo y órgano en Freiburg, Viena, Amsterdam y otras ciudades con Hans Musch, Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt y Ton Koopman. En tanto intérprete de cembalo y continuo actúa con artistas como Reinhard Goebel o Jordi Savall, con agrupaciones como la Musica Antiqua de Colonia, la Barockorchester de Freiburg y, desde hace más de diez años, con el Bach-Collegium de Stuttgart. En el marco de la EDITION BACHAKADEMIE acompaña en tanto solista en obras como, por ejemplo, la cantata profana »Amore traditore« BWV 203 (vol. 62) e interpreta el Librito de clave para Anna Magdalena Bach de 1725 (vol. 136).

Karl Kaiser

estudió en las escuelas superiores de Colonia y de Múnich flauta y Musicología. Es miembro de la agrupación Camerata de Colonia y La Stagione de Fráncfort así como de la Barockorchester de Freiburg. Cooperará también con otras agrupaciones como la Musica Antiqua de Colonia. Es docente en las escuelas superiores de Freiburg y de Fráncfort.

Tras sus estudios en Freiburg con Konrad Lechner, el intérprete de gamba **Ekkehard Weber** confirió un estilo propio e inconfundible a su instrumento y ello, a saber, tanto como solista como también en las numerosas agrupaciones con las que coopera. Desde 1974 es docente en la Escuela Superior de Música de Freiburg (Musikhochschule Freiburg), es un apreciado músico para la música de cámara y continuo en representaciones de óperas, cantatas y oratorios ba-

rrocos. Ekkehard Weber es miembro del Bach-Collegium de Stuttgart. Con algunos de sus estudiantes fundó hace años la agrupación »La Gamba«.

La mayoría del resto de los músicos actuantes en la presente grabación forma parte de la Barockorchester de Freiburg y/o del FBO-Consort. Gottfried von der Goltz y Petra Müllejans son los maestros concertistas de estas prestigiosas y afortunadas agrupaciones internacionales. Gottfried von der Goltz se instruyó en la Juilliard School of Music de Nueva York y, tras haber desempeñado actividades en la Orquesta Sinfónica de la NDR de Hamburgo, cuenta actualmente entre los más destacados virtuosos del violín barroco. Desde 1997 es catedrático en la Escuela Superior de Música de Wurzburg. La violinista Petra Müllejans goza igualmente de una excelente fama en tanto solista e intérprete actuante en agrupaciones; Petra Müllejans es además docente en las escuelas superiores de música de Weimar y de Freiburg.

Vol. 134

Die Kunst der Fuge

The Art of Fugue

BWV 1080

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/producer and digital editor/directeur de l'enregistrement et montage digital/dirección de grabación y corte digital: Stefan Weinzierl

Tonmeister/Balance engineer/ingénieur du son/ingeniero de sonido: Stefan Weinzierl

Aufnahme/recording/enregistrement/grabación:

15.-18.6.1998, Kirche zu St. Fides und Markus, Freiburg-Sölden

Einführungstext und Redaktion/programme notes and editorial staff/texte de présentation et rédaction/textos introductorios y redacción: Prof. Dr. Robert Hill, Dr. Andreas Bomba

Cembalo I: Keith Hill (Manchester, Michigan/USA 1998) nach einem anonymen Vorbild des mittleren 17. Jahrhunderts im Smithsonian Institut/Washington D.C.

Cembalo II: Keith Hill (Manchester, Michigan/USA 1996) nach einem anonymen Vorbild des mittleren 17. Jahrhunderts.

Harpsichord I: Keith Hill (Manchester, Michigan/USA 1998) built after an anonymous original from the late 17th century in the Smithsonian Institute/Washington D.C.

Harpsichord II: Keith Hill (Manchester, Michigan/USA 1996) built after an anonymous original from the mid-17th century.

Clavecin I: Keith Hill (Manchester, Michigan/USA 1998) d'après un modèle anonyme de la fin du XVII^{ème} siècle à l'Institut Smithsonian/Washington D.C.

Clavecin II: Keith Hill (Manchester, Michigan/USA 1996) d'après un modèle anonyme du milieu du XVII^{ème} siècle.

Cémbalo I: Keith Hill (Manchester, Michigan/USA 1998) según un modelo anónimo del siglo XVII tardío del Smithsonian Institut/Washington D.C.

Cémbalo II: Keith Hill (Manchester, Michigan/USA 1996) según un modelo anónimo de mediados del siglo XVII.

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Die Kunst der Fuge

The Art of Fugue

L'Art de la Fugue

El Arte de la fuga

BWV 1080

Robert Hill

Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Cémbalo

Unter Mitwirkung/under participation from/ avec le concours de/con la colaboración de
Michael Behringer, Cembalo/harpsichord/clavecin/cémbalo

CD 1 Die Kunst der Fuge/The Art of Fugue/L'Art de la Fugue/El Arte de la fuga

Contrapunctus 1 a 4 BWV 1080/1	1	3:04
Contrapunctus 2 a 4 BWV 1080/2	2	2:51
Contrapunctus 3 a 4 BWV 1080/3	3	2:57
Contrapunctus 4 a 4 BWV 1080/4	4	4:49
Contrapunctus 5 a 4 BWV 1080/5	5	3:55
Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese BWV 1080/6	6	3:58
Contrapunctus 7 a 4, per Augmentationem et Diminutionem BWV 1080/7	7	4:31
Contrapunctus 8 a 3 BWV 1080/8	8	6:01
Contrapunctus 9 a 4, alla Duodecima BWV 1080/9	9	3:24
Contrapunctus 10 a 4, alla Decima BWV 1080/10	10	4:58
Contrapunctus 11 a 4 BWV 1080/11	11	6:44

Total time CD 1

47:13

CD 2 Die Kunst der Fuge/The Art of Fugue/L'Art de la Fugue/El Arte de la fuga

Contrapunctus inversus 12 a 4 in forma recta * BWV 1080/12,1	1	2:20
Contrapunctus inversus 12 a 4 in forma inversa * BWV 1080/12,2	2	2:24
Contrapunctus inversus 13 a 3 in forma recta * BWV 1080/13,1	3	2:13
Contrapunctus inversus 13 a 3 in forma inversa * BWV 1080/13,2	4	2:17
Canon alla Ottava BWV 1080/15	5	4:17
Canon alla Decima BWV 1080/16 in Contrapuncto alla Terza	6	4:46
Canon alla Duodecima BWV 1080/17 in Contrapuncto alla Quinta	7	4:05
Canon per Augmentationem in Contrario Motu BWV 1080/14	8	3:50
Fuga a 3 Soggetti BWV 1080/19	9	8:13

Anhang/Appendix/Annexe/Anexo:

Fuga inversa a 2 Claviere: Forma inversa * BWV 1080/18,1	10	2:08
Alto modo: Fuga inversa a 2 Claviere: Forma recta * BWV 1080/18,2	11	2:17

Aus der Frühfassung/from the early version/tirées de la première version/de la versión temprana:

Contrapunctus a 4 (→ BWV 1080a/1)	12	3:11
Contrapunctus a 4 (→ BWV 1080a/3)	13	2:49
Contrapunctus a 4 (→ BWV 1080a/2)	14	2:44
Contrapunctus a 4 (→ BWV 1080a/6)	15	3:52
Canon per Augmentationem in contrario motu (→ BWV 1080a/12)	16	5:22

Total Time CD 2	56:51
-----------------	-------

Robert Hill, Cembalo/harpsichord/clavecin/cémbalo

* Unter Mitwirkung/under participation from/ avec le concours de/con la colaboración de
Michael Behringer, Cembalo/harpsichord/clavecin/cémbalo

Andreas Bomba

Pädagogisch, spekulativ, absolut:

Johann Sebastian Bachs

»Kunst der Fuge«

Johann Sebastian Bachs »Kunst der Fuge« ist, ohne daß man je zu einem befriedigenden Ergebnis finden wird, seit langem Gegenstand zahlloser Analysen, Forschungen und Darstellungen. Wie kaum ein anderes Werk Bachs ist sie darüber hinaus spekulativen Charakters und Gegenstand vielfältigster, nicht minder spekulativer Interpretations- und Deutungsversuche. Bach hat dieses enzyklopädische Werk der kontrapunktischen Kunst, aus welchen Gründen auch immer, nicht einem bestimmten Instrument zugeordnet. Aus diesem Umstand resultiert einerseits die Frage, ob die »Kunst der Fuge« überhaupt zum praktischen Spiel gedacht sei oder nicht vielmehr ein Werk theoretischen, vielleicht auch pädagogischen Charakters. Zum anderen scheint damit jeder interpretatorische, vor allem besetzungspraktische Zugriff auf das Werk gerechtfertigt. Vom Cembalo bis zum Orchester, vom Steinway zum Synthesizer, von der Orgel bis zum Saxophonquartett ist so ziemlich alles probiert worden, diese Musik zum Klingen zu bringen. Nicht zu vergessen den Reiz, einzelne der mustergültig durchgeführten Kontrapunkte mit dem Materialdenken der Musik des 20. Jahrhunderts zu konfrontieren oder gar das »Unvollendete«, die mit dem Einsatz des Themas B-A-C-H so geheimnisvoll abbrechende letzte Fuge, zu einem wie auch immer schlüssigen Ende fortzuspinnen.

Bach begann die Arbeit an der »Kunst der Fuge« Anfang der 1740er Jahre. 1742 war der Partiturautograph fertiggestellt, in dem 12 Fugen (Bach spricht von »Contrapunctus«) und zwei Kanons in der Reihenfolge aufsteigender Komplexheit angeordnet waren. Ab 1748 plante Bach den Druck des Kompendiums. Hierzu überarbeitete er einige der älteren Stücke, fügte weitere vier hinzu und beabsichtigte, das ganze nun in eine neue Ordnung zu bringen. Über dieser Arbeit, die er nicht mehr vollenden konnte, ist Bach gestorben. Aus der Tatsache, daß Bach selbst von der Handschrift bis zum Druck die Reihenfolge der einzelnen Fugen modifiziert hat, und aus dem bedauerlichen Umstand, daß er diese Arbeit nicht hat vollenden können, begründen sich die Unsicherheiten bei der Frage, in welcher Reihenfolge Bach die einzelnen Fugen und Kanons wohl selbst angeordnet hätte.

Der Druck erschien, wohl auf Veranlassung Carl Philipp Emanuel Bachs, Ostern 1752 in Leipzig mit einem Vorwort von Friedrich Wilhelm Marpurg. Bereits hier wurde der pädagogische Aspekt der Kunst, ein Thema nach allen Techniken des Kontrapunkts durchzuführen, in den Mittelpunkt gerückt. Daß allein das Wort Kontrapunkt »den zärtlichen Ohren unserer itzigen Zeit barbarisch klingen« war den Kennern klar und ließ, zu Recht, wie sich schnell zeigte, um den Verkaufserfolg fürchten. In einer Anzeige von 1756 mußte Carl Philipp Emanuel sogar das ökonomische Argument ins Feld führen, nach dem »jeder Schüler der Kunst« aus diesem Werk lernen könne, »eine gute

Fuge zu machen, und also keinen mündlichen Lehrmeister, der sich das Geheimnis der Fuge oft teuer genug bezahlen lassen, zu seinem Unterricht bedarf«. Schon bei seinem Avertissement zur Subskription 1751 hatte Bachs Sohn das Werk des Vaters einem möglichst breiten Abnehmerkreis und Verwendungszweck zugedacht: »Es ist aber dennoch alles zu gleicher Zeit zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet«. Angefügt wurde im Druck nach der unvollendeten Schlußfuge übrigens der in Leipzig entstandene Choral »Wenn wir in höchsten Nöten sein« BWV 668, was die Legendenbildung rund um das »Opus ultimum« Johann Sebastian Bachs weiter begünstigte.

Vermutlich über Baron Gottfried van Swieten beschäftigte sich dann Wolfgang Amadeus Mozart mit diesem Werk und richtete fünf Fugen für Streichtrio ein (KV 404a). Die Orchesterschule der Berliner Singakademie probt ab 1813 einige der Kontrapunkte für ihre Besetzung. Beethoven, Schumann, Bruckner und Brahms beschäftigten sich ebenfalls, in verschiedener Form, intensiv mit diesem Werk, das seit Georg Nägeli (1802) und Carl Czerny (1838) in praktischen Ausgaben für Klavier vorlag. 1875 erschien die *Kunst der Fuge* als Band XXV der Bach-Gesamtausgabe. Der im Bach-Jahrbuch 1924 theoretisch begründeten und 1927 in Leipzig unter Leitung Karl Straubes gespielten Version Wolfgang Graesers kommt das Verdienst zu, die *Kunst der Fuge* überhaupt erst im Konzertsaal heimisch gemacht zu haben. Graeser ordnete für diesen Zweck die einzelnen Fugen neu

und richtete sie, in zunehmender klanglicher Intensität ein für Streichquartett, Streichorchester, verschiedene Blasinstrumente, Orgel und Cembalo. Danach sind weitere Vorschläge zu einer sinnvollen Anordnung der einzelnen Fugen und Kanons gemacht worden; eine Übersicht findet sich im Bach-Werkeverzeichnis Wolfgang Schmieders, Wiesbaden 1990, Seite 798. Hinzuzufügen bleibt, daß nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland aus der *Kunst der Fuge* ein Symbol der Abkehr von der in den Dienst von Politik und Propaganda gestellten spätromantischen Musik erwuchs. Sich zu Bach als Inbegriff der Barockmusik und zur *Kunst der Fuge* als Inbegriff Bachscher Musik hinzuwenden bedeutete zugleich, zu den vermeintlich objektiven Werten einer absoluten, von funktionalem und emotionalem Mißbrauch freien Musik vorzudringen

Robert Hill Zur Wahl des Instruments und zur Reihenfolge der einzelnen Fugen

Wie kein anderes Werk von Johann Sebastian Bach, wie vielleicht sogar kein anderes Musikstück überhaupt ist die *Kunst der Fuge* mit dem Begriff »absolute Musik« verbunden. Dabei muß man berücksichtigen, daß das Verständnis von absoluter Musik sich erst in den letzten zwei Jahrhunderten allmählich entwickelt hat. Von der anfänglichen Vorstellung einer reinen Instrumentalmusik, die an keinen Text bzw. an kein Programm gebun-

den war, ist der Begriff »absolute Musik« zu einem Terminus technicus geworden, der inzwischen Musik schlechthin als eine Kunst der ästhetischen Abstraktion versteht, losgelöst von Bestimmungen wie »Bedeutung«, »Inhalt« oder gar »Ausdruck«. Selbst wenn eine solche, der Kunst des 20. Jahrhunderts doch sehr angepaßte Auffassung für die Musik früherer Zeiten nur sehr bedingt relevant sein kann (diese Relevanz als selbstverständlich zu sehen kommt meiner Meinung nach einer Form von Chauvinismus nah), sind wir dennoch in unsere Zeit eingebunden und werden in unseren Hörerwartungen und Denkmustern von Kriterien wie denen der absoluten Musik stark geprägt. Dieses Phänomen wird zweifellos durch die Bedingungen der technischen Reproduzierbarkeit, vor allem auf Schallplatten, stark beeinflusst.

Wie also soll ein Cembalist sich auf eine Einspielung eines Werks wie der *Kunst der Fuge* vorbereiten? Auf der einen Seite kann man aus bestimmten satztechnischen Entscheidungen überzeugt sein, daß Bach dieses Werk für den Vortrag am Cembalo gedacht hat (wobei ich hier auf die Problematik seiner eventuellen Absichten, es zyklisch im Konzert aufzuführen, gar nicht eingehen möchte). Er muß sich aber andererseits auch im Klaren sein, daß dieses Ergebnis zwangsläufig an der fixen Idee der *Kunst der Fuge* als absolute Musik gemessen und aufgefaßt werden wird. Es gibt aber für die *Kunst der Fuge* doch einen historischen Kontext. Aus ihm heraus habe ich versucht, eine Annäherung zu finden zwischen

dem historischen Cembalo als von Bach wohl beabsichtigtem Vortragsinstrument und dem modernen Verlangen nach einer »absoluten« Interpretation.

Im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert entwickelte sich in Italien eine blühende Tradition der Komposition von kontrapunktischen Stücken für Tasteninstrument. Der Hauptvertreter dieser Gattung war Girolamo Frescobaldi, der in einer Reihe von Veröffentlichungen vorbildliche Modelle hinterließ, die Bach zumindest teilweise zur Verfügung standen; ein Exemplar von Frescobaldis »Fiori musicali« befand sich jedenfalls in seiner Notenbibliothek. Schüler Frescobaldis wie Johann Jakob Froberger setzten diese Tradition im deutschsprachigen Raum fort. Zwar sind auch nördlich der Alpen und in England zu dieser Zeit kontrapunktische Sätze in der Tastenkomposition sehr wichtig. Der Tonsatz von Frescobaldi kommt jedoch dem enggeführten, höchst differenzierten Satz im Bachs *Kunst der Fuge* am nächsten.

Nun hat Frescobaldi seine Ricercare, Fantasien, Capricci und Canzoni vermutlich als *esempli classici* gedacht, die sowohl auf der Orgel als auch am Cembalo erklingen konnten. Spieltechnisch ähnelten sich diese Instrumente im Italien des früheren 17. Jahrhunderts sehr: die Orgel war ein Manualiter-Instrument und so in ihrer Beschaffenheit dem Cembalo recht nah. In Mitteldeutschland um 1740 sieht das Bild jedoch ganz anders aus: die Orgel setzt das vollentwickelte Pedal voraus und

weist eine vom Cembalosatz doch sehr verschiedene Idiomatik auf. Bachs Tonsatz in der *Kunst der Fuge* weicht von dem seiner Orgelwerke stark ab; der Einsatz des Pedals etwa mit seiner zwangsläufig anderen Klangfarbe würde die Homogenität des Satzes stören.

Das mitteldeutsche Cembalo um 1740, wie Bach es gekannt, besessen und gespielt haben wird, weicht nicht so stark ab von dem inzwischen universell bekannten Standardmodell mit zwei Manualen, drei Registern (8', 8', 4') und begrenzter Flexibilität im Registerwechsel mit Hilfe von Handzügen. Es scheint aber, als wären viele deutsche Cembalobauer im 18. Jahrhundert noch stark von italienischen Bauprinzipien beeinflusst gewesen. Zu diesen Prinzipien gehörten ein dünnes Gehäuse, kurze Mensur und wohl oft dazu Messingsaiten, die im Vergleich zu Stahlsaiten elastischer sind. Diese italienische Bautradition war jedoch über sehr lange Zeit (vom frühen 17. bis zum späten 18. Jahrhundert) weitgehend fixiert auf eine konstante Disposition mit zwei auf einem Manual zu spielenden 8-Fuß Chören, was darauf schließen läßt, daß sie nicht mit einer Absicht rechnete, die Klangfarbe beim Spielen überhaupt zu verändern. Im Normalfall war eines von den beiden Registern so eingerichtet, daß der Spieler es ausschalten konnte zum Stimmen, ansonsten wurde auf beiden Registern immer zusammen traktiert.

Den an zumindest vier bis fünf verschiedenen Alternativen in der Klangfarbe gewöhnten Cem-

balisten schreckt die Strenge eines italienischen Cembalos mit Originaldisposition zunächst ab. Um so mehr den modernen Zuhörer, der auch das große Cembalo mit zwei Manualen und mehreren Registern schnell allzu eintönig findet! Jedoch hat ein gutes Cembalo in italienischen Baumanier viele Vorteile: die Farbe der Baß-, Tenor-, Alt- und Sopranregister unterscheiden sich sehr deutlich, auch sprechen die flexiblen Messingsaiten schnell an, halten aber den Ton nicht so lange, so daß der Klang immer durchsichtig bleibt.

Diese Vorteile machen das italienische Cembalo zu einem idealen Partner für den Vortrag von kontrapunktischen Stücken. In dieser Hinsicht ist m. E. die Entwicklung des Frescobaldischen Kontrapunktsatzes von der Klangästhetik des italienischen Standardcembalos nicht zu trennen. Angesichts der engen Verbindung zwischen den mitteldeutschen und italienischen Cembalobautraditionen ist also der Vortrag der Kunst der Fuge auf einem italienischem Cembalo durchaus zu rechtfertigen, um so mehr, als wohl in erster Linie Frescobaldi Bach als Vorbild für dieses Werk diente.

Für die Einspielung hat die Wahl des Instruments die Konsequenz, daß das gesamte Werk in einer einzigen Klangfarbe erklingt, nämlich den beiden 8-Fuß Registern zusammen. Die Auswirkungen für die Interpretation speziell der *Kunst der Fuge* sind, meiner Meinung nach, allesamt vorteilhaft. Diskutable Entscheidungen über Klangfarbenwechsel innerhalb eines Satzes scheiden aus, statt

dessen liegt die Verantwortung, den Aufbau der Einzelsätze zu veranschaulichen, buchstäblich in den Händen des Spielers. Allerdings muß dieser Spieler dafür sorgen, daß innerhalb dieses Rahmens die Spannung und Lebendigkeit der Musik voll zum Tragen kommt. Für den Zuhörer, der erwartet, die *Kunst der Fuge* als absolute Musik zu erleben, gewährleistet die Einheit des Klanges vor allem eine Homogenität, die die Einzelsätze miteinander verbindet. Eine solche Homogenität für kontrapunktische Sätze ist vergleichsweise erst im Streichquartett bzw. in einem Gambenconsort zu finden, doch hat weder das eine noch das andere mit der Musikästhetik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders viel zu tun. Die Wahl eines italienischen Cembalobautypus kommt somit sowohl dem Anspruch der absoluten Musik entgegen wie sie auch, vom Standpunkt des historischen Kontexts, eine Lösung bietet, die für Bach in seiner Zeit und seinem Raum zweifellos erkennbar war.

Die *Kunst der Fuge* wurde von J. S. Bach zunächst kurz nach 1740 komponiert, und zwar in einer Fassung, die in ihrer Reihenfolge und Inhalt erheblich von der späteren, gedruckten Fassung abweicht. Da die Arbeit an der revidierten Fassung jedoch nicht vollendet war, als Bach starb, bleiben einige Fragen zum Gesamtplan offen. In dieser Einspielung habe ich mich im Prinzip an den Plan der gedruckten Fassung gehalten. Jedoch gibt es in der gedruckten Fassung nach dem 11. Contrapunctus derartig viele Unstimmigkeiten (z.B. wird die Frühfassung von Contrapunctus 10

abgedruckt, obwohl sie gar nicht zur Spätfassung gehört), daß man davon ausgehen muß, Bach selber habe mit der Reihenfolge ab diesem Punkt im Druck wenig zu tun gehabt.

Dementsprechend muß aus dem Befund eine Reihenfolge erwogen werden, die versucht, durch Nachdenken und logisches Kombinieren Bachs vermeintlichen Absichten nahe zu kommen. Da in seiner früheren Autographfassung die Spiegelfugen auch etwa spiegelförmig dargestellt werden (eine Spiegelfuge ist ein kontrapunktischer Satz, in dem der gesamte Satz umgedreht werden kann – hohe Töne werden zu tiefen Tönen und umgekehrt, – ohne die Regeln der Komposition zu verletzen), jedoch die *Rectofassung* oben auf dem Blatt, *inverso* unten, wurde an dieser Lösung festgehalten, auch wenn es der Reihenfolge im Druck widerspricht. Offenbar waren die Herrschaften, die sich damals für eine Ordnung entscheiden mußten, sich über diese Beziehungen nicht so sehr im Klaren. Die Kanons werden, beginnend mit dem einfachsten, geordnet nach ihrer Komplexität.

Die Bearbeitung der dreistimmigen Spiegelfuge für vier Hände wird als Anhang wiedergegeben, weil der Bezug dieser Bearbeitung zur gesamten *Kunst der Fuge* ungewiß ist. Bach hat die Bearbeitung auf zwei separaten, noch erhaltenen Blättern notiert, die als Stichvorlage dienten. Vielleicht ließ sich Bach zu dieser Bearbeitung anregen, weil aus satztechnischen Gründen für die Ausführung der vier- und dreistimmigen Spiegelfugen ohnehin ein

zweiter Spieler nötig ist. Bei der dreistimmigen Spiegelfuge bleibt allerdings eine Hand dieses zweiten Spielers frei; diese »Ineffizienz« mag Bach dazu bewogen haben, die freie Hand durch die Bearbeitung wieder zu beanspruchen. Die Schlußfuge schließlich wird als Torsio präsentiert, ohne den Abbruch abzumildern.

In seiner Revision der Frühfassung hat Bach einzelne Contrapuncti zum Teil stark geändert, andere dagegen nur leicht. Die merklichen Veränderungen befinden sich in den Schlüssen zu den Contrapuncti 1, 2 und 3. Darüberhinaus hat Bach eine größere Einleitung zum Contrapunctus alle Decima hinzukomponiert, der dann in der Spätfassung zum Contrapunctus 10 wurde. Um dem Zuhörer einen Vergleich mit der Frühfassung zu ermöglichen, sind die Sätze, die zwischen Früh- und Spätfassung starke Abweichungen aufweisen, zweimal eingespielt worden. Die Alternativversionen finden sich im Anhang.

Abgesehen von den kleineren abweichenden Lesarten der Frühfassung kann der Zuhörer durch Programmierung des CD-Spielers sich ein Bild der Frühfassung machen, indem er die einzelnen Tracks wie folgt programmiert:

CD II: 012, 013, 014; CD I: 005, 009; CD II: 015;
CD I: 006, 007; CD II: 005; CD I: 008, 011;
CD II: 016, 001, 002, 003, 004.

Robert Hill

Robert Hill, Fortepianist, Cembalist und Dirigent, ist seit 1990 Professor für historische Tasteninstrumente und historische Aufführungspraxis an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg. Er studierte zunächst Cembalo bei Gustav Leonhardt am Sweelink Conservatorium Amsterdam. 1987 promovierte er an der Harvard-University (Cambridge, Massachusetts/USA) mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit über Johann Sebastian Bachs frühe Kompositionen für Tasteninstrumente. Von 1986 bis 1990 war Robert Hill Professor für Musikwissenschaft und Aufführungspraxis an der Duke-Universität (Durham, North Carolina/USA). Als Klavierist beschäftigt er sich mit dem Tastenrepertoire von ca. 1600 bis 1900, aufgeführt auf allen gebräuchlichen Tasteninstrumenten, vom Cembalo, Clavichord und Lautenwerk (darmbezogenes Cembalo) bis zu den Fortepiani der Mozart-, Schubert- und Schumannzeit sowie dem modernen Klavier. Er ist als Dirigent mit verschiedenen Barockorchestern in Deutschland tätig und ist Gründer des Kammermusikensembles *l'Ottocento*.

Robert Hill gewann 1982 den Erwin-Bodky-Wettbewerb für Alte Musik (Boston), erhielt im folgenden Jahr ein Stipendium durch das National Endowment for the Arts und gewann 1988 den Noah-Greenberg-Award der American Musicological Society (Philadelphia). Von 1983 bis 1986 spielte Robert Hill regelmäßig mit dem Barockensemble *Musica Antiqua Köln* zusammen. Zu seinen zahlreichen Schallplatteneinspielungen zählen

u.a. die Sonaten für Violine und Cembalo von Johann Sebastian Bach mit Reinhard Goebel sowie neuerdings auch mit Dmitry Sitkovetsky (erschieden bei hänssler classic), den »Goldberg-Variationen« sowie ausgewählten Cembalosuiten, ebenfalls von Bach. Auf dem Fortepiano sind u.a. das Gesamtwerk von Franz Schubert für Violine und Fortepiano mit Anton Steck erschienen, sowie Duowerke von Fernando Carulli für Fortepiano und historische Gitarre, mit der Gitarristin Sonja Prunnbauer.

Als Musiker legt Robert Hill besonderen Wert darauf, die Wiederbelebung vergangener Musizierpraktiken in möglichst kreativem Sinne zu gestalten. Sein Ziel ist es, den Spielraum, den herausragende Musiker der Vergangenheit in ihrer eigenen Musikkultur genießen durften, wiederzugewinnen. Die Aufgabe der historischen Aufführungspraxis versteht er als einen Bereich, in dem Wissenslücken im geschichtlichen Bild durch Intuition und Phantasie überwunden werden müssen.

Michael Behringer

wurde 1956 geboren und studierte von 1976 bis 1982 Kirchenmusik mit abschließender A-Prüfung in Freiburg sowie Orgel bei Hans Musch, Klavier bei Jürgen Klodt, Dirigieren bei Wolfgang Schäfer sowie Liedbegleitung bei Ramon Walter. Orgel- und Cembalostudien in Wien und Amsterdam schlossen sich an. Kurse bei Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Hans-

Joachim Erhard und Johann Sonnleitner ergänzten seine künstlerische Ausbildung. Er ist als Cembalist und Continuospieler mit zahlreichen Solisten aufgetreten, darunter Reinhard Goebel, Jordi Savall, Han Tol, der Gruppe »Musica Antiqua Köln«, dem Freiburger Barockorchester und – seit über zehn Jahren – mit den Ensembles von Helmuth Rilling. Er unterrichtet an den Musikhochschulen in Freiburg und Frankfurt am Main Cembalo und Continuo und hielt Kurse für Continuospiel bei den »Begegnungen mit Alter Musik« in Heidelberg, der Musikwoche in Staufen und bei der Bachakademie in Buenos Aires.

Andreas Bomba

Pedagogical, speculative, absolute: Johann Sebastian Bach's »Art of Fugue«

Johann Sebastian Bach's *Art of Fugue* has long been the subject of countless analyses, studies and descriptions, which will never lead to a satisfactory conclusion. Moreover, like almost none of Bach's other works it is of a speculative nature and there have been many no less speculative attempts to interpret and define it. Whatever the reason may be, Bach did not write this encyclopaedic work of contrapuntal art for a specific instrument. For one part, this gives rise to the question whether the »Art of Fugue« was actually intended for performance or rather of a theoretical, perhaps even pedagogical nature. For the other, it would justify any interpretative and instrumental approach to the work. From the harpsichord to the orchestra, from the grand piano to the synthesiser, from the organ to the saxophone quartet, it has lent itself to all kinds of orchestrations. Not to forget the temptation to confront some of the perfect contrapuntal specimens with the material approach of 20th-century music or to take the »unfinished« last fugue, which mysteriously breaks off after the first strains of the B-A-C-H motif, to a more or less conclusive end.

Bach started working on the *Art of Fugue* in the early 1740s. 1742 saw the completion of the autograph manuscript, containing 12 fugues (Bach calls

them »*Contrapunctus*«) and two canons in a sequence of increasing complexity. From 1748 Bach intended to publish the score. For this purpose he revised some of the extant pieces, added four new ones and planned to rearrange the sequence of movements entirely. Bach died while working on this publication, which he did not live to see. Since Bach himself modified the order of the fugues in the autograph for the print version, and due to the unfortunate fact that he was unable to complete this work, one can only speculate what sequence Bach himself would have preferred for the individual fugues and canons.

Easter 1752 saw the publication of the *Art of Fugue* – probably arranged by Carl Philipp Emanuel Bach – with a preface by Friedrich Wilhelm Marpurg in Leipzig. Its focus was already on the pedagogical aspect of skilfully applying all the available contrapuntal techniques to one subject. It was obvious to the experts that the term counterpoint alone »sounds barbaric to the tender ears of our present day«, and they – rightly, as it soon turned out – doubted that the publication would sell. In an announcement of 1756 Carl Philipp Emanuel even had to argue commercially that »every student of the art« could learn from this work »how to write a good fugue without the need for instruction from one of the masters, who are often paid dearly to reveal the secret of the fugue«. In his first subscription announcement in 1751, Bach's son had already intended his father's work for a preferably large circle of subscribers and field of application: »Still, all of this is ex-

pressly arranged both for performance on the piano and on the organ». The chorale »*Wenn wir in höchsten Nöten sein*« BWV 668, which Bach had written in Leipzig, was added to the publication behind the incomplete final fugue, which heightened the legend surrounding Johann Sebastian Bach's »*opus ultimum*«.

Baron Gottfried van Swieten probably encouraged Wolfgang Amadeus Mozart's treatment of the work and creation of five fugues for a string trio (KV 404a). From 1813 the Orchestra School of Berlin's Singakademie rehearsed some of the counterpoints for its cast. Beethoven, Schumann, Bruckner and Brahms also worked intensively, albeit in different forms, on the *Art of Fugue*, which was then available in the practical piano arrangements of Georg Nägeli (1802) and Carl Czerny (1838). In 1875 the *Art of Fugue* was published as volume XXV of the *Bach-Gesellschaft* edition. Wolfgang Graeser's version, which was conceived in theory in the *Bach-Jahrbuch* of 1924 and first performed in Leipzig in 1927 under the direction of Karl Straube, takes credit for having introduced the *Art of Fugue* into the concert hall. For this purpose Graeser changed the order of the fugues and arranged them, in increasing tonal intensity, for the string quartet, string orchestra, various wind instruments, organ and harpsichord. Later, further suggestions were made for a meaningful order of the individual fugues and canons; Wolfgang Schmieder offers an overview of these in his *Bach-Werkeverzeichnis*, Wiesbaden 1990, page 798. Finally, in post-war Ger-

many the *Art of Fugue* became a symbol of departure from the Late Romantic composers, who had been abused for political and propaganda purposes. Embracing Bach as the epitome of Baroque music and the *Art of Fugue* as the embodiment of Bach's music meant aspiring to the supposedly objective values of an absolute music, free of any functional or emotional abuse.

Robert Hill

On the choice of instrument and the sequence of the fugues

The *Art of Fugue* is associated with the term »absolute music« like no other work by Johann Sebastian Bach, and perhaps even like no other piece in the history of music. In fact, one must point out that the understanding of absolute music has only gradually evolved over the past two centuries. Initially defined as pure instrumental music without a text or programme, the concept of »absolute music« has developed into a technical term, which now stands for music itself as an art of aesthetic abstraction, free of any designations such as »meaning«, »contents« or even »expression«. Although this concept, which is very much orientated to 20th century art, can hardly apply to the music of earlier periods (taking this for granted would, in my opinion, be close to chauvinism), we are children of our own times and criteria such as absolute music strongly shape our listening habits and patterns of thought. Reproduction technolo-

gies, especially CD recordings, definitely have a major impact on this phenomenon.

So how should a harpsichordist prepare for recording a work like the *Art of Fugue*? On the one hand, various arrangement decisions would strongly suggest that Bach intended this work for performance on the harpsichord (although I won't discuss Bach's possible intentions to arrange a cyclical concert performance). On the other hand, he must be aware that this result will inevitably be measured and interpreted by the fixation that the *Art of Fugue* is supposedly absolute music. But there is indeed a historical context for the *Art of Fugue*. And by using this context, I have attempted to reconcile Bach's historical choice of the harpsichord as the performance instrument with modern demands for an »absolute« interpretation.

In the late 16th and early 17th centuries Italy developed a flourishing tradition in contrapuntal composition for keyboard instruments. The main protagonist of this genre was Girolamo Frescobaldi, who left us a few perfect models in a series of publications, some of which Bach had access to; at least, there was one copy of Frescobaldi's *Fiori musicali* in his score library. Frescobaldi's pupils such as Johann Jakob Froberger continued this tradition in German-speaking countries. Although contrapuntal keyboard compositions played an important role north of the Alps and in England around this period, Frescobaldi's composition comes closest to the rigorously controlled, highly

differentiated composition of Bach's *Art of Fugue*.

In fact, Frescobaldi's *ricercari*, *fantasias*, *capriccios* and *canzoni* were probably conceived as *exempli classici* both for performance on the organ and on the harpsichord. These instruments were very similar from the playing aspect in early 17th century Italy: The organ was a »manualiter« instrument and its design came rather close to that of the harpsichord. But this was not the case in central Germany in 1740: Here organs had a fully developed set of pedal keys and an idiomatic repertoire distinct in style from that of the harpsichord. Bach's scoring of the *Art of Fugue* differs considerably from that of his organ compositions; using pedal keys with their completely different tone colour would have upset the homogeneity of the composition.

The central German harpsichord of 1740 that Bach probably knew, owned and played, was not much different from the now universal standard model with its two manuals, three registers (8', 8', 4') that could only be changed by pulling manual stops. However, it would seem that German harpsichord building was still strongly influenced by Italian construction principles in the 18th century. These principles included a thin case, short diapason and often brass strings, which are more elastic than steel strings. However, for a very long time (from the early 17th to the late 18th century) this Italian building tradition more or less adhered to a constant setting with two eight-foot registers to be played on one manual. This would suggest that the

possibility of changing the tone colour during play was not anticipated. Normally one of the two registers was set in a way that enabled the player to switch it off for tuning. Otherwise both registers were always used simultaneously.

Today's harpsichordist, who is used to having four or five alternative tone colours, would at first be deterred by the rigours of the Italian harpsichord in its original setting. And this goes all the more so for the modern listener, who tends to find even the sound of the grand harpsichord with its two manuals and multiple registers rather monotonous after a while! However, a good Italian-style harpsichord offers many advantages: the tone colours of the bass, tenor, alto and soprano registers are very distinct, and the flexible brass strings have a fast response but don't hold the note for long, so that the sound always remains transparent. These advantages make the Italian harpsichord ideal for the performance of contrapuntal pieces. In this respect I believe the development of Frescobaldi's contrapuntal composition is closely linked with the tonal quality of the Italian standard harpsichord. In view of the correlations between central German and Italian harpsichord building traditions there are good reasons to perform the *Art of Fugue* on an Italian harpsichord, especially as Frescobaldi was probably Bach's prime influence for this work.

For the recording the choice of this instrument means that the whole work is played in a single tone colour, that of the two 8-foot registers. On

the whole, I believe this is beneficial to the interpretation of the *Art of Fugue*. There are no discussible choices to be made on changing the tone colour within a movement, and it is quite literally in the hands of the performer to highlight the design of each individual movement. However, the performer must take care to fully express the vibrancy and vitality of the music within this framework. For the listener who expects the *Art of Fugue* to be an absolute music experience, this uniform tone colour is like a homogeneous thread running through the individual movements. Within the realm of contrapuntal compositions only string quartets or viol consorts show a comparable homogeneity, but neither the former nor the latter have a lot to do with the music of the early 18th century. Thus the choice of an Italian-style harpsichord meets both the demands of absolute music and offers a solution, from the historical point of view, that would have been recognisable in Bach's day and setting.

The *Art of Fugue* was first composed by J. S. Bach shortly after 1740, in a version that differs considerably from the later print in both sequence and contents. As Bach died before he could complete his work on the revised version, some questions on the general outline remain open. For this recording I adhered to the layout of the print edition. However, there are so many inconsistencies after Contrapunctus 11 in this edition (e.g. the early version of Contrapunctus 10 was printed, although it doesn't belong to the later version) that one must assume that Bach himself had little to do

with the sequence from this point in the printing process.

Accordingly, one should find an order that approximates Bach's supposed intentions by reflection and logical combination. As in the earlier autograph version the mirror fugues are also more or less represented in mirror form (a mirror fugue is a contrapuntal setting, in which the entire setting can be inverted – high notes becoming low notes and vice versa – without violating the rules of composition), but with the *recto* version at the top of the page, *inverso* at the bottom, we preferred this solution, although it disagrees with the order of the print edition. Obviously the good gentlemen who had to decide on the sequence back then, were not quite aware of these correlations. The canons were arranged in an order of increasing complexity, starting with the simplest movement.

The arrangement of the three-part mirror fugue for four hands is presented in the appendix, because its relation to the complete *Art of Fugue* is uncertain. Bach noted the arrangement on two separate, still preserved sheets that served as a brief. Perhaps Bach produced this arrangement, because the technicalities of the four and three-part mirror fugues called for a second player anyway. In the three-part mirror fugue, however, one of the second player's hands remains idle; this »inefficiency« may have moved Bach to create an arrangement that employed the idle hand again. The final fugue is presented as a torso, without

softening the blow of the sudden ending.

In his revision of the early version Bach changed some of the Contrapuncti considerably, while hardly touching others. The most marked changes are to be found in the endings of Contrapuncti 1, 2 and 3. In addition, Bach composed a major opening to Contrapunctus alla Decima, which became Contrapunctus 10 in the later version. To enable the listener to make comparisons with the early version, all movements with strong deviations between the early and late version, have been recorded twice. The alternative versions are to be found in the appendix.

Apart from minor deviating readings of the early version the listener can picture the early version by programming the tracks on the CD in the following sequence:

CD II: 012, 013, 014; CD I: 005, 009; CD II: 015;
CD I: 006, 007; CD II: 005; CD I: 008, 011;
CD II: 016, 001, 002, 003, 004.

Robert Hill

Robert Hill, fortepianist, harpsichordist and conductor has been professor for historical keyboard instruments and historical performing practices at Freiburg's College of Music since 1990. His first harpsichord studies were with Gustav Leonhardt at Amsterdam's Sweelinck Conservatory. In 1987 he obtained a PhD at Harvard University (Cambridge, Massachusetts/USA) with a musicological

thesis on Johann Sebastian Bach's early compositions for keyboard instruments. From 1986 to 1990 Robert Hill was a professor for musicology and performing practices at Duke University (Durham, North Carolina/USA). As a clavierist his focus is on the keyboard repertoire of the period from around 1600 to 1900, performed on all the period keyboard instruments, from the harpsichord, clavichord and lautenclavicymbal (harpsichord with strings of gut) to the fortepianos of the Mozart, Schubert and Schumann eras and the modern piano. He works as a conductor for several Baroque orchestras in Germany and has founded a chamber music ensemble named *I'Otto-cento*.

In 1982 Robert Hill won the Erwin Bodky Competition for Ancient Music (Boston), received a grant from the National Endowment for the Arts a year later and won the Noah Greenberg Award of the American Musicological Society (Philadelphia) in 1988. From 1983 to 1986 Robert Hill performed regularly with the Baroque ensemble *Musica Antiqua Köln*. His numerous album recordings include Johann Sebastian Bach's sonatas for violin and harpsichord with Reinhard Goebel and recently with Dmitrv Sitkovetsky (published by hänssler classic), the *Goldberg Variations* and select harpsichord suites, also by Bach, to name a few. His published recordings on the fortepiano include the complete works of Franz Schubert for violin and fortepiano with Anton Steck, and duo works by Fernando Carulli for fortepiano and historical guitar with guitarist Sonja Prunnbauer. As a musician it is Robert Hill's foremost aim to

revive musical performing practices of the past as creatively as possible. He wants to regain the freedom exceptional musicians of the past enjoyed in their own musical culture. For him historical performing practices allow us to bridge gaps in our knowledge of the historical picture using our intuition and imagination.

Michael Behringer

was born in 1956 and studied church music for class A examination from 1976 to 1982 in Freiburg, organ with Hans Musch, piano with Jürgen Klodt, conducting with Wolfgang Schäfer and song accompaniment with Ramon Walter. This was followed by organ and harpsichord studies in Vienna and Amsterdam. Classes with Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Hans-Joachim Erhard and Johann Sonnleitner completed his musical training. He has performed on the harpsichord and continuo with numerous soloists including Reinhard Goebel, Jordi Savall, Han Tol, the formation *Musica Antiqua Köln*, the Freiburg Baroque Orchestra and – for more than ten years – with Helmuth Rilling's ensembles. He teaches harpsichord and continuo at the Colleges of Music in Freiburg and Frankfurt on Main and has given classes in continuo playing at the *Begegnungen mit Alter Musik* festival in Heidelberg, the Staufien Music Week, and the Bach Academy in Buenos Aires.

Andreas Bomba

Pédagogique, spéculatif, absolu :

»L'Art de la Fugue«

de Johann Sebastian Bach

L'*Art de la Fugue* de Johann Sebastian Bach est depuis longtemps objet d'innombrables analyses, de recherches et d'exposés sans pour autant qu'on soit arrivé à un résultat satisfaisant. Comme presque aucune autre œuvre de Bach, elle possède en outre un caractère spéculatif et est objet d'interprétations et d'essais à valeur explicative les plus variés ne restant pas moins du domaine de la spéculation. Bach n'a pas attribué cette œuvre encyclopédique sur l'art contrapuntique, quelles qu'en soient les raisons, à un instrument spécifique. C'est la raison pour laquelle, d'une part, la question de savoir si »*L'Art de la Fugue*« avait été conçue pour le jeu pratique ou n'était plutôt qu'une œuvre théorique, ou même peut-être de caractère pédagogique, reste en suspens. D'autre part, il semble ainsi légitime de laisser libre cours à toute interprétation et surtout à toute distribution pratique de l'œuvre. Presque tous les cas de figures ont été essayés pour faire parler cette musique, du clavier à l'orchestre, du Steinway au synthétiseur, de l'orgue au quatuor de saxophones. Sans oublier la tentation de confronter quelques contrepoints ayant valeur d'exemple avec la pensée matérielle de la musique du XX^{ème} siècle ou même de continuer et achever la trame de »l'Inachevée«, cette fugue qui s'interrompt de façon si mystérieuse avec l'attaque du thème B-A-C-H (qui est la suite

des notes Si bémol-La-Do-Si), d'une fin tant soit peu pertinente.

Bach commença le travail sur »*L'Art de la Fugue*« au début des années 1740. En 1742, l'autographe de la partition était achevé, partition dans laquelle 12 fugues (Bach parle de »contrapunctus«) et deux canons étaient classés suivant des degrés de difficulté ascendants. Bach prévoyait l'impression du manuel à partir de 1748. Pour ce faire, il remania quelques morceaux plus anciens, en rajouta quatre autres et avait l'intention de mettre ensuite tout ceci en bonne ordre. Bach mourut avant de pouvoir terminer ce travail qu'il n'a donc pas pu achevé. Bach ayant lui-même modifié l'ordre des différentes fugues du manuscrit à l'impression, il est ainsi très difficile de répondre à la question concernant l'ordre qu'aurait choisi Bach lui-même quant aux différentes fugues et canons.

L'impression parut, probablement sur l'initiative de Carl Philipp Emanuel Bach, à Pâques de l'année 1752 à Leipzig accompagné d'une préface de Friedrich Wilhelm Marburg. A ce moment-là déjà, l'aspect pédagogique de l'art d'exécuter un thème en se conformant à toutes les techniques du contrepoint, était devenu l'intérêt principal de cette œuvre. Les connaisseurs savaient que seul le mot Contrapunctus »aurait une résonance barbare aux tendres oreilles de l'époque actuelle«, ce qui fit redouter le pire, à juste titre d'ailleurs, comme l'avenir le montra, quant au succès de la vente. Dans une annonce de 1756, Carl Philipp Emanuel dut même avancer l'argument économique en fai-

sant constater que «chaque élève de l'art» pouvait apprendre à partir de cette œuvre »à faire une bonne fugue, et ainsi n'aurait pas besoin de la présence d'un maître qui ferait chèrement payer son enseignement de la fugue». Dès le préavis à la souscription en 1751, le fils de Bach avait voué/attribué l'œuvre de son père à un cercle d'acquéreur et à un usage les plus larges possibles : »Tout est cependant explicitement prévu pour l'usage en même temps du piano et de l'orgue». A l'impression, le choral »Quand nous sommes dans le plus grand dénuement »BWV 668 réalisé à Leipzig, a d'ailleurs été rajouté après la fugue finale inachevée, ce qui ne peut que favoriser les spéculations qui tournent autour de »l'Opus ultimum« de Johann Sebastian Bach.

Il est fort probable que Mozart se pencha alors sur cette œuvre par l'intermédiaire du Baron Gottfried van Swieten et y aménagea cinq fugues pour trio à cordes (KV 404a). L'école d'orchestre de l'Académie de Chant de Berlin répète à partir de 1813 quelques contrepoints pour agrémenter sa distribution. Beethoven, Schumann, Bruckner et Brahms se penchèrent également de façon plus ou moins intense et sous diverses formes sur cette œuvre qui existait alors en édition pratique pour piano depuis Georg Nägeli (1802) et Carl Czerny (1838). En 1875, parut *L'Art de la Fugue* en tant que volume XXV des œuvres complètes de Bach. C'est à la version de Wolfgang Graeser dont la base théorique se retrouve dans l'annuaire de Bach de 1924 et qui a été jouée en 1927 à Leipzig sous la direction de Karl Straube que revient le mérite

d'avoir familiarisé *l'Art de la Fugue* pour la première fois aux salles de concerts. Dans cet objectif, Graeser réorganisa les différentes fugues et les arrangea dans un ordre croissant du point de vue de l'intensité de la sonorité pour quatuor à cordes, orchestre à cordes, différents instruments à vent, orgue et clavier. Plus tard, d'autres propositions de classification judicieuse des différentes fugues et des canons ont été faites, on peut s'en faire une idée d'ensemble en consultant le catalogue thématique des œuvres complètes de Bach, établi par Wolfgang Schmieder, Wiesbaden 1990, page 798. Il ne reste qu'à ajouter qu'après la Seconde Guerre Mondiale, *l'Art de la Fugue* devint en Allemagne le symbole de l'abandon de cette musique postromantique qui avait été mise au service de la politique et de la propagande. Considérer Bach comme l'incarnation de la musique baroque et *l'Art de la Fugue* comme l'incarnation de la musique de Bach signifiait donner la priorité aux valeurs soi-disant objectives d'une musique absolue, libérée de tout abus fonctionnel et émotionnel.

Robert Hill

À propos du choix de l'instrument et de la suite des différentes fugues

Comme aucune autre œuvre de Johann Sebastian Bach, comme peut-être même aucun autre morceau de musique, *l'Art de la Fugue* a été mis en relation avec la notion de »musique absolue». Il faut pourtant tenir compte du fait que la conception de

musique absolue ne s'est développée que progressivement au cours des deux derniers siècles. À partir du concept premier d'une musique purement instrumentale qui n'était liée à aucun texte ou à aucun programme, la notion de «musique absolue» est devenue un terme technique qui entend la musique par excellence comme un art de l'abstraction esthétique, détachée de définitions comme «la signification», «le contenu» ou même «l'expression». Même si une telle conception, il faut dire, très assimilée à l'art du XX^{ème} siècle, ne peut être que, sous réserves, significative pour la musique des époques antérieures (considérer cette signification comme allant de soi, me semble apparenter une forme de chauvinisme), nous sommes intégrés dans notre époque et sommes fortement marqués dans nos attentes en tant qu'auditeurs et nos modèles de pensée le sont aussi par des critères comme ceux de la musique absolue. Ce phénomène est sans aucun doute fortement influencé par les conditions qu'offrent les possibilités de reproduction, surtout sur disques.

Comment un claveciniste doit-il donc se préparer à jouer une œuvre comme *L'Art de la Fugue*? D'un côté, sur la base de certains choix, on peut être sûr que Bach avait conçu cette œuvre pour qu'elle soit jouée sur un clavecin (tout en faisant remarquer que je ne voudrais pas m'engager plus loin sur le problème de ses intentions éventuelles de l'exécuter sous forme de cycle en concert). D'autre part, il doit savoir que ce résultat sera inévitablement mesuré à l'idée fixe qui persiste, prétendant que *L'Art de la Fugue* est une musique

absolue. Il existe cependant pour *L'Art de la Fugue* un contexte historique. À partir de ce contexte, j'ai essayé de rapprocher le clavecin historique qui avait été l'instrument d'exécution choisi à dessein par Bach et la revendication moderne d'une interprétation «absolue».

À la fin du XVI^{ème} et au début du XVII^{ème} siècle, une tradition florissante de la composition de morceaux contrapuntiques pour instruments à clavier s'est développée en Italie. Le représentant principal de ce genre était Girolamo Frescobaldi qui laissa des modèles exemplaires dans une série de publications, modèles dont Bach disposait du moins en partie ; dans sa bibliothèque musicale, se trouvait en tout cas un exemplaire du «Fiori musicali» de Frescobaldi. Des élèves de Frescobaldi comme Johann Jakob Froberger perpétrèrent cette tradition dans les régions de langue allemande. Certes au nord des Alpes et en Angleterre, les compositions contrapuntiques étaient également très importantes à cette époque pour les instruments à clavier. La composition musicale de Frescobaldi s'approche cependant le plus de la composition stricte, hautement différenciée de *L'Art de la Fugue* de Bach.

Frescobaldi a conçu ses Ricercare, Fantaisies, Capricci et Canzoni probablement en tant qu'*exempli classici* qui pouvaient être joués aussi bien sur orgue que sur clavecin. Du point de vue de la technique du jeu, ces instruments se ressemblent beaucoup dans l'Italie du début du XVII^{ème} siècle : l'orgue était un instrument à claviers et

donc de par sa constitution très proche du clavecin. En Allemagne centrale vers 1740, la situation est cependant tout à fait différente : l'orgue suppose qu'il y ait une pédale complètement développée et présente une idiomatique très différente de la phrase du clavecin. La composition musicale de Bach dans *L'Art de la Fugue* s'éloigne fort de celle de ses œuvres pour orgues ; l'utilisation de la pédale avec ses timbres forcément différents dérangerait l'homogénéité de la composition.

Le clavecin d'Allemagne centrale vers 1740, comme Bach l'aura connu, possédé et sur lequel il aura joué, ne s'éloigne pas autant du modèle standard universellement connu de nos jours avec ses deux claviers, trois registres (8', 8', 4') et sa flexibilité limitée quand il s'agit de changer de registre à l'aide de tirants manuels. Il semble cependant que de nombreux facteurs de clavecin allemands du XVII^{ème} siècle étaient encore fortement influencés par les principes de construction italiennes. Ces principes consistaient en un meuble mince, un étalon court et souvent des cordes en cuivre qui sont plus élastique que les cordes en acier. Cette tradition de construction italienne était pourtant très longtemps (du début du XVII^{ème} à la fin du XVIII^{ème} siècle) surtout fixée sur une disposition constante avec deux chœurs de 8 pieds devant être joués sur un clavier, ce qui permet de conclure qu'elle n'avait pas le dessein de changer le timbre durant le jeu. En général, l'un des deux registres était aménagé de sorte que le claveciniste pouvait le déconnecter afin d'accorder l'instrument, sinon on tirait toujours sur les deux registres.

La rigueur d'un clavecin italien avec la disposition originale effraie au premier abord le claveciniste qui est du moins habitué à avoir quatre ou cinq alternatives de timbres. D'autant plus l'auditeur moderne qui trouve même très vite que le grand clavecin avec deux claviers et plusieurs registres est beaucoup trop monotone ! Cependant un bon clavecin construit selon la tradition italienne a de nombreux avantages : le timbre des registres des basses, des ténors, des contraltos et des sopranos diffèrent fortement entre eux, les cordes en cuivre réagissent également vite, mais ne gardent pas le ton très longtemps ce qui rend le son toujours transparent.

Ces avantages font du clavecin italien un partenaire idéal quand il s'agit d'exécuter des morceaux contrapuntiques. De ce point de vue, le développement de la composition contrapuntique de Frescobaldi ne peut pas être séparé de l'esthétique de la sonorité du clavecin standard italien. Étant donné l'étroite relation entre les traditions de construction de clavecin italienne et d'Allemagne centrale, l'interprétation de *L'Art de la Fugue* sur un clavecin italien est tout à fait justifiée d'autant plus qu'en premier lieu Frescobaldi servit de modèle pour cette œuvre à Bach.

Pour les exercices, le choix de l'instrument a pour conséquence que l'œuvre complète sonne dans un timbre unique, plus précisément celui des deux registres à 8 pieds ensemble. À mon avis, ceci ne peut avoir que des effets positifs sur l'interprétation spécialement de *L'Art de la Fugue*. Les choix discutables de changement de timbre au sein d'une

composition sont éliminés, au lieu de cela toute la responsabilité repose littéralement dans les mains du claveciniste quant à l'illustration de la structure des différentes phrases. Cependant cet interprète doit veiller à faire jouer à plein, au sein de ce cadre, l'intensité et la vivacité de la musique. Pour l'auditeur qui s'attend à vivre *L'Art de la Fugue* en tant que musique absolue, l'unité du son garantit surtout une homogénéité qui relie les différentes phrases les unes aux autres. On ne trouve une telle homogénéité comparable dans les phrases contrapuntiques que dans les quatuors à cordes ou bien dans un consort de violes de gambe, pourtant ni l'un ni l'autre n'ont de points communs avec l'esthétique musicale de la première moitié du XVIII^{ème} siècle. Le choix d'un clavecin de type italien vient aussi bien au-devant des exigences de la musique absolue que, du point de vue du contexte historique, il offre une solution qui était sans aucun doute pour Bach perceptible à son époque et dans sa région.

Tout d'abord, J. S. Bach composa *L'Art de la Fugue* peu après 1740, et ceci dans une version qui diffère considérablement quant à la suite et au contenu de la version ultérieure imprimée. Puisque le travail à faire sur la version révisée n'était pas achevé lorsque Bach mourut, certaines questions au sujet du plan global restent sans réponse. Dans cet exercice, je me suis tenu en principe au plan de la version imprimée. Néanmoins, il existe dans la version imprimée après le contrepoint 11 de telles contradictions (par ex. la première version du contrepoint 10 a été imprimée bien qu'elle n'ap-

partienne pas à la dernière version) que l'on doit en déduire qu'à partir de ce point Bach lui-même n'avait plus rien à voir avec la suite des contrepoints.

En conséquence, il faut en conclure qu'on peut envisager un ordre chronologique qui essaie de s'approcher le plus des desseins probables de Bach en faisant des efforts de réflexion et de déduction logique. Puisque, dans sa première version autographe, les fugues réflexibles ont été représentées un peu comme un miroir (une fugue réflexible est une composition contrapuntique dans laquelle la composition entière peut être retournée – les sons aigus se transforment en sons graves et inversement – sans pour autant enfreindre les règles de la composition), la version *recto* au haut de la feuille, *inverso* au bas, on a conservé cette solution, même si ceci contredit la suite de l'impression. Il semble que ces Mesdames et Messieurs qui devaient faire alors le choix d'un ordre, ne s'étaient pas bien rendus compte de ces rapports. Les canons sont classés selon leur degré de complexité en commençant par le plus simple.

L'arrangement de la fugue réflexible à trois voix pour quatre mains est reproduit en annexe, car la liaison de cet arrangement existant avec l'œuvre complète de *L'Art de la Fugue* est incertain. Bach a noté l'arrangement sur deux feuilles isolées qui ont subsisté et qui servirent de modèle de gravure. Bach s'est laissé peut-être inspirer à faire cet arrangement parce que, pour des raisons de technique de composition, qui était destinée à l'exécution des

fugues réflexibles à trois et quatre voix, on a besoin de toute façon de deux clavecinistes. Dans le cas de la fugue réflexible à trois voix, une main de ce deuxième claveciniste reste cependant libre ; cette «inefficacité» peut avoir incité Bach à avoir recours à cette main libre dans son arrangement. Enfin, la fugue finale est présentée comme structure de base sans pour autant atténuer la rupture.

Lors de la révision de la première version, Bach a fortement modifié certains contrepoints, d'autres par contre que légèrement. Les modifications perceptibles se trouvent dans les parties finales des contrepoints 1, 2 et 3. Au-delà Bach a composé une plus grande introduction au Contrapunctus alla decima qui devint alors le Contrapunctus 10 dans la dernière version. Afin de permettre à l'auditeur de faire la comparaison avec la première version, les phrases qui présentent de fortes divergences entre la première et la dernière version ont été enregistrées deux fois. Les versions alternatives se trouvent en annexe.

Mis à part les plus petites divergences de la première version, l'auditeur pourra, en programmant sa platine laser, se faire une idée de la première version en programmant les différentes pistes de la manière suivante :

CD II: 012, 013, 014; CD I: 005, 009; CD II: 015;
CD I: 006, 007; CD II: 005; CD I: 008, 011;
CD II: 016, 001, 002, 003, 004.

Robert Hill

Robert Hill, pianiste (piano-forte), claveciniste et chef d'orchestre, est depuis 1990 Professeur d'instruments à clavier historiques et de leur pratique d'exécution au cours de l'histoire à la «Staatliche Hochschule für Musik»¹ de Freiburg. Il étudia tout d'abord le clavecin auprès de Gustav Leonhardt au «Sweelink Conservatorium» d'Amsterdam. Il passa en 1987 son doctorat à l'Université de Harvard (Cambridge, Massachusetts / U.S.A.) et présente une thèse dont le thème était les premières compositions pour instruments à claviers de Johann Sebastian Bach. Robert Hill fut Professeur de musicologie et de la pratique d'exécution à l'Université Duke (Durham, Caroline du Nord / U.S.A.) de 1986 à 1990. En sa qualité de spécialiste de la musique pour clavier, il se consacre à l'étude du répertoire sur clavier, composé de 1600 env. à 1900 et exécuté sur tous les instruments à clavier usuels, du clavecin, au clavicorde et du «Lautenwerck» (clavecin monté de cordes de boyau) aux pianos-forte de l'époque de Mozart, de Schubert et de Schumann ainsi que sur le piano moderne. Il dirige plusieurs orchestres baroques en Allemagne, et fonde l'Ensemble de musique de chambre *l'Ottocento*.

Robert Hill remporta en 1982 le premier prix du concours Erwin-Bodky pour Musique Ancienne (Boston), le «National Endowment for the Arts» lui décerna l'année suivante une bourse d'études et il remporta en 1988 le «Noah-Greenberg-Award»

¹ Conservatoire national de musique

de la société »American Musicological Society« (Philadelphia). Robert Hill joua à intervalles réguliers avec l'ensemble baroque »Musica Antiqua Köln« de 1983 à 1986. Parmi ses nombreux enregistrements sur disques, il y a entre autres les sonates pour violons et clavicin de Johann Sebastian Bach avec Reinhard Goebel ainsi que dernièrement avec Dmitri Sitkovetsky (parus au hänsslr classic), »l'Art de la Fugue« de Bach (première version), les »Variations de Goldberg« ainsi que des suites choisies sur clavicin, également de Bach. L'œuvre complète de Franz Schubert pour violons et piano-forte avec Anton Steck a également paru sur le piano-forte, ainsi que des duos de Fernando Carulli pour piano-forte et guitare historique avec la guitariste Sonja Prunnbauer.

Robert Hill, le musicien, tient tout particulièrement à faire revivre les pratiques musicales du passé dans un sens le plus créatif possible. Son objectif est de regagner la liberté d'action dont les remarquables musiciens du passé jouissaient dans leur propre univers musical. Il entend par étude de la pratique d'exécution historique le travail constituant à combler avec intuition et imagination les lacunes existantes de la représentation historique.

Michael Bebringer

Né en 1956, il fit de 1976 à 1982 des études de musique religieuse qu'il acheva par l'examen final »A-Prüfung«² à Freiburg. Hans Musch fut son professeur d'orgue, Jürgen Klodt son professeur de piano, il étudia la conduite d'orchestre auprès de Wolfgang Schäfer ainsi que l'accompagnement de chant auprès de Ramon Walter. Des études d'orgue et de clavicin suivirent à Vienne en Autriche et à Amsterdam. Il compléta sa formation musicale par des cours auprès de Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Hans-Joachim Erhard et Johann Sonnleitner. Il se produisit en tant que claviciniste et joueur de basse continue avec de nombreux solistes, parmi lesquels il faut citer Reinhard Goebel, Jordi Savall, Han Tol, le Groupe »Musica Antiqua Köln«, l'Orchestre baroque de Freiburg et – depuis dix ans – avec l'ensemble de Helmuth Rilling. Il enseigne le clavicin et la basse continue aux Conservatoires de musique de Freiburg et de Francfort sur le Main et donna des cours de pratique de la basse continuo lors des »Rencontres avec la Musique ancienne« à Heidelberg, lors de la Semaine de la musique à Staufen et auprès de l'Académie Bach à Buenos Aires.

² Examen de fin d'études du plus haut niveau dans le domaine de la musique religieuse

Andreas Bomba

Pedagógico, especulativo, absoluto: el «Arte de la fuga» de Johann Sebastian Bach

El «*Arte de la fuga*» de Johann Sebastian Bach es desde hace tiempo objeto de incontables análisis, investigaciones y representaciones cuyos resultados quedan lejos de satisfacer plenamente. Ésta, como apenas ninguna otra obra de Bach, es tanto de carácter especulativo como objeto de interpretaciones e intentos explicativos no menos especulativos. Sea por la razón que sea, Bach no ha asignado esta enciclopédica obra del arte contrapuntístico a ningún instrumento concreto. De este hecho resulta, por una parte, la cuestión de si el «*Arte de la fuga*» sea obra acaso concebida para ser tocada o, antes bien, si habría de tratarse de una obra teórica, acaso una obra teórica de carácter pedagógico. Por otra parte, todo intento de ejecutar de la obra con éstos o aquéllos instrumentos parece tener su sentido. Del cémbalo a la orquesta, del Steinway al Synthesizer, del órgano al cuarteto de saxófonos se ha probado prácticamente toda la hora de convertir a esta música escrita en sonidos. No ha de olvidarse el encanto de confrontar la interpretación de los ejemplares contrapuntos concretos con el *pensamiento material* de la música del siglo XX o el encanto que existe en idear un final para la «Inconclusa», la última fuga con el tema de B-A-C-H (en español: Si bemol-LA-DO-SI) que se interrumpe de modo enigmático.

Bach comenzó el trabajo del «*Arte de la fuga*» a principio de los años cuarenta del siglo XVIII. En 1742 se encontraba lista la partitura autógrafa en la que 12 fugas (Bach habla de «contrapuncti») y dos cánones se ordenaban según el criterio de la complejidad ascendente. A partir de 1748 planeaba Bach la impresión del compendio. A este respecto reelaboró algunas de las antiguas piezas, añadió otras cuatro y tenía la intención de reordenar todo según un nuevo criterio. A la hora de su muerte dedicábase Bach a este trabajo que nunca hubo de terminar. Bach mismo, en el plazo que va de la redacción autógrafa de la obra hasta la planeada impresión, modificó el orden de las fugas. Este hecho junto a la lamentable circunstancia de que él mismo no pudiera concluir este trabajo, nos impide manifestarnos con seguridad sobre la cuestión del orden que el mismo maestro hubiera seguido para la disposición de las fugas y cánones de la obra.

La impresión, por voluntad de Carl Philipp Emanuel Bach, aparece en la Pascua del año 1752 en la ciudad de Leipzig con un prólogo de Friedrich Wilhelm Marpurg. Ya aquí se consideró como cuestión central el aspecto pedagógico del arte consistente en interpretar un tema según todas las técnicas del contrapunto. El que la palabra *contrapunto* «suene de un modo bárbaro a los delicados oídos de nuestros tiempos» estaba más que claro para este buen conocedor, quien, con razón (según llegó a demostrarse poco después), temía por el éxito de las ventas. En su anuncio de 1756 incluso hubo de servirse Carl Philipp Emanuel del argu-

mento económico, según el cual »todo alumno del arte« puede aprender en esta obra cómo »componer una buena fuga sin necesitar para su aprendizaje, pues, de maestros orales, quines, según frecuentes veces acontece, se hacen pagar bien caro los secretos de la fuga«. Ya en su *avertissement* para la subscripción de 1751 había ideado el hijo de Bach una amplia aplicación y un amplio círculo de adquirientes de la obra de su padre: »se ha preparado expresa y simultáneamente, no obstante, para su ejecución con piano y con órgano«. Por cierto, a la impresión se añadió tras la fuga final inconclusa la coral creada en la ciudad de Leipzig, »Cuando en gran adversidad nos encontremos« (»Wenn wir in höchsten Nöten sein« BWV 668), lo cual siguió favoreciendo el origen de la leyenda en torno al *Opus ultimum* de Johann Sebastian Bach.

Acaso fuera por mediación del Barón Gottfried van Swieten que Wolfgang Amadeus Mozart se ocupara de esta obra y preparara cinco fugas para un trío de cuerda (KV 404a). La escuela de la orquesta de la Academia de Canto (Singakademie) de Berlín ensayó a partir de 1813 algunos de los contrapuntos para su reparto. Beethoven, Schumann, Bruckner y Brahms se dedicaron también intensamente y de diverso modo a esta obra, de la cual, desde Georg Nägeli (1802) y Carl Czerny (1838), puede disponerse en práctica edición para piano. En 1875 apareció el *Arte de la fuga* como volumen XXV de la edición de la obra completa de Bach. La versión de Wolfgang Graesers (teóricamente parte del año del libro de Bach del 1924 y

fue interpretada en 1927, en Leipzig, bajo la dirección de Karl Straubes) tiene el mérito de haber convertido al *Arte de la fuga* en una obra apta para las salas de conciertos. Para este cometido, ordenándolas según la intensidad tonal ascendente, ordenó Graeser nuevamente las fugas para un cuarteto de cuerda, orquesta de cuerda, diversos instrumentos de viento, órgano y cémbalo. Después de éstas se han realizado otras propuestas para una ordenación de las fugas y cánones; una visión sinóptica se encuentra en el índice de las obras de Bach de Wolfgang Schmieders (Wiesbaden 1990, página 798). Cabe añadir a todo lo dicho que, tras la Segunda Guerra Mundial, en Alemania, el *Arte de la fuga* se ha convertido en un símbolo del rechazo de la música romántica tardía al servicio de la propaganda política. Volver los ojos a Bach en tanto quintaesencia de la música barroca y al *Arte de la fuga* en tanto quintaesencia de la música bachiana significa penetrar en los *valores objetivos* de una música *absoluta*, una música no susceptible de ser profanada funcionalmente ni de ser violada emocionalmente.

Robert Hill

Acerca de la selección de los instrumentos y del orden de las fugas

Como ninguna otra obra de Johann Sebastian Bach, acaso como ninguna otra obra musical, el *Arte de la fuga* se halla indeleblemente unida al concepto de »música absoluta« (»absolute

Musik»). En ello ha de considerarse que el sentido de la «música absoluta» ha ido tomando cuerpo poco a poco a lo largo de los dos siglos pasados. Partiendo del sentido primero de una música puramente instrumental, una música que prescindía por completo de textos o de programas, el concepto de «música absoluta» se ha convertido en un *terminus technicus*, que connota a la música como el arte de la abstracción estética por excelencia, un arte divorciado de toda estrechez, de «significado», de «contenido» o incluso de «expresividad».

A pesar de que una interpretación semejante, tan propia de la comprensión artística del siglo XX, es de limitada relevancia para la música de tiempos pretéritos (en considerar esta importancia como un hecho de lo más natural denota, a mi modo de entender las cosas, cierto chauvinismo), no hemos de olvidar el que nosotros mismos somos hijos de nuestro propio tiempo y que en nuestras expectativas auditivas y nuestra mentalidad nos encontramos muy influidos por criterios como, por ejemplo, aquél de la «música absoluta». A este fenómeno le afecta muy considerablemente las condiciones de la técnica de la reproducción, de la reproducción en discos, sobre todo.

De qué modo, pues, habría de prepararse un clavicembalista para la interpretación de una obra como el *Arte de la fuga*? Por una parte, por cuestiones técnicas relacionadas a la decisión de los movimientos o cláusulas, puede tenerse el convencimiento de que Bach concibió esta obra para ser

tocada con el cémbalo (a este respecto no deseo atacar en este lugar la cuestión de la posible intención del autor de interpretar la obra cíclica o sincrónicamente en concierto). Por otra parte, hemos de mantenernos en la clara conciencia de que este resultado, por necesidad, se enjuicia y comprende en relación a la idea fija del *Arte de la fuga* en tanto «música absoluta». Mas he aquí que el *Arte de la fuga* no puede carecer de su contexto histórico. Partiendo de este contexto, he intentado establecer una especie de puente de unión entre el cémbalo histórico en tanto instrumento considerado expresamente por Bach para la ejecución de la obra y el anhelo moderno de una interpretación en sentido «absoluto».

En el siglo XVI tardío y el inicio del siglo XVII tuvo lugar en Italia el desarrollo de la floreciente tradición de componer obras contrapuntísticas para instrumentos de teclado. El representante capital de este género fue Girolamo Frescobaldi, cuya serie de publicaciones de modelos ejemplares se encontraba, al menos parcialmente, a disposición de Bach (un ejemplar de los «Fiori musicali» de Frescobaldi se encontraba en su biblioteca musical). Alumnos de Frescobaldi como Johann Jakob Froberger prosiguieron esta tradición en el territorio de habla alemana. A decir verdad, los movimientos contrapuntísticos en las composiciones para instrumentos de tecla eran ya por aquél entonces muy importantes al norte de los Alpes y en Inglaterra, pero el tipo de cláusula tonal de Frescobaldi es lo más semejante a la prieta y muy diferenciada cláusula del *Arte de la fuga* de Bach

Bien, Frescobaldi, probablemente, ha concebido sus *ricercare*, fantasías, caprichos y canciones como *exempli classici*, que pueden ejecutarse tanto con órgano como con cémbalo. Por cuanto a la ejecución técnica de la Italia de principios del siglo XVII, estos instrumentos se asemejan entre sí: el órgano era un instrumento *manual* y, por tanto, muy parecido en sus características constructivas al cémbalo. En la Alemania central, en torno al 1740, encontramos una situación completamente diferente: el órgano presupone el pedal completamente desarrollado y presenta una idiomática muy diferente al de la cláusula del cémbalo. La cláusula tonal empleada por Bach en el *Arte de la fuga* diverge muy considerablemente de la de sus composiciones para órgano; el empleo del pedal, con su colorido de timbre necesariamente diferente, habría de impedir la homogeneidad de la cláusula.

El cémbalo centroealemán de en torno al 1740, como el mismo Bach lo habría de conocer, poseer y tocar, no diverge tanto del ya entonces conocido modelo estándar universal con dos manuales, tres registros (8', 8', 4') y limitada flexibilidad en el cambio de registros con ayuda de los tractores de mano. Se tiene la impresión, sin embargo, que muchos constructores alemanes de cémbalo del siglo XVIII se hallaban muy influidos por los principios de la construcción italiana. Entre estos principios se encuentran la delgada caja, la *mensura* corta y, además, muy frecuentemente, las cuerdas de latón, más elásticas que las de acero. Esta tradición constructiva italiana, en todo caso,

se aferró a lo largo de un amplio espacio de tiempo (de principios del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII) a una disposición permanente con dos coros de pie óctuple que se accionan en un manual, de lo cual puede colegirse que con este instrumento no se tenía la intención de modificar el timbre sonoro en las ejecuciones. Por regla general uno de ambos registros se encontraba dispuesto de tal modo que el ejecutante podía desaccionarlo para el afinado, al margen de esto se sincronizaba con ambos registros.

Si los clavicembalistas, acostumbrados cuanto menos a cuatro o cinco alternativas de colorido sonoro, temían al principio la severidad del cémbalo italiano de disposición original, cuánto más no compartirá el público moderno esta impresión, ¡un público al que incluso el cémbalo grande de dos manuales y varios registros pronto le resulta aburrido! Como quiera que sea, un buen cémbalo a la manera constructiva italiana tiene muchas ventajas: los colores de los registros para las voces de bajo, tenor, alto y soprano se diferencian muy significativamente entre sí, mientras que las flexibles cuerdas de latón reaccionan rápidamente sin mantener el tono durante tanto tiempo, de modo que el timbre se hace más y más transparente. Estas ventajas del cémbalo italiano lo convierten en un instrumento idóneo para la ejecución de obras contrapuntísticas. A este respecto, en mi opinión, no debe divorciarse el desarrollo de la cláusula contrapuntística frescobaldina de la estética sonora del cémbalo estándar italiano. Teniendo en cuenta el estrecho enlace entre las tradiciones de

construcción de cémbalos centroalemana e italiana, la ejecución del *Arte de la fuga* con un cémbalo italiano está más que justificada, tanto más considerando por añadidura que, en primer lugar, fue precisamente Frescobaldi el modelo seguido por Bach en esta obra.

Por cuanto atañe a la ejecución, la elección del instrumento tiene por consecuencia el que la obra completa resuene en un solo timbre de voz, esto es, el de ambos registros de pie óctuple juntos. Los efectos de esta elección, especialmente por lo que a la interpretación del *Arte de la fuga* hace, son en mi opinión indudablemente ventajosos. Las dudosas decisiones acerca del cambio de timbre dentro de un movimiento dejan de tenerse en cuenta y, en lugar de eso, la responsabilidad de expresar la organización de los movimientos concretos queda literalmente en las manos del ejecutante. En todo caso, el ejecutante ha de procurar que, dentro de los márgenes de este marco, se haga plenamente justicia a la tensión y el ánimo de la música. Para el oyente que espere gozar del *Arte de la fuga* en tanto «música absoluta», la unicidad del timbre garantiza sobre todo la homogeneidad que justamente une entre sí a todos los movimientos. Semillante homogeneidad de cláusulas contrapuntísticas es comparable a la del cuarteto de cuerda o a la de un juego de gambas, mas he aquí que ninguna de ambas tiene mucho es común con la estética musical de la primera mitad del siglo XVIII. La elección de un cémbalo del tipo de construcción italiana cumple, pues, tanto las exigencias de la «música absoluta» como las necesidades de la perspectiva

del contexto histórico ofreciendo así una solución que indudablemente era perceptible para Bach en su tiempo y en sus circunstancias.

El *Arte de la fuga* fue primeramente compuesto por J. S. Bach poco después de 1740 y, a más decir, en una redacción que en su disposición y contenido diverge considerablemente de las versiones impresas posteriores. En todo caso, puesto que los trabajos llevados a cabo en la versión revisada no quedaron concluidos al fallecer Bach, quedan pendientes algunas cuestiones concernientes a plan completo de la obra. En esta ejecución me he atenido, en todo caso, al principio fundamental de la versión impresa. No obstante, en la versión impresa, tras el undécimo *contrapunctus*, tienen lugar tales divergencias (por ejemplo, se edita la redacción temprana del *contrapunctus* 10, aunque en absoluto forme parte de la redacción tardía) que ha de concluirse con que el mismo Bach, a partir de este punto, poco tuvo que ver con la disposición de la versión impresa.

En consecuencia, partiendo de esta exploración, ha de considerarse una disposición que, por medio de la especulación y las combinaciones más razonables, aclare la cuestión de las probables intenciones del mismo Bach. Puesto que en su temprana redacción autógrafa las fugas *especulares* se representan justamente de modo simétrico (una fuga especular es un movimiento contrapuntístico que puede invertirse – los tonos altos se convierten en tonos bajos y viceversa – sin contravenir las reglas de la composición) aunque, por otra parte, la redacción en *recto* se encuentre arriba de la hoja y la redac-

ción en *inverso* abajo, se mantuvo esta solución a pesar de que eso se opusiera a la disposición impresa. Evidentemente quienes en su tiempo hubieran de decidir el orden, no tenían bien claro estos pormenores. Los cánones, que empiezan por el más sencillo, se ordenan según el criterio de la complejidad.

La adaptación de la fuga especular de tres voces para cuatro manos se reproduce como anexo, puesto que la relación de esta adaptación con el *Arte de la fuga* completo queda indefinida. Bach ha anotado la adaptación en dos hojas separadas que aún se conservan, las cuales sirvieron de orientación básica. Acaso se decidió Bach a llevar a cabo esta adaptación por el hecho de que, por la técnica de los movimientos, para la ejecución de las fugas especulares para tres y cuatro voces se necesitaba de todos modos un segundo ejecutante. Sea como sea, en el caso de las fugas especulares para tres voces permanece libre una de las manos de este segundo ejecutante; este hecho acaso decidiera a Bach a asignar en la adaptación una función a la mano libre. La fuga final se presenta finalmente como *torso*, sin atenuarse la ruptura.

En su revisión de la redacción temprana modificó Bach algunos *contrapuncti* parcialmente de modo considerable, mientras que otros fueron sólo levemente modificados. Las modificaciones más notorias se encuentran en los finales de los *contrapuncti* 1, 2 y 3. Por lo demás, Bach añadió la composición de una amplia introducción al *contrapunctus alle decima*, el cual se llegó a convertirse en el *contra-*

punctus 10 de la redacción tardía. A fin de que los oyentes tengan la ocasión de comparar esta versión con la temprana, los movimientos o cláusulas que divergen considerablemente de una versión a la otra se han ejecutado dos veces. Las versiones alternativas se encuentran en el anexo.

Partiendo de las menores lecturas divergentes de la versión temprana, el oyente puede hacerse una idea de la versión tardía programando el aparato de CDs con la siguiente ordenación de segmentos: CD II: 012, 013, 014; CD I: 005, 009; CD II: 015; CD I: 006, 007; CD II: 005; CD I: 008, 011; CD II: 016, 001, 002, 003, 004.

Robert Hill

Robert Hill, pianista, cembalista y director de orquesta, es desde 1990 profesor de instrumentos de teclado históricos y práctica de la interpretación histórica en la Escuela Estatal de Música de Freiburgo (Staatliche Hochschule für Musik Freiburg). Primero estudió cembalo con Gustav Leonhardt en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam. En 1987 se doctoró en la Harvard University (Cambridge, Massachusetts/USA) con un trabajo de musicología acerca de las composiciones tempranas para instrumentos de teclado de Johann Sebastian Bach. De 1986 a 1990 fue Robert Hill profesor de musicología y práctica de la interpretación en la Universidad de Duke (Durham, North Carolina/USA). Como pianista se dedica al repertorio de teclado de 1600 a 1900 aproximadamente, que ejecuta en todos los instrumentos de teclado habituales, desde el cembalo, el clavicordio, y el repique (cembalo de tripa) hasta los *fortepiani* de las épocas de Mozart, Schubert y Schumann así como el piano moderno. Actúa como director en diversas orquestas dedicadas a la música del Barroco de Alemania y es fundador del grupo de música de cámara *l'Ottocento*.

Robert Hill ganó el año 1982 el concurso Erwin Bodky de música antigua (Boston), obtuvo el año siguiente una beca del National Endowment for the Arts y ganó en 1988 el Noah Greenberg Award de la American Musicological Society (Filadelfia). De 1983 a 1986 actuó Robert Hill regularmente con el grupo de música barroca Musica Antiqua de Colonia. Entre sus numerosas

interpretaciones para discos destacan, entre otras, las sonatas para violín y cembalo de Johann Sebastian Bach con Reinhard Goebel así como, recientemente, con Dmitri Sitkovetsky (publicadas en hänssler classic), el «*Arte de la fuga*», las «Goldberg Variationen» así como suites selectas para cembalo del mismo autor. Ha editado, entre otras, la obra completa de Franz Schubert para violín y piano junto con Anton Steck así como obras de dúo de Fernando Carulli para piano y guitarra histórica con la guitarrista Sonja Prunnbauer. Como músico concede Robert Hill especial importancia al *renacimiento* de pretéritas prácticas musicales de modo tan creativo como sea concebible. Su propósito consiste en reactualizar las maneras de los músicos sobresalientes del pasado en el contexto de la propia cultura musical de éstos. La tarea de la práctica interpretatoria histórica es considerada por Hill mismo como un dominio en el que las lagunas del saber histórico hayan de vencerse por medio de la intuición y la fantasía.

Michael Behringer

Nació el año 1956 y estudió de 1976 a 1982 música sacra; absolvió el »examen A« en Freiburgo así como los estudios de órgano con Hans Musch, de piano con Jürgen Klodt, de dirección con Wolfgang Schäfer y de acompañamiento de *Lied* con Ramon Walter. Siguieron los estudios de órgano y cémbalo en Viena y Amsterdam. Los cursos de Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Hans-Joachim Erhard y Johann Sonnleitner completaron su formación musical. Como cembalista y ejecutante de continuo ha actuado con numerosos solistas, entre los que se encuentran Reinhard Goebel, Jordi Savall, Han Tol, del grupo »Musica Antiqua Köln«, la Freiburger Barockorchester y – desde hace más de diez años – los grupos de Helmuth Rilling. Enseña en la Musikhochschule de Freiburgo y de Francfort del Meno cémbalo y continuo e impartió cursos para la ejecución al continuo en los »Encuentros con la Música Antigua« (»Begegnungen mit Alter Musik«) de Heidelberg, en la Semana Musical de Staufen (Musikwoche Staufen) y en la Academia de Bach de Buenos Aires.

Vol. 135
Clavier-Büchlein
für Anna Magdalena Bach
1722

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Producer and digital editor/

Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:

Carlos Píriz (Buenos Aires) - Christoph Herr (Stuttgart)

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Laura Fonzo (Buenos Aires) – Christoph Herr (Stuttgart)

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

26-28/7/1999 Museo »Enrique Larreta«, Buenos Aires, Argentina

15/9/1999 Kapelle Schloß Solitude, Stuttgart

Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave:

Adlam-Burnett (Finchcocks, Kent, England, 1979)

nach/after/selon/según: Nicolas et François Blanchet (1730)

Disposition: I: 8' + 4' + Peau de buffle register – II: 8 + Lute

Clavichord/Clavicorde/Clavicordio:

E. Merzdorf (Deutschland) nach/after/selon/según: Hieronymus Hass (1740)

Orgel/Organ/Orgue/Organo: Orgelbauwerkstatt Mühleisen, Leonberg

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

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Clavier-Büchlein

für/for/pour/para

Anna Magdalena Bach

1722

Mario Videla

Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave

Clavichord/Clavicorde/Clavicordio

Orgel/Organ/Orgue/Órgano

		Total Time
Suite d-Moll BWV 812		13:08
<i>Suite in D Minor/Suite en ré mineur/Suite en re menor</i>		
Allemande	1	4:05
Courante	2	1:55
Sarabande	3	2:59
Menuet 1 - 2	4	2:44
Gigue	5	1:23
Suite c-Moll BWV 813		12:22
<i>Suite in C Minor/Suite en ut mineur/Suite en do menor</i>		
Allemande	6	3:30
Courante	7	1:40
Sarabande	8	2:05
Air	9	1:28
Menuet	10	1:19
Gigue	11	2:20
Suite h-Moll BWV 814		12:30
<i>Suite in B Minor/Suite en si mineur/Suite en si menor</i>		
Allemande	12	2:00
Courante	13	2:06
Sarabande	14	2:02
Menuet - Trio	15	2:47
Gavotte	16	1:27
Gigue	17	2:08
Suite Es-Dur BWV 815		13:18
<i>Suite in E flat Major/Suite en mi bémol majeur /Suite en Mi bemol mayor</i>		
Allemande	18	3:19
Courante	19	1:50
Sarabande	20	2:31
Gavotte	21	1:24
Air	22	1:44
Gigue	23	2:30

		Total Time
Suite G-Dur BWV 816		14:28
<i>Suite in G Major/Suite en sol majeur /Suite en Sol mayor</i>		
Allemande	24	3:47
Courante	25	2:00
Sarabande	26	2:11
Gavotte	27	1:16
Bourrée	28	1:18
Loure	29	1:55
Gigue	30	2:01
Menuet G-Dur BWV 841	31	1:28
<i>Menuet G Major / sol majeur / sol mayor</i>		
Air c-Moll BWV 991	32	4:01
<i>Air c Minor / ut mineur / do menor</i>		
(Ergänzt von / Reconstruction by / Réconstruction de / Reconstrucción de: Mario Videla)		
Jesu, meine Zuversicht BWV 728	33	2:10
Orgel/Organ/Orgue/Organo		
Fantasia pro Organo BWV 573	34	3:08
Orgel/Organ/Orgue/Organo		
(Ergänzt von/Reconstruction by / Réconstruction de / Reconstrucción de: Hermann Keller)		

Total Time:

76:33

Am 19 I 1935 neu gebunden
unter Erhaltung des alten Ein-
bands und unter Einfügung der
neuen Blätter.

Enthält 45 Blätter.

Clavier-Büchlein

Vor

1736.

Anna Magdalena Bachin

Arxio 1722.

B

Anle Calvinismus und
Epist. Ref. item
Anti-Melancholig } an D. Klippen.

Andreas Bomba

Bachs »Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bachin Anno 1722«

Im handschriftlichen Bestand der Musik Johann Sebastian Bachs gibt es drei sogenannte »*Clavier-Büchlein*«. Das erste wurde im Jahre 1720 begonnen; Bach legte es für seinen ältesten Sohn, den 1710 in Weimar geborenen Wilhelm Friedemann an. Es ist eine vornehmlich für den Unterricht des Knaben gedachte Sammlung von Musikstücken. 1722 folgte das zweite dieser *Clavier-Büchlein*, angelegt nun für Anna Magdalena, eine begabte Pianistin, die Bach – nach dem Tode seiner ersten Frau Maria Barbara – im Jahre 1721 in Köthen geheiratet hatte. 1725 schließlich wird das dritte *Clavier-Büchlein* begonnen; auch dieses ist Anna Magdalena zugesichert.

Die Anlage solcher Sammelhandschriften war zu Bachs Zeit nichts Ungewöhnliches. Der größte Teil der zeitgenössischen Musik war nicht in gedruckter Form erhältlich. Man mußte sie abschreiben. Damit verfolgte man einen vor allem pädagogischen Effekt; berühmt ist die Legende, nach der der junge Johann Sebastian Bach im Hause seines Bruders in Ohrdruf heimlich bei Nacht, im Licht des Mondes, Werke anderer Komponisten abgeschrieben habe, um sie kennenzulernen (vgl. dazu EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 102 und 103). Dem Übungsbuch-Charakter (vgl. die Einführung von Joseph Payne in Vol. 137) solcher Handschriften entspricht, daß sie Stücke verschiedener Komponisten enthalten konnten. Dies ist in zweien der *Clavier-Büchlein* Bachs auch der Fall.

Das Schicksal der drei von Johann Sebastian Bach angelegten *Clavier-Büchlein* beginnt mit der Überlieferung. Bereits der nach Bachs Tod von Carl Philipp Emanuel und Johann Friedrich Agricola veröffentlichte Nachruf (Nekrolog) zählt die *Clavier-Büchlein* nicht zum Nachlaß des Thomaskantors. Entweder verschweigt er ganz einfach ihre Existenz, weil sie als Gegenstand des persönlichen, familiären Gebrauchs nicht unter die erwähnenswerten, materiellen Werte fielen. Vielleicht auch waren die *Clavier-Büchlein* zunächst im Besitz Anna Magdalenas verblieben; Bachs Witwe starb erst 1760. In jedem Fall gehörte die Handschrift zu jenem umfänglichen Bestand, den die Singakademie zu Berlin – die im weitgehenden Besitz des Nachlasses von Carl Philipp Emanuel Bach war – im Jahre 1854 an die damalige Königliche Bibliothek in Berlin verkaufte.

Entsprechend wurden die Handschriften auch von den Herausgebern der alten Bach-Gesamtausgabe (BG) in ihrem Eigenwert nicht gewürdigt. Sie wurden in der BG nicht als Ganzes veröffentlicht und erscheinen deshalb als solche auch nicht im Bach-Werkeverzeichnis (BWV). Der Grund dafür mag sein, daß einzelne Stücke aus diesen *Clavier-Büchlein* in anderen Zusammenhängen des Bachschen Oeuvres erneut vorkommen. Damit gemeint sind vor allem die »Inventionen und Sinfonien« sowie Teile des »Wohltemperierten Klavier«, die bereits im *Clavier-Büchlein* für Wilhelm Friedemann auftauchen, sowie einige der »Partiten« und der »Französischen Suiten«, die auch in den beiden *Clavier-Büchlein* für Anna Magdalena enthalten sind.

Die genannten Stücke liegen in den *Clavier-Büchlein* einerseits, den späteren Abschriften und Drucken andererseits in unterschiedlicher Form vor. Diesen Befund zu interpretieren heißt, sich grundsätzlich der Person Bachs und seiner Kompositionstechnik zuwenden zu müssen. Nimmt man z.B. an, Bach habe von jedem seiner Stücke eine »optimale« Form herstellen und der Nachwelt überliefern wollen, wird man alle erhaltenen Versionen eines Stücks nur in eine zeitliche Reihenfolge bringen müssen, um zu sehen, wie sich ein Stück von der frühesten bis zur letzten Version und damit auch sein Komponist »entwickelt« hat.

Dieses Verfahren ist bei Bach durchaus legitim. Wer es aber für alle fraglichen Fälle voraussetzt, folgt allzu unkritisch dem Ideal des einmaligen Kunstwerks und seines genialen Schöpfers. Dieses Denken entspringt dem 19. Jahrhundert. Ihm war natürlich die 1850 begonnene BG verpflichtet und damit auch das BWV, das Wolfgang Schmieder ursprünglich als eine Art Inhaltsverzeichnis für diese Notenausgabe anlegte. Heute erscheint es dagegen angebracht, die verschiedenen erhaltenen Versionen auf ihren Eigenwert hin zu untersuchen. Ausdrücklich hilfreich ist dabei die Hypothese, nach der verschiedene Formen, Versionen und Fassungen ein und desselben Stücks nicht eine kompositorische Entwicklung spiegeln, sondern vielmehr parallel existierende Ausführungsmöglichkeiten einer einzigen kompositorischen Idee darstellen können.

Erstmals als Ganzes publiziert wurden die drei *Clavier-Büchlein* in der Neuen Bachausgabe (NBA). Den hier gewonnenen Erkenntnissen fühlt sich auch die EDITION BACHAKADEMIE verpflichtet; alle drei *Clavier-Büchlein* werden deshalb gesondert eingespielt und veröffentlicht (1720: Vol. 137; 1722: Vol. 136; 1725: Vol. 135).

*

Von allen drei *Clavier-Büchlein* birgt das 1722 begonnene für Anna Magdalena Bach die meisten Rätsel. Daß die bereits erwähnte Handschrift aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuels ihrerseits mehrere Male abgeschrieben wurde, fällt dabei weniger ins Gewicht als der Umstand, daß die Handschrift selbst nur zu etwa einem Drittel erhalten ist. Aus dem Zuschnitt des erhaltenen Einbandes läßt sich auf einen Umfang von etwa 70 Seiten schließen; sovielen Seiten umfaßten auch die beiden anderen *Clavier-Büchlein* von 1720 und 1725. Erhalten sind jedoch nur 25 Blätter. Diese Blätter enthalten bruchstückhaft im Wesentlichen die fünf Suiten »pour le Clavessin«, die später als »Französische Suiten« BWV 812 – 816 bekannt wurden, außerdem zwei unvollendete Stücke (eine »Fantasia pro Organo« sowie ein »Air« mit Variationen), eine Choralbearbeitung und drei Menuette. Zwei dieser nachträglich geschriebenen Menuette sollen ausdrücklich an bestimmte Stellen in die zuvor eingetragenen Suiten eingefügt werden.

Mit Ausnahme von zweien dieser Menuette sind alle Musikstücke des *Clavier-Büchlein* von der Hand Johann Sebastian Bachs geschrieben. Die beiden anderen wurden vermutlich von Anna Magdalena Bach nachgetragen. Die Analyse der Handschrift von Bachs Gemahlin deutet darauf hin, daß die Eintragungen in dieses Notenbüchlein abgeschlossen waren, bevor im Jahre 1725 ein weiteres Notenbuch angelegt wurde. Einen Hinweis darauf, was auf den verlorenen Blättern stand, gibt es nicht. In jedem Fall bilden die hier niedergelegten Versionen die frühesten Handschriften der Französischen Suiten. Georg von Dadelsen, Herausgeber innerhalb der NBA meint, daß »den Niederschriften Bachs im Notenbüchlein seiner Frau zumindest ein gewisser Widmungscharakter« zukomme: »Man wird schwerlich annehmen wollen, daß sie ausschließlich für den Unterricht Anna Magdalenas geschaffen wären, aber ohne jede engere Beziehung zu ihr sind sie sicher nicht entstanden. Wenn Anna Magdalena sich später anschickt, sie in sauberer Reinschrift in ihr zweites *Clavier-Büchlein* zu übertragen, so sollte man darin ein Zeichen ihres besonderen persönlichen Interesses an diesen Werken sehen.« (Krit. Bericht, S. 26).

Nicht von Bachs Hand stammt übrigens der Titel des *Clavier-Büchlein* »vor Anna Magdalena Bachin Anno 1722«. Wahrscheinlich hat Bachs Gattin selbst diesen Titel geschrieben, was späterhin zu allerlei Spekulationen über eine tatsächliche Widmung dieses *Clavier-Büchlein* geführt hat. Bach vermerkte auf die untere Hälfte des Titelblatts dagegen: »Ante Calvinismus und Christenschule item

Anti Melancholicus von D. Pfeifern«. Dabei handelt es sich um Kurztitel von Büchern aus Bachs Bibliothek; ihr Autor, August Pfeiffer (1640-1698) war von 1681 bis 1689 Archidiacon an der Leipziger Thomaskirche; warum Bach diesen Vermerk hier niederschrieb, ist unbekannt.

Suite Nr. 1 d-Moll BWV 812

Eine gleichmäßig fließende, dreistimmige *Allemande* eröffnet den gesamten Zyklus. Energischer, immer wieder mit Arpeggien klanglich intensiviert fährt die *Courante* fort. Die anschließende *Sarabande* trägt Züge eines langsamen Satzes neuer italienischer Art: akkordisch wird eine Melodie begleitet. In der zweiten Hälfte verlegt Bach die Melodie in den Baß und trübt sie harmonisch deutlich ein. Leichter und polyphon gehalten ist das *I. Menuett*, im Charakter noch mehr zurückgenommen das *II.*, eigentlich ein Trio. Sehr lebhaft schließt die in Form einer Fuge angelegte *Gigue*, wobei Bach in der zweiten Hälfte das Thema horizontal spiegelt.

Im *Clavier-Büchlein* fehlen die Blätter, die die *Allemande*, die ersten elf Takte der *Courante* sowie den Schluß der *Gigue* enthalten haben. Diese Stücke wurden für die Aufnahme aus anderen Handschriften ergänzt.

Suite Nr. 2 c-Moll BWV 813

Auf ganz andere Weise gestaltet Bach die *Allemande*, die in die zweite Suite hineinführt. Das Tempo ist ruhiger; es gibt eine deutlich vernehmbare Melodie mit Baß-Begleitung sowie eine drängend wirkende Technik der Sequenzbildung, der mehrfachen Wiederholung gleicher Motive auf verschiedenen Tonstufen also. Die Struktur schon dieses Satzes deutet darauf hin, daß die Stücke dieser Suite sich im allgemeinen auf zwei Stimmen beschränken werden. Die *Courante* ist eher eine spritzige italienische Corrente. Danach kehrt Bach, in der *Sarabande*, in die Musiksprache der *Allemande* zurück, wobei beide Hälften sich vor allem durch den Beginn in Moll und Dur unterscheiden; im zweiten Teil der zweiten Hälfte greift Bach das Thema der ersten wieder auf um es sogleich zu variieren. Für eine charmante Schlußgeste sorgt die absteigende natürliche Moll-Tonleiter am Ende. Es folgt ein erfrischendes *Air*, dessen Melodie zu Beginn des zweiten Teils gespiegelt wird. Die abschließende *Gigue*, im ungewöhnlichen 3/8-Takt, entwickelt kein eigentliches Thema, da die zweite Hand gleich nach dem auffordernden Quart-Intervall der rechten Hand einsetzt.

Im *Clavier-Büchlein* fehlen die Blätter, die die *Allemande*, den ersten Teil der *Courante* sowie den größten Teil der *Gigue* enthalten haben. Sie wurden für diese Aufnahme ergänzt. Zwischen *Air* und *Gigue* hat Bach vermerkt: »NB. Hierher gehört die fast zu ende stehende Men. ex cb«. Gemeint ist das erste der nachgetragenen Menuette. Die Aufnahme befolgt diese Anweisung.

Suite Nr. 3 h-Moll BWV 814

In dieser Suite wechseln zwei- und dreistimmige Stücke einander ab. Der Gestus der *Allemande* ist noch introvertierter als in der vorausgegangenen Suite; Motive wandern von einer Hand in die andere, und wieder spiegelt Bach die Anfänge beider Teile in horizontaler Richtung. In der *Courante* im 6/4-Takt führt er die drei Stimmen immer in Bewegung und Ruhe gegeneinander. Gruppen aus sechs Achteln werden gestützt durch Haltetöne. Die empfindsame *Sarabande* erinnert daran, daß h-Moll Bachs bevorzugte Tonart für Flötenmusik war. Die Bewegung der teils im Diskant, teils im Baß führenden Stimme verdichtet sich gegen Ende, gerade auch in harmonischer Hinsicht. Es folgt ein luftiges, von melodischen Dreiklangsbrechungen bestimmtes *Menuett* mit Trio. Die *Gavotte* (in der Französischen Suite heißt dieser Satz *Anglaise*) wird von lebhaftem Geläuf und großen Sprüngen in der Melodielinie geprägt. Bisweilen nimmt der Baß die vorgegebene Bewegung auf; um manch knifflige harmonische Situation zu überstehen, dehnt Bach den zweiten Teil auf die dreifache Länge gegenüber dem ersten aus. Die Suite beschließt eine in Kanon und Imitation spielerisch-virtuose *Gigue*.

Im *Clavier-Büchlein* fehlen *Courante*, *Sarabande* und der Anfang der *Gavotte*. Sie wurden für diese Aufnahme ergänzt; ebenso wurde das nachgetragene *Menuett* mit Trio an die vermutlich für sie vorgesehene Stelle gesetzt.

Suite Nr. 4 Es-Dur BWV 815

Nach drei Suiten in Moll folgen nun zwei in Dur. Sechzehntelketten aus gebrochenen Dreiklängen bewegen sich in der *Allemande* über einem langsam, in Form einer Es-Dur-Tonleiter auf- und wieder absteigenden Baß. Nach einem Wechsel nach B-Dur und c-Moll zu Beginn des zweiten Teils erreicht Bach die Ausgangstonart zum Schluß in kühnen harmonischen Durchgängen. Die *Courante* wirkt durch auffällige Gegenbewegungen der beiden Stimmen sowie die Triolen-Rhythmik schwungvoll und ausgreifend. Die *Sarabande* führt Bach bereits im zweiten Takt zu einem Septakkord, aus dem sich eine zweitaktige Spiegelung und, zum Abschluß des ersten Teils, ausdrucksvolle Melodik entwickelt. Sie bestimmt auch den zweiten Teil. Es folgt eine *Gavotte*, liedartig gegliedert und mit manchen, in scheinbar ausweglose Entfernung sich verirrenden Phrasen. Das *Menuett* aus der späteren Französischen Suite liegt hier noch nicht vor. Die Suite schließt, im 6/8-Takt, mit einer leichtfüßigen *Gigue* in Form eines dreistimmigen *Fugato*.

Suite Nr. 5 G-Dur BWV 816

Von den drei Stimmen der *Allemande* erhält die führende Diskantstimme eindeutig am meisten Gewicht. Daher rührt der melodische Charakter dieses Stücks. Der Baß emanzipiert sich erst in der rasanten, zweistimmigen *Courante*, indem er mit der rechten Hand immer wieder Motive und Bewegung

tauscht. Die *Sarabande* gehört zu den empfindsamsten Stücken Bachs in dieser Gattung. Auch hier führt die hymnenartige Oberstimme den Satz an. Grazil führt die *Gavotte* den intimen Charakter fort, bevor eine *Bourrée* das Tempo weiter steigert. Die Diskantstimme beider Teile ist wieder horizontal gespiegelt, das heißt: in den Auf- und Abwärtsbewegungen gerade entgegengesetzt. Die nur in dieser Suite vorkommende *Loure* ist ein langsamer, ausgezierter, mehrstimmiger Satz im 6/4-Takt, in dem sich immer nur eine Stimme fortzubewegen scheint. Nach dem unmerklichen Wechsel vom geraden Takt der *Bourrée* in einen ungeraden bereitet dieses Stück der eleganten *Gigue* im – wieder ungewöhnlichen – 12/16-Takt den Boden. Die »Posthorn«-Thematik wird *fugato* durch alle drei Stimmen geführt und im zweiten Teil nicht nur in der Richtung, sondern auch in der Reihenfolge der Stimmen gespiegelt. Der spielerische Charakter des Themas erinnert an die ebenfalls in G-Dur stehende Orgelfuge BWV 550, 2 (Vol. 89).

Menuett G-Dur BWV 841

Dieses 24-taktige Stück ist bereits im *Clavier-Büchlein* von 1720 für Wilhelm Friedemann Bach, geschrieben von der Hand des ältesten Bach-Sohnes, enthalten. Ins *Clavier-Büchlein* von 1722 wurde es vermutlich von der dortigen Vorlage abgeschrieben. Es ist eine sehr einfach gehaltene Musik mit melodiehaftem, verziertem Diskant über dreiklangsorientiertem Baß.

Air BWV 991

Das Fragment gebliebene Stück besteht aus zwei Hälften. Die erste umfaßt eine achttaktige Melodie (Aria) mit Baßbegleitung. In der zweiten Hälfte bricht der Baß bereits im ersten Takt ab, während die Melodie noch bis zum Ende gebracht wird. Es folgen zwei Variationen, von denen Bach jeweils nur den Diskant notiert hat. Die erste Variation scheint die Baßlinie der Aria, die zweite den Diskant aufgreifen zu wollen. Mario Videla hat für die vorliegende Aufnahme das Stück in eine abgeschlossene Form gebracht.

In dich hab ich gehoffet BWV 728

Ingesamt drei Choralbearbeitungen hat Bach in seine drei *Clavier-Büchlein* aufgenommen. Dies zeigt, wie selbstverständlich für ihn die Beherrschung auch dieser Kunst zum Repertoire des Tasteninstrumentalisten gehörte. Die im *Clavier-Büchlein* von 1722 enthaltene Bearbeitung des Osterliedes von Luise Henriette von Brandenburg (1653) unterlegt die in der rechten Hand zu spielende, reich verzierte Melodie mit zwei Stimmen in der linken Hand.

Fantasia pro Organo BWV 573

Die erhaltenen zwölfteiviertel Takte dieses fünfstimmigen Satzes zeigen eine Verwandtschaft zum Mittelsatz der »Pièce d'Orgue« BWV 562 (Vol. 90).

Bach verbindet die klangliche Wirkung eines festlichen Plein Jeu mit kunstvoller kontrapunktischer Struktur. Für die Aufnahme wurde der »hausmusikalische« Charakter des ganzen *Clavier-Büchlein* gewahrt und die Ergänzung des Fragments durch Hermann Keller herangezogen. Das Fragment als solches wird im Rahmen der CD »Weimar, Köthen & Leipzig« (Vol. 96) eingespielt.

Mario Videla

wurde in Salta, Argentinien, geboren. Er studierte Orgel und Chorleitung an der Kunstakademie der Universität La Plata und führte später sein Studium der Alten Musik bei Fritz Neumeyer, Hans-Martin Linde und Ferdinand Conrad in Deutschland fort, bei denen er auch seine Cembalo- und Blockflötenkenntnisse vertiefte. Mario Videla hat sich auf das Spiel auf alten Tasteninstrumenten – Orgel, Regal, Cembalo, Clavichord, Virginal und Spinett – spezialisiert und sich auch als Continuo-Interpret profiliert. Zu Beginn der Siebziger Jahre wurde er vom »Freundeskreis der Musik« eingeladen, an den Bach-Festspielen unter der Leitung von Karl Richter in Buenos Aires teilzunehmen. 1982 und 1985 schloss er sich dem Bach Collegium Stuttgart unter der Leitung von Helmuth Rilling an.

Mario Videla produzierte viele Tonaufnahmen sowohl als Solist wie auch als Mitglied verschiedener Kammermusik-Ensembles. Er hat das gesamte Klavier- und Orgelwerk von Domenico Zipoli, die 6 Partiten von Bach wie auch seine gesamten Inventionen, Sinfonien und Duette sowie viele Programme über Lateinamerikanische Kolonialmusik aufgenommen.

Neben seiner Karriere als Interpret und Dirigent hat Videla eine Vielzahl von Lebraufträgen inne und ist darüber hinaus Herausgeber einer Lehrsammlung über Alte Musik. 1983 gründete er die Bachakademie in Buenos Aires, die er gegenwärtig leitet und die seinen Ruf sowohl in Argentinien, als

auch in Brasilien, Chile, Uruguay und Venezuela durch die Aufführung kommentierter Konzerte gefestigt hat.

Für seine Tätigkeit hat Mario Videla eine Reihe von Auszeichnungen und Ehrungen, unter anderem 1989 den Konex-Preis, erhalten. Derzeit arbeitet er als Professor für Cembalo am Städtischen Konservatorium von Buenos Aires (Conservatorio Municipal Manuel de Falla) sowie an der Kunsthochschule Gral. Roca in Río Negro, Argentinien, wobei ihm die künstlerische Leitung der Musikfestspiele von Buenos Aires obliegt.

Seit 1997 gestaltet er sonntags in Radio Clásica/ Buenos Aires ein Programm über die Bach-Kantaten, das eine große Zuhörerschaft gewonnen hat.

Mario Videla wirkt auch mit bei der Aufnahme von Bachs Konzerte für drei und vier Cembali für die EDITION BACHAKADEMIE.

Andreas Bomba
Bach's »Clavierbüchlein for Anna Magdalena
Bachin Anno 1722«

Among the autograph manuscripts of Johann Sebastian Bach's music we find three so-called *Clavier-Büchlein* (clavier booklets). The first was started in 1720; Bach wrote it for his eldest son, Wilhelm Friedemann, born at Weimar in 1710. This collection was mainly intended for the boy's musical instruction. It was followed in 1722 by the second *Clavier-Büchlein*, which was for Anna Magdalena, a talented pianist, whom Bach had married at Köthen in 1721 – after the death of his first wife Maria Barbara. In 1725 Bach finally started his third *Clavier-Büchlein*; again intended for Anna Magdalena.

Such autograph collections were nothing unusual in Bach's day. The majority of contemporary music was not available in printed form and had to be copied by hand, mainly for educational purposes. A famous legend has it that, while living in his brother's house at Ohrdruf, the young Johann Sebastian Bach would secretly copy the works of other composers by moonlight to get to know them better (cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 102 and 103). The exercise nature (cf. Joseph Payne's introduction in vol. 137) of these autograph works is mirrored by the fact that they could contain the works of different composers. This is the case in two of Bach's *Clavier-Büchlein*.

The story of Johann Sebastian Bach's three *Clavier-Büchlein* starts with their tradition. The obituary published by Carl Philipp Emanuel and Johann Friedrich Agricola after Bach's death did not mention the three *Clavier-Büchlein* as part of the Thomas cantor's legacy. This was either because they were simply intended for private, family use and not of any notable material value. But perhaps the *Clavier-Büchlein* were part of Anna Magdalena's inheritance; Bach's widow only died in 1760. In any case the autograph was not part of the large collection that the Berlin Singakademie – which possessed most of the estate of Carl Philipp Emanuel Bach – sold in 1854 to what was then the Royal Library in Berlin.

Correspondingly, the publishers of the old *Bach-Gesamtausgabe* (BG) failed to do the manuscripts justice in their own right. They were not published in their entirety in BG and are therefore not included as such in the Bach-Werkeverzeichnis (BWV). The reason for this could be that individual pieces from these *Clavier-Büchlein* are also featured in other parts of Bach's oeuvre. This goes in particular for the inventions and sinfonias and for parts of the *Well-Tempered Clavier*, which already appeared in the *Clavier-Büchlein* for Wilhelm Friedemann, and some of the partitas and *French Suites*, which are also featured in the two *Clavier-Büchlein* for Anna Magdalena.

The mentioned works appear in different versions in the *Clavier-Büchlein* and later transcripts and prints. Any interpretation would require gaining

fundamental insight into Bach's persona and his composition technique. Assuming that Bach wanted to create an »optimum« version of each of his works for posterity, we simply need to put all the preserved versions of a work into chronological order to trace the development of a composition from the first to the last versions and hence the composer's development, as well.

This method is quite legitimate in Bach's case. But applying it to all doubtful cases would mean accepting the ideal of the unique work of art and its genius-creator indiscriminately. This way of thinking dates back to the 19th century, and was of course embraced by the BG, started in 1850, and therefore by the BWV, which Wolfgang Schmieder originally started as a kind of table of contents for this score edition. Today, however, it would seem appropriate to examine the different preserved versions in their own right. The hypothesis that different forms, versions and editions of one and the same work do not mirror a musical development but rather show co-existent performance options of one and the same compositional idea, is very helpful in this context.

Of the three *Clavier-Büchlein* were first published in their entirety in the *Neue Bachausgabe* (NBA). EDITION BACHAKADEMIE embraces the new findings of this edition and has therefore recorded and published all three *Clavier-Büchlein* separately (1720: vol. 137; 1722: vol. 136; 1725: vol. 135).

✱

Among the three *Clavier-Büchlein* the one Bach started in 1722 for Anna Magdalena Bach is the most puzzling. The fact that the already mentioned autograph from Carl Philipp Emanuel's estate was copied several times is less important than the circumstance that only a third of the autograph itself has survived. The design of the preserved cover would suggest that it once had around 70 pages; the same number as the two other *Clavier-Büchlein* from 1720 and 1725. But only 25 pages survive. These pages contain fragments of the five suites »pour le Clavessin«, which were later known as the *French Suites* (BWV 812 – 816), and two unfinished works (a »fantasia pro organo« and an air with variations), a chorale arrangement and three minuets. Two of these minuets, which were composed at a later date, are to be added in expressly noted places of the previously entered suites.

With the exception of two of these minuets all works of the *Clavier-Büchlein* are written in the hand of Johann Sebastian Bach. The two others were probably added at a later date by Anna Magdalena Bach. An analysis of Anna Magdalena's handwriting shows that the entries in this notebook were completed by the time Bach started a new notebook in 1725. There are no indications as to the contents of the lost pages. In any case the versions recorded here are the earliest autograph versions of the French Suites. Georg von Dadelzen, one of the NBA's publishers, believes that »Bach's notes in his wife's notebook play a certain dedicatory role: We can hardly assume that they were only written for Anna Magdalena's instruction, but they were cer-

tainly not created without some close connection with her. The fact that Anna Magdalena wrote a fair copy in her second *Clavier-Büchlein* is a sign of her particular and very own interest in these works.« (Krit. Bericht, p. 26).

By the way, the title of the »*Clavier-Büchlein*« for Anna Magdalena Bach in Anno Domini 1722« was not written in Bach's hand. Bach's wife probably wrote the title herself, which led to many a speculation about the dedication of this *Clavier-Büchlein*. In contrast, Bach wrote the following on the bottom half of the title page: »*Ante Calvinismus* and *Christenschule item Anti Melancholicus* by D. Pfeiffer«. These were the abbreviated titles of books in Bach's library; the author, August Pfeiffer (1640-1698) was archdeacon of Leipzig's Thomas Church from 1681 to 1689; but nobody knows why Bach made this note.

Suite no. 1 in D Minor BWV 812

An evenly flowing three-part *Allemande* opens the whole cycle. The *Courante* continues in a more energetic way and is often enriched by arpeggios. The subsequent *Sarabande* bears characteristics of a slow movement of the new Italian style: a melody is accompanied by chords. In the second half, Bach shifts the melody to the bass line and distinctly clouds it with harmonies. Lighter and more polyphonic is the *I. Minuet*, and the *II. Minuet* is even more restrained, more like a trio. It ends in a lively fashion in the form of a *Gigue* designed as a fugue, and in the second half Bach mirrors the theme hor-

izontally. The pages from the *Clavier-Büchlein* that contained the *Allemande*, the first eleven bars of the *Courante* and the end of the *Gigue* are lost. These works have been completed from other autographs for this recording.

Suite no. 2 in C Minor BWV 813

Bach creates the *Allemande* which leads into the second movement in a quite different way. The speed is calmer and there is a clearly perceptible melody with a bass accompaniment and an urgency in the technique of sequence creation, i.e. a frequent repetition of the same motifs on different tone levels. The structure of this movement in itself indicates that the pieces in this suite will in generally be restricted to two parts. The *Courante* is more like a lively Italian Courante. In the *Sarabande*, Bach then returns to the musical language of the *Allemande*, with the two halves differing especially in the way they begin in minor and major keys; in the second section of the second half, Bach quotes the theme of the first half and then creates variations. A charming conclusion is created by the descending natural minor scale. Then follows a refreshing *Air* with a melody which is played at the beginning of the second section. The concluding *Gigue* in an unusual 3/8 time does not develop a theme of its own because the second hand comes in immediately after the introductory interval of a fourth played by the right hand.

The pages from the *Clavier-Büchlein* containing the *Allemande*, the first part of the *Courante* and most of the *Gigue* are lost. They have been completed for

this recording. Between the *Air* and the *Gigue* Bach wrote: »Note: This is the place for the almost finished Men. ex cb«, meaning the first of the later minuets. The recording follows this instruction.

Suite no. 3 in B Minor BWV 814

Two-part and three-part pieces alternate in this suite. The gesture of the *Allemande* is even more introverted than in the preceding suite; motifs move from one hand to the other, and Bach again horizontally mirrors the beginnings of both parts. In the *Courante* in 6/4 time he sets the three parts against each other in a constant sequence of motion and calm. Groups of six quavers are supported by holding notes. The sensitive *Sarabande* is a reminder that B minor was Bach's preferred key for flute music. The movement of the leading part, sometimes descant and sometimes bass, becomes denser towards the end, particularly in its harmony. This is followed by an airy minuet and trio, with melodic broken triads. The *Gavotte* (in the *French Suite* this movement is called *Anglaise*) is striking for its vivid runs and great leaps in the melody line. At times the bass picks up the given movement; in order to save many a tricky harmonic situation, Bach inflates the second part to three times the length of the first, followed by a final *Gigue* with a playful virtuoso canon and imitation. The *Courante*, *Sarabande* and first bars of the *Gavotte* are missing from the *Clavier-Büchlein*. They were completed for this recording; and the later minuet and trio were added in the probably intended place.

Suite no. 4 in E flat Major BWV 815

The three suites in the minor key are followed by two in major. Semiquaver chains of broken triads move in the *Allemande* over a slowly mounting and descending bassline in the form of an E flat major scale. After a transposition to B flat major and C minor at the start of the second part, Bach returns to the initial key at the end in bold, harmonic runs. The *Courante* has lots of drive thanks to striking countermovements of the two voices and a triplet rhythm. The *Sarabande* already leads Bach to a chord on the seventh in the second bar, from which he develops a two-bar reflection and, at the end of the first part, an expressive melody, which dominates the second part, as well. This is followed by a *Gavotte* with a song-like structure and several phrases that seem to stray to an irretrievable distance. The *Minuet* from the later French Suite didn't exist at the time. The suite ends in 6/8 time with a nimble *Gigue* in the form of a three-part fugato.

Suite no. 5 in G Major BWV 816

Of the three parts of the *Allemande*, the leading descant part clearly has the greatest weight – which is the reason for the melodic character of this piece. The bass only frees itself in the fast, two-part *Courante* in which it frequently switches motifs and movement with the right hand. The *Sarabande* is one of the most sensitive of Bach's pieces in this genre. Here, again, the hymn-type higher part leads the movement. The *Gavotte* gracefully continues

the intimate character before a *Bourrée* increases the speed again. The descant part of both sections is again horizontally mirrored, that means it runs opposite to the upward and downward movements. The *Loure*, which only occurs in this suite, is a slow ornamented movement in 6/4 time with several parts in which it always seems that only one part is moving onwards. After the hardly noticeable change from the even metre of the *Bourrée* to an odd metre, this piece provides a basis for the elegant *Gigue* with a metre – which is again unusual – of 12/16. The »Posthorn« theme is continued *fugato* through all three parts, and in the second section it is mirrored not only in the direction of the parts, but also in their sequence. The playful character of the theme is reminiscent of the organ fugue BWV 550, 2 (Vol. 89), which is also in G major.

Minuet in G Major BWV 841

This work in 24 bars is already featured in the *Clavier-Büchlein* of 1720 for Wilhelm Friedemann Bach, written in the hand of Bach's eldest son. It was probably copied from that version into the *Clavier-Büchlein* of 1722. This is a very simple composition with a melodious, embellished descant over a triad-focused bassline.

Air BWV 991

This fragmentary work breaks down into two parts. The first has an eight-bar melody (aria) with

a bass accompaniment. In the second half the bassline already breaks off in the first bar, while the melody is complete. This is followed by two variations, of which Bach only noted the descant. The first variation seems to be based on the bassline of the aria, the second on the descant. Mario Videla offers us a completed version of the composition in this recording.

In dich hab ich gehoffet (In thee I hope) BWV 728

Bach included three chorale arrangements in his three *Clavier-Büchlein*. This shows that this skill was taken for granted as part of the clavier player's repertoire back then. The arrangement of the Easter hymn by Luise Henriette von Brandenburg (1653) in the *Clavier-Büchlein* of 1722 adds two voices for the left hand to the richly embellished melody played by the right.

Fantasia pro Organo BWV 573

The preserved twelve and a quarter bars of this five-part movement are related to the central movement of the *Pièce d'Orgue* BWV 562 (vol. 90). Bach combines the tonal effect of festive *plein-jeu* with an elaborate counterpoint structure. For this recording we retained the »home music« character of the *Clavier-Büchlein* and used the completion of the fragment by Hermann Keller. The fragment itself is recorded for the CD *Weimar, Köthen & Leipzig* (vol. 96).

Mario Videla

was born in Salta, Argentine. He studied organ and choral conducting at the School of Fine Arts of the La Plata University, later continuing his harpsichord, recorder and early music studies in Germany with Fritz Neumeyer, Hans-Martin Linde and Ferdinand Conrad. He has specialized in the playing of early keyboard instruments – organ, regal, harpsichord, clavichord, virginal, spinet – and also as a continuo player. During the early seventies he was invited by »Amigos de la Música« to participate in the Bach Festivals conducted by Karl Richter in Buenos Aires. In 1982 and 1985 he joined the Bach Collegium Stuttgart conducted by Helmuth Rilling.

Mario Videla has made many recordings both as a soloist and as a member of different chamber groups. He recorded the complete organ and clavier works by Domenico Zipoli, Bach's 6 Partitas, Complete Inventions, Sinfonias and Duets and many programmes with Latin American Colonial music.

Besides his career as a performer and conductor he has many teaching commitments and is the editor of a didactic series on early music. In 1983 he founded the Bach Academy of Buenos Aires, which he currently conducts and which has won him a solid reputation in Argentina, Brasil, Chile, Uruguay and Venezuela through the performances of lecture concerts.

Mario Videla has received a number of awards and honours for this activity including the 1989 Konex Award. At present he is professor of harpsichord at the Conservatorio Municipal Manuel de Falla of Buenos Aires, at the Instituto Superior de Arte de

Gral. Roca, Río Negro, Argentina, and is artistic director of Festivales Musicales de Buenos Aires.

Since 1997 he broadcasts every sunday by Radio Clásica of Buenos Aires a programme with Bach cantatas which became very popular.

Mario Videla also collaborates in the recording of Bach's Concertos for three and four claviars for EDI-TION BACHAKADEMIE.

Andreas Bomba

Le »Petit Livre de Clavier pour Anna Magdalena Bach Anno 1722«

Dans le stock de manuscrits musicaux de Johann Sebastian Bach, il existe trois ouvrages qui portent le nom de »*Clavier-Büchlein*«. Le premier a été commencé en 1720 ; Bach l'avait établi pour son fils aîné, Wilhelm Friedemann né en 1710 à Weimar. Il s'agit là essentiellement d'un recueil de pièces musicales conçu pour l'enseignement du garçon. En 1722, le deuxième ouvrage qui suivit, avait été écrit alors pour Anna Magdalena, une pianiste talentueuse que Bach – après le décès de sa première femme Maria Barbara – épousa en 1721 à Köthen. Enfin le troisième Petit Livre de Clavier fut commencé en 1725 ; celui-ci aussi était destiné à Anna Magdalena.

L'élaboration de tels recueils manuscrits n'avait rien d'extraordinaire à l'époque de Bach. En effet en général à cette époque, on ne disposait pas de la musique contemporaine sous forme imprimée. Pour la jouer, il fallait la recopier. Ce travail avait un effet avant tout pédagogique ; on connaît bien la légende qui raconte que le jeune Johann Sebastian Bach recopiait en secret et durant la nuit, au clair de lune, dans la demeure de son frère à Ohrdruf, les œuvres d'autres compositeurs afin d'apprendre à les connaître (cf. à ce propos EDITION BACHAKADEMIE Vol. 102 et 103). Ces manuscrits pouvaient ainsi contenir des morceaux d'autres compositeurs, ce qui convient bien à leur caractère d'exercice (cf.

l'introduction de Joseph Payne dans Vol. 137). Ceci est également le cas de deux cahiers du Petit Livre de Clavier de Bach.

Le destin des trois Petits Livres de Clavier élaborés par Johann Sebastian Bach commence par l'histoire de son legs à la postérité. La nécrologie publiée par Carl Philipp Emanuel et Johann Friedrich Agricola à la mort de Bach, ne comptait pas le Petit Livre de Clavier parmi l'héritage du cantor de Saint-Thomas. Soit-il en taisa tout simplement l'existence parce que ces livres étaient considérés comme objets à usage personnel ou familial et non comme valeur matérielle, digne d'être mentionnée. Soit les Petits Livres de Clavier étaient restés en un premier temps en possession de Anna Magdalena ; la veuve de Bach ne mourut qu'en 1760. En tout cas, le manuscrit faisait partie du volumineux stock de documents que l'Académie de Chant de Berlin – qui possédait en grande partie l'héritage de Carl Philipp Emanuel Bach – vendit en 1854 à la Bibliothèque Royale de Berlin de cette époque.

Les manuscrits ne furent pas non plus estimés à leur juste valeur par les éditeurs des anciennes Éditions complètes Bach (BG). Dans les BG, ils ne furent pas publiés sous forme d'un tout et ne paraissent donc pas en tant que tels dans le Catalogue thématique et systématique des œuvres de Bach (BWV). Le fait que l'on retrouve différents morceaux tirés du Petit Livre de Clavier dans d'autres contextes de l'œuvre de Bach, pourrait en être la cause. Nous pensons ici plus précisément aux »Inventions et Sinfonies« ainsi qu'à des parties du

»Clavier bien tempéré« qui apparaissent déjà dans le Petit Livre de Clavier pour Wilhelm Friedemann, ainsi qu'à certaines »Partitas« et »Suites à la française« que l'on retrouve également dans les deux Petits Livres de Clavier pour Anna Magdalena.

Les morceaux ci-mentionnés existent sous une forme différente d'une part dans le Petit Livre de Clavier et d'autre part dans les copies et impressions ultérieures. S'il l'on veut interpréter cette constatation, il faut s'adonner à une étude fondamentale du personnage même de Bach et de sa technique de composition. Supposons par exemple que Bach avait voulu élaborer une forme »optimale« de chacun de ses morceaux pour les retransmettre ainsi à la postérité, il faudrait donc placer toutes les versions conservées d'un morceau en respectant un ordre chronologique précis. Ceci permettrait d'observer comment un morceau »évolua« de la première version à la dernière et de par là même l'évolution du compositeur lui-même.

Cette manière de procéder est tout à fait légitime dans le cas de Bach. Mais celui qui met en doute cette question se laisse trop facilement prendre à l'idéal qu'il se fait d'un chef-d'œuvre unique et de la génialité de son créateur. Cette conception prend ses sources au XIX^{ème} siècle. Les Éditions complètes (BG) commencées en 1850 et ainsi de même le BWV que Wolfgang Schmieder avait conçu au départ comme une sorte de table des matières pour ces éditions de notation, se sentaient bien sûr également obligées vis à vis de cette conception. Il semble par contre aujourd'hui indiqué d'examiner

la valeur particulière des différentes versions contennues dans ces cahiers. L'hypothèse qui prétend que les différentes formes et versions d'un seul et unique morceau ne représentent pas une évolution au niveau de la composition mais bien plus peuvent représenter des exécutions existant parallèlement les unes à côté des autres d'une seule et unique idée au niveau de la composition, serait d'une aide toute particulière dans ce travail de valorisation.

Les trois Petits Livres de Clavier ont été publiés pour la première fois sous forme d'un tout dans la Nouvelle Édition Bach (NBA). L'ÉDITION BACHAKADEMIE se sent également obligée vis à vis des découvertes acquises et enregistrera donc et publiera séparément tous les trois Petits Livres de Clavier (1720: Vol. 137; 1722: Vol. 136; 1725: Vol. 135).

*

Le Petit Livre de Clavier pour Anna Magdalena Bach, commencé en 1722, est le plus énigmatique des trois. Le fait que le manuscrit déjà mentionné, provenant de l'héritage de Carl Philipp Emanuel avait été recopié à plusieurs reprises, importe moins que le fait que le manuscrit lui-même ne nous est parvenu que mutilé, puisque l'on n'en connaît qu'un tiers. En considération de la taille du volume conservé, on peut en conclure qu'il comptait environ 70 pages ; les deux autres Petits Livres de Clavier de 1720 et de 1725 en comprenaient autant. Cependant il ne nous est parvenu que 25 pages. Ces pages contiennent pour l'essentiel des fragments des cinq Suites »pour le Clavessin« qui sont deve-

nues célèbres plus tard sous le nom de »Suites à la française« BWV 812 – 816, de plus, deux morceaux inachevés (une »Fantasia pro Organo« ainsi qu'un »Air« avec variantes), un arrangement choral et trois menuets. Deux de ces menuets écrits ultérieurement devaient être explicitement intégrés à des endroits précis dans les Suites rapportés auparavant.

À l'exception de deux menuets, toutes les pièces musicales de ce Petit Livre de Clavier ont été écrites de la main de Johann Sebastian Bach. Les deux autres menuets ont été probablement introduits ultérieurement par Anna Magdalena Bach. L'analyse de l'écriture de l'épouse de Bach révèle que les introductions réalisées dans ce Cahier de notes étaient achevées avant qu'un autre Cahier de note ne fut commencé en 1725. Nous ne disposons d'aucune indication nous révélant ce qui se trouvait sur les pages perdues. En tout cas, les versions apposées ici sont les premiers manuscrits des Suites à la française. Georg von Dadelsen, éditeur au sein de la NBA, pense qu'il faut attribuer »aux écritures de Bach dans le *Notenbüchlein* : de son épouse un certain caractère de dédicace« : »Il est très difficile de croire que ces cahiers n'avaient été élaborés que pour l'enseignement musical de Anna Magdalena, mais ils n'ont certainement pas été créés sans qu'il y ait un rapport étroit avec elle. Il faudrait considérer le fait que Anna Magdalena s'apprêta plus tard à reporter les morceaux au propre dans son deuxième Petit Livre de Clavier, comme signe de l'intérêt personnel particulier qu'elle portait à ces œuvres.« (Rapport critique, p. 26).

Par ailleurs, le titre du »*Clavier-Büchlein*« pour Anna Magdalena Bach Anno 1722« n'est pas issu de la plume de Bach. L'épouse de Bach elle-même avait sans doute écrit ce titre, ce qui fut à l'origine plus tard d'une quantité de théories spéculatives au sujet de la dédicace réelle de ce Petit Livre de Clavier. Par contre, Bach ajouta sur la moitié inférieure de la page de titre les notes suivantes : »Anti-Calvin et le Christianisme (qu'il nomme ici l'École Chrétienne) et l'Anti-Melancholicus de D. Pfeifer«. Il s'agit là de titres d'ouvrages de théologie qui se trouvaient dans la bibliothèque de Bach ; l'auteur de ces ouvrages, August Pfeiffer (1640-1698) était archidiacre à l'église Saint-Thomas de 1681 à 1689 ; on ne sait pas pourquoi Bach écrivit ces remarques à cet endroit.

Suite n° 1 en ré mineur BWV 812

Une allemande à trois parties coulant régulièrement ouvre l'ensemble du cycle. Elle est suivie d'une courante plus énigmatique, des arpegges en intensifiant le son de manière répétée. La sarabande qui s'enchaîne ressemble à un mouvement lent à la nouvelle manière italienne : une mélodie est accompagnée par des accords. Dans la deuxième moitié, Bach transfère la mélodie dans la basse et en assombrit nettement l'harmonie. Le premier menuet est plus léger et polyphone, le second de caractère encore plus effacé, un trio en fait. La gigue construite en forme de fugue apporte une conclusion pleine de

vie. Dans sa deuxième moitié, Bach renverse le sujet horizontalement.

Dans le Petit Livre de Clavier, les pages qui avaient contenu l'*Allemande*, les onze premières mesures de la *Courante* ainsi que la fin de la *Gigue*, manquent. Ces morceaux ont été complétés par d'autres manuscrits pour l'enregistrement.

Suite n° 2 en ut mineur BWV 813

Bach donne une toute autre forme à l'*Allemande* qui mène à la deuxième suite. Le tempo en est plus calme ; il y a une mélodie nettement perceptible avec accompagnement de basse ainsi qu'une technique de répétitions à l'effet pressant, qui reprend plusieurs fois les mêmes motifs à différents étages de l'édifice sonore. La structure de ce mouvement indique déjà clairement que les pièces de cette suite se limiteront en général à deux parties. La *Courante* est plutôt une *Corrente* italienne pétillante. Bach revient ensuite, dans la *Sarabande*, au langage musical de l'*Allemande*, les deux moitiés se distinguant surtout l'une de l'autre par le début en mineur et en majeur ; dans la deuxième part de la deuxième moitié, Bach reprend le thème de la première pour le varier aussitôt. Une gamme mineure naturelle descendante apporte à la fin un charmant geste conclusif. Vient ensuite un *Air* rafraîchissant dont la mélodie est renversée au début de la deuxième moitié. La *Gigue* conclusive, dont la mesure à 3/8 est inhabituelle, ne développe pas de thème particulier, puisque la seconde main apparaît tout de suite après la qua.

Dans le petit Livre de Clavier, les pages qui avaient contenu l'*Allemande*, les onze premières mesures de la *Courante* ainsi qu'une grande partie de la *Gigue*, manquent. Elles ont été complétées pour cet enregistrement. Entre l'*Air* et la *Gigue*, Bach mentionne : »N.B. Voici la place du menuet ex cb presque achevé«. Il s'agit là du premier des menuets intégrés plus tard. L'enregistrement se conforme à cette consigne.

Suite n° 3 en si mineur BWV 814

Cette suite alterne les pièces à deux et à trois parties. Le mouvement de l'*Allemande* est encore plus introverti que dans la suite précédente ; les motifs passent d'une main à l'autre et Bach renverse de nouveau horizontalement les débuts des deux moitiés. Dans la *Courante* à 6/4, il oppose continuellement les trois parties l'une à l'autre, l'une étant en mouvement et l'autre au repos. Des groupes de six croches sont soutenus par des notes de support. La *Sarabande* sentimentale nous rappelle que si mineur était la tonalité préférée de Bach pour la flûte. Le mouvement de la voix principale, qui est tantôt au dessus tantôt à la basse, se resserre vers la fin, précisément aussi en ce qui concerne l'harmonie. Un *Menuet* aéré, défini par des ruptures mélodiques de triples accords avec trio suit ici. La *Gavotte* (dans la Suite à la française, ce mouvement s'appelle *Anglaise*) est marquée par une course vivace et de grands sauts dans la ligne mélodique. Par moments, la basse reprend le mouvement prédéterminé ; Bach allonge la deuxième partie en triplant la longueur de la pre-

mière partie afin de surmonter certaines situations harmoniques délicates et en ajoutant finalement une *Gigue* enjouée et virtuose en canon et imitation.

Dans le Petit Livre de Clavier, la *Courante*, la *Sarabande* et le début de la *Gavotte* manquent. Ces pièces ont été complétées pour cet enregistrement ; le *Menuet* avec trio intégré plus tard a été également placé à l'endroit qui lui avait été probablement assigné.

Suite n° 4 en mi bémol majeur BWV 815

Deux Suites en majeur suivent trois Suites en mineur. Des chaînes de doubles croches issues de triples accords rompus se déplacent dans l'*Allemande* au-dessus d'une basse lente, aux mouvements ascendants et descendants répétés sous forme d'une gamme en mi bémol majeur. Après un changement vers si bémol majeur et ut mineur au début de la deuxième partie, Bach retrouve la tonalité initiale à la fin en passages harmoniques audacieux. La *Courante* se donne entraînante et prête à de larges envolées grâce aux contre-mouvements spectaculaires des deux voix ainsi qu'au rythme en triolets. Bach mène la *Sarabande* dès la deuxième mesure en un accord de septième, de laquelle se développent un reflet en deux mesures et, en fin de première partie, une mélodie expressive. Cette mélodie détermine également la deuxième partie. Suit alors une *Gavotte*, divisée comme un lied et avec certaines phrases se perdant en des éloignements semblant être sans issue. Le *Menuet* tiré de la Suite à la française ultérieure n'existe pas encore ici. La Suite clô-

ture en mesures à 6/8 avec une *Gigue* agile sous forme d'un fugato à trois voix.

Suite n° 5 en sol majeur BWV 816

Parmi les trois parties de l'*Allemande*, la partie de dessus principale a nettement le plus de poids. Ainsi s'explique le caractère mélodique de ce morceau. C'est seulement dans la *Courante* à deux parties qui va à toute allure que la basse s'émancipe, en échangeant à plusieurs reprises motifs et mouvement avec la main droite. La *Sarabande* est l'un des morceaux les plus sentimentaux de Bach dans ce genre. Ici aussi, c'est la partie supérieure aux accents hymniques qui mène le mouvement. La *Gavotte* gracieuse prolonge le caractère intime, avant qu'une *Bourrée* viennoise accélère le tempo. La partie de dessus des deux moitiés est à nouveau renversée horizontalement, ce qui signifie : les mouvements ascendants et descendants sont exactement contraires. La *Loue*, qui n'apparaît que dans cette suite, est un mouvement à 6/4 lent, orné, à plusieurs parties, dans lequel on a l'impression qu'une seule partie à la fois progresse. Après le changement insensible de la mesure binaire de la *Bourrée* à une mesure ternaire, ce morceau prépare le terrain pour l'élégante *Gigue* à la mesure 12/16, elle aussi insolite. Le thème du « postillon » est mené en *fugato* dans les trois parties et renversé dans la deuxième moitié, non seulement dans le sens de sa progression, mais aussi dans l'ordre des parties. Le caractère joueur du thème rappelle la fugue pour orgue BWV 550, 2 (vol. 89) qui est aussi en sol majeur.

Menuet en sol majeur BWV 841

Ce morceau en 24 mesures est déjà contenu dans le Petit Livre de Clavier de 1720 destiné à Wilhelm Friedemann Bach et écrit de la main de l'aîné des fils de Bach. Il a été probablement recopié dans le Petit Livre de Clavier de 1722 à partir de ce premier cahier. On est là en présence d'une musique très simple avec un discantus ornementé, mélodieux sur une basse orientée vers des triples accords.

Air BWV 991

Le morceau parvenu sous forme de fragment se compose de deux moitiés. La première moitié comprend une mélodie en huit mesures (Aria) avec accompagnement de basse. Dans la deuxième moitié, la basse s'arrête déjà dans la première mesure alors que la mélodie continue jusqu'à la fin. Ensuite on a deux variantes dont Bach n'a noté que le discantus. La première variante semble vouloir reprendre la ligne de basse de l'Aria, la deuxième le discantus. Mario Videla a complété ce morceau pour l'enregistrement ci-présent.

En toi, j'ai mis mes espérances BWV 728

Bach a intégré au total dans ses trois Petits Livres de Clavier trois arrangements chorals. Ceci montre bien que pour lui la maîtrise de cet art faisait également partie du répertoire du musicien jouant sur un instrument à clavier. L'arrangement du lied de Pâques contenu dans le Petit Livre de Clavier de 1722, écrit par Luise Henriette de Brandebourg (1653) sous-tend la mélodie richement ornementée et devant être jouée à la main droite, de deux voix dans la main gauche.

Fantasia pro Organo BWV 573

Les mesures en 12/4 conservées de ce mouvement à cinq voix présentent une ressemblance nette avec le mouvement du milieu de la »Pièce d'Orgue« BWV 562 (Vol. 90). Bach relie l'effet sonore d'un plein jeu festif avec une élégante structure en contrepoint. Pour l'enregistrement, nous avons conservé le caractère de »musique domestique« que l'on retrouve dans tout le Petit Livre de Clavier et nous avons mis à contribution le complément du fragment proposé par Hermann Keller. Le fragment en tant que tel est enregistré dans le cadre du CD »Weimar, Köthen & Leipzig« (Vol. 96).

Mario Videla

est né à Salta en Argentine. Après des études d'orgue et de direction de chorales à la faculté des beaux arts de l'Université de La Plata, il poursuit en Allemagne des études de clavecin, de flûte à bec et de musique ancienne avec Fritz Neumeyer, Hans-Martin Linde et Ferdinand Conrad. Il se spécialise comme joueur d'instruments à clavier anciens – orgue, régale, clavecin, clavicorde, virginal, épinette – et de basse continue. Au début des années soixante-dix, il est invité par «Amigos de la Música» à participer aux festivals Bach organisés par Karl Richter à Buenos Aires. En 1982 et 1985, il rejoint le Bach Collegium Stuttgart dirigé par Helmuth Rilling.

Mario Videla a participé à de nombreux enregistrements en tant que soliste et membre de différents orchestres de chambre. Il a notamment enregistré les œuvres complètes pour orgue et instruments à clavier de Domenico Zipoli, les 6 partitas, les inventions, symphonies et duos de Bach ainsi que de nombreux programmes dédiés à la musique coloniale d'Amérique latine.

Parallèlement à sa carrière d'interprète et de chef d'orchestre, Mario Videla se consacre également à l'enseignement et publie des séries didactiques sur la musique ancienne. En 1983, il fonde l'Académie Bach de Buenos Aires, qu'il dirige actuellement et qui lui a valu d'obtenir une très grande réputation en Argentine, au Brésil, au Chili, en Uruguay et au Venezuela grâce à l'exécution de concerts commentés.

Mario Videla a reçu de nombreux prix et distinctions pour son activité, notamment le Prix Konex en 1989. Actuellement, il est professeur de clavecin au conservatoire municipal Manuel de Falla à Buenos Aires, à l'institut supérieur d'arts Gral. Roca à Río Negro en Argentine, et il est directeur artistique de Festivals Musicales de Buenos Aires.

Depuis 1997, il participe tous les dimanches sur la station Radio Clásica de Buenos Aires à une émission radiophonique consacrée à Bach, très appréciée du public.

Mario Videla a également collaboré à l'enregistrement de concertos de Bach pour 3 et 4 claviers pour l'EDITION BACHAKADEMIE.

Andreas Bomba

El »Librito de clave para Anna Magdalena Bach Anno 1722«

El acervo de manuscritos autógrafos de Johann Sebastian Bach incluye tres de los llamados »libritos de clave«. El primero lo empezó a escribir en 1720; Bach lo dedicó a su hijo mayor Wilhelm Friedemann, nacido en 1710 en Weimar. Era una colección de piezas concebida en primer término para la educación musical del niño. En 1722 vio la luz el segundo de esos libritos, destinado esta vez a Anna Magdalena, una clavecinista de talento a la que Bach tomó por esposa en Cöthen el año 1721 tras fallecer Maria Barbara, su primera cónyuge. Por último, en 1725, empieza a escribir el tercer librito, concebido una vez más para Anna Magdalena.

La producción de esas colecciones manuscritas no tenía nada de raro en los tiempos de Bach. La mayor parte de la música contemporánea no existía en versión impresa, por lo que era preciso copiarla. Quien lo hacía buscaba ante todo el efecto pedagógico: es muy conocida la leyenda según la cual el joven Johann Sebastian Bach copió obras de otros compositores a hurtadillas y a la luz de la luna estando en casa de su hermano en la localidad de Ohrdruf (véase EDITION BACHAKADEMIE vol. 102 y 103). El carácter de cuaderno de ejercicios (véase la introducción de Joseph Payne en el vol. 137) que poseían tales manuscritos explica el hecho de contener piezas de distintos compositores. Tal cosa ocurre también en dos de los libritos de clave de Bach.

La suerte corrida por los tres libritos de clave que escribió Johann Sebastian Bach empieza por su transmisión a la posteridad. Incluso cuando Bach acababa de fallecer, la necrología publicada por Carl Philipp Emanuel y Johann Friedrich Agricola no incluyó esos libritos en el legado del Cantor de Santo Tomás. Es probable que se omitieran por completo al estimarse que no eran valores materiales dignos de mención entre los objetos de uso personal y familiar del compositor. O quizás pasaron primero a poder de su viuda Anna Magdalena, quien no fallecería hasta 1760. El caso es que el manuscrito figuraba entre las numerosas partituras que la Academia de Canto de Berlín –depositaria de gran parte del legado de Carl Philipp Emanuel Bach– vendió a la entonces Biblioteca Real de esa ciudad alemana el año 1854.

Dichos manuscritos tampoco fueron apreciados en toda su valía por los editores de las antiguas Obras Completas (BG), quienes los publicaron en versiones incompletas, por lo que no hallaron cabida en el catálogo BWV de composiciones bachianas. Estas omisiones pueden deberse al hecho de que algunas piezas de estos libritos reaparecen en otros contextos de la obra de Bach. Nos referimos sobre todo a las »Invenciones y Sinfonías« y a partes del »Clave bien temperado« que figuran ya en el librito de clave para Wilhelm Friedemann, así como algunas de las »Partitas« y »Suites francesas« que están incluidas en los dos libritos de clave para Anna Magdalena.

Las citadas composiciones figuran por un lado en los libritos de clave y por otro en las copias y versiones impresas posteriores, siempre bajo diferentes aspectos. Analizar este conjunto de partituras obliga al musicólogo a ocuparse a fondo de la personalidad de Bach y de su técnica compositiva. Si se parte de la hipótesis de que Bach tuvo la intención de elaborar la versión «óptima» de cada pieza para transmitirla a la posteridad, no tiene más que ordenar en orden cronológico todas las versiones conservadas de una composición para comprobar cómo evoluciona ésta de la primera a la última y cómo «evolucionó» también su compositor.

Este procedimiento es perfectamente legítimo en el caso de Bach, pero quien suponga que lo es para todos los casos a analizar demostrará haber enfocado sin visión crítica el ideal de esta obra inimitable y de su genial creador. Este modo de pensar tiene su origen en el siglo XIX y presidió desde luego la elaboración de las antiguas Obras Completas iniciadas en 1850 así como el BWV, que Wolfgang Schmieder concibió originalmente como una especie de índice de aquella edición de partituras. Hoy en cambio parece más adecuado estudiar las diferentes versiones conservadas a partir de su valor intrínseco. A tal efecto es de suma utilidad la hipótesis según la cual las diferentes formas y versiones de una misma composición no reflejan la evolución de su creador, sino más bien varias posibilidades interpretativas de una misma idea musical.

Los tres libritos de clave se publicaron por primera vez en toda su extensión en la Nueva Edición

Bach (NBA). EDITION BACHAKADEMIE estima su deber atenerse a los resultados allí obtenidos, optando por grabar y publicar cada uno de los libritos por separado (1720: vol. 137; 1722: vol. 136; 1725: vol. 135).

*

De los tres libritos de clave, el que más enigmas encierra es el que Bach empezó a escribir en 1722 para Anna Magdalena. El hecho de que el citado manuscrito incluido en el legado de Carl Philipp Emanuel dio lugar a su vez a varias copias no es tan grave como el que se haya conservado tan sólo un tercio del manuscrito original. Por las características del volumen hoy disponible se deduce que tuvo alguna vez 70 hojas, tantas como las de los otros dos libritos de clave de 1720 y 1725. Hoy quedan sólo 25. Estas hojas contienen de forma fragmentaria las cinco suites «pour le Clavessin» que más tarde se harían públicas bajo el título de «Suites francesas» BWV 812 – 816, una pieza inconclusa (una «Fantasia pro Organo» y un «Air» con variaciones), un arreglo coral y tres minuetos. Dos de estos minuetos compuestos a posteriori debían insertarse por deseo expreso del compositor en determinados pasajes de las suites anotadas previamente en el librito.

Todos los manuscritos incluidos en este librito proceden del puño y letra de Johann Sebastian Bach. Es probable que los otros dos fueran incluidos posteriormente por Anna Magdalena Bach. El análisis del manuscrito de la esposa de Bach parece indicar que las anotaciones incluidas en este librito

concluyeron antes de empezar la escritura de otro librito de clave en el año 1725. No hay referencia alguna sobre el contenido de las hojas extraviadas. Como quiera que sea, las versiones aquí incluidas constituyen los manuscritos más antiguos de las Suites francesas. Georg von Dadelsen, uno de los editores de las Nueva Edición Bach opina que «las anotaciones de Bach en el librito de su esposa revisiten un carácter de dedicatoria, por no decir más», pues «cuesta suponer que fueron escritas tan sólo para las clases de música de Anna Magdalena ya que no se hubieran materializado sin que mediase una estrecha relación con ella. Si Anna Magdalena decide más tarde pasarlas en limpio en su segundo librito de clave, cabe suponer en ello un interés particular por esas composiciones.» (*Kritischer Bericht*, p. 26).

Cabe señalar que el título del librito de clave «para Anna Magdalena Bachin Anno 1722» no es del puño y letra de Bach. Acaso fuera su propia esposa quien anotó este título, hecho que dio pábulo a las más diversas conjeturas en torno a la verdadera dedicatoria de este librito. Bach anotó en la segunda mitad de la portada: «*Ante Calvinismus und Christenschule item Anti Melancholicus von D. Pfeiffer*». Se trata de la versión abreviada de los títulos de algunos libros de la biblioteca personal de Bach; su autor, August Pfeiffer (1640-1698) fue archidiácono de la Iglesia de Santo Tomas, en Leipzig, de 1681 a 1689; se desconoce por qué Bach incluyó esa anotación en la portada.

Suite N° 1 en re menor BWV 812

Inaugura el ciclo completo una *Allemande* de ritmo parejo a tres voces. Prosigue una *Courante* de ademán enérgico que los arpeggios repetidos intensifican. La *Zarabanda* reúne los atributos de un movimiento lento al nuevo estilo italiano con una melodía acompañada por acordes. En la segunda mitad Bach traslada la melodía al bajo continuo. Inaugura el ciclo completo una *Allemande* de ritmo parejo a tres voces. Prosigue una *Courante* de ademán enturbiándola con recursos armónicos. El *Minueto I* es de consistencia más ligera y polifónica, con un carácter aún más introvertido que el *Minueto II*, que es en realidad un trío. Se escucha seguidamente la *Giga*, muy vivaz, compuesta en forma de fuga en cuya segunda mitad invierte Bach el tema en sentido horizontal.

En el librito de clave faltan las hojas que contenían la *Allemande*, los once primeros compases de la *Courante* así como el final de la *Giga*. Estas piezas se han completado a partir de otros manuscritos para los efectos de la grabación.

Suite N° 2 en do menor BWV 813

Bach confiere una forma muy distinta a la *Allemande* que introduce al oyente a la segunda suite. El *tempo* es más pausado; se desarrolla una nítida melodía con acompañamiento de bajo y una impetuosa técnica de formación de secuencias, de repetición insistente de motivos iguales a distintos niveles. La misma estructura de este movimiento indica que las

piezas de esta suite se han de limitar en general a dos voces. La *Courante* se asemeja a una inquieta *Corrente* italiana. En la *Zarabanda* retorna Bach al lenguaje musical de la *Allemande*, siendo la diferencia principal entre las dos mitades los inicios en tonalidad mayor y menor; en la segunda parte de la segunda mitad Bach recurre otra vez al tema de la primera para someterla en seguida a variaciones. La escala menor natural constituye un gesto conclusivo encantador. Lo que sigue es un refrescante *Air* cuya melodía se invierte al comienzo de la segunda parte. La *Giga* final, en el inusual compás de 3/8, no desarrolla tema propio, ya que la mano izquierda interviene en cuanto la derecha termina de ejecutar el intervalo de cuarta.

En el librito de clave faltan las hojas que contenían la *Allemande*, la primera parte de la *Courante* así como la mayor parte de la *Giga*. Han sido completadas por esta grabación. Entre *Air* y *Giga* Bach apuntó lo siguiente: »NB. Aquí se ha de incluir el Men. ex cb que figura casi al final«. Se trata del primero de los minuetos incluidos con posterioridad. La presente grabación se ciñe a estas indicaciones.

Suite N° 3 en si menor BWV 814

En esta suite se alternan piezas a dos y tres voces. El carácter de la *Allemande* es aún más introvertido que el de la suite precedente; los motivos pasan de una mano a la otra y Bach vuelve a invertir los comienzos de ambas partes en sentido horizontal. En la *Courante* en compás de 6/4 conduce las tres voces alternando el movimiento y la inmovilidad. Las

fermatas sirven a apoyo a grupos de seis corcheas. La sensitiva *Zarabanda* recuerda al oyente que el si menor fue la tonalidad predilecta de Bach para la música para flauta. El movimiento de la voz que Bach conduce en discanto o en bajo continuo se densifica hacia el final en términos de armonía. Lo que sigue es un etéreo *Minueto* con trío, presidido por acordes melódicos perfectos. La *Gavota* (en la Suite francesa este movimiento se llama *Anglaise*) se distingue por sus vivos pasajes y por los grandes saltos de su línea melódica. El bajo asume en ocasiones el movimiento prescrito; para superar ciertas situaciones armónicas enrevesadas, Bach expande la segunda parte hasta triplicarla en comparación con la primera. Al final figura una *Giga* lúdica y virtuosa desarrollada con los recursos del canon y la imitación.

En el librito de clave faltan la *Courante*, la *Zarabanda* y el inicio de la *Gavota*. Se ha procedido a completarlos para la presente grabación; el *Minueto* con trío se ha trasladado al sitio que Bach probablemente tenía previsto para este movimiento.

Suite N° 4 en Mi bemol mayor BWV 815

Al cabo de tres suites en tonalidad menor siguen dos en tonalidad mayor. Pasajes de semicorcheas con acordes perfectos arpegiados discurren en la *Allemande* por encima de un bajo continuo que ondu-la lentamente en forma de escala de Mi bemol mayor. Tras cambiar a Si bemol mayor y a do menor al comienzo de la segunda parte, Bach acaba por retornar a la tonalidad de partida atravesando

audaces pasajes armónicos La *Courante* debe su vivacidad y su amplitud a los marcados movimientos contrapuestos de las dos voces y al ritmo de tresillos. La *Zarabanda* conduce a un acorde de séptima apenas llegado el segundo compás; de ésta emerge una inversión de dos compases y al final de la primera parte se desarrolla una expresiva línea melódica que domina también la segunda. Como en las otras dos suites en tonalidad mayor sigue una *Gavota*, estructurada aquí como un *lied*, con algunas frases deambulando por lejanías sin salida aparente. Aquí no figura aún el *Minueto* de la ulterior Suite francesa. La suite culmina en una leve *Giga*, esta vez en compás de 6/8 y en forma de *fugato* a tres voces.

Suite N° 5 en Sol mayor BWV 816

De las tres voces correspondientes a la *Allemande* el mayor énfasis recae sin duda alguna en la voz conductora, o sea el discanto. De ahí el carácter melódico de esta pieza. El bajo continuo se emancipa primero en la rauda *Courante* a dos voces alternando una y otra vez motivos y líneas melódicas con la mano derecha. La *Zarabanda* es una de las más delicadas de todas las que compuso Bach, siendo aquí también la voz superior la que conduce al movimiento a modo de himno. La *Gavota*, grácilmente, da continuidad al carácter íntimo de la pieza antes de ceder paso a la *Bourrée*, de *tempo* más acelerado. El discanto de ambas partes también está invertido en sentido horizontal, es decir, contrapuesto en el ascenso y el descenso. La *Loure*, que figura solamente en esta suite, es un movimiento lento y fuga-

do a varias voces en compás de 6/4 en el que se oye en todo momento una sola voz. Tras el cambio imperceptible del compás par de la *Bourrée* a un compás binario, este movimiento prepara el terreno a la *Giga* en el compás también inusual de 12/16. La temática de la corneta del postillón se desarrolla en forma de *fugato* por las tres voces y en la segunda parte se invierte no sólo en la dirección sino además en la secuencia de las voces. El carácter lúdico del tema recuerda la Fuga para órgano BWV 550, 2 (Vol. 89), igualmente en Sol mayor.

Minueto en Sol mayor BWV 841

Esta composición de 24 compases figuraba ya en el librito de clave dedicado a Wilhelm Friedemann Bach, que fue escrito de puño y letra por el primogénito. Es probable que esa partitura sirviera de modelo para copiarla en el librito de clave elaborado en 1722. Se trata de una música de carácter muy sencillo con un contralto melodioso y ornamental que discurre por sobre un bajo que ejecuta acordes perfectos.

Air BWV 991

Esta pieza trunca comprende dos mitades. La primera cubre una melodía de ocho compases (Aria) con acompañamiento de bajo. En la segunda mitad, el bajo se interrumpe ya en el primer compás, mientras que la melodía prosigue hasta el final. Siguen dos variaciones de las cuales Bach anotó solamente

el contralto. La primera variación parece querer recoger la línea del bajo del aria y la segunda, el contralto. Mario Videla ha logrado cohesionar esta pieza para los efectos de la presente grabación.

**En ti he depositado mi confianza,
Señor BWV 728**

Bach incluyó tres arreglos de coral en sus tres libritos de clave. Esto revela lo obvio que le parecía el dominio de este arte para completar el repertorio de los ejecutantes de instrumentos de teclado. El arreglo de la Canción de Pascua de Luise Henriette von Brandenburg (1653), incluido en el librito de 1722, la melodía fuertemente ornamental correspondiente a la mano derecha discurre por encima de dos voces a cargo de la izquierda.

Fantasia pro Organo BWV 573

Los doce compases y cuarto que se han conservado de este movimiento a cinco voces delatan su afinidad con el movimiento intermedio de la «Pièce d'Orgue» BWV 562 (vol. 90). Bach combina el efecto sonoro de un festivo Plein Jeu con una artística estructura contrapuntística. Para los efectos de la grabación se ha preservado el carácter de «música casera» de todo el librito de clave e incluido el complemento que añadió Hermann Keller a este movimiento fragmentado. El fragmento como tal está grabado en el marco del CD «Weimar, Köthen & Leipzig» (vol. 96).

Mario Videla

Mario Videla nació en Salta, Argentina. Estudió órgano y dirección coral en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, continuando luego sus estudios de perfeccionamiento en clave, flauta dulce y música antigua en Alemania con Fritz Neumeyer, Hans-Martin Linde y Ferdinand Conrad.

Desde 1975 ha ofrecido numerosos recitales como organista, clavecinista y director de coro, dedicándose especialmente a la música antigua y a la ejecución de antiguos instrumentos de teclado – órgano, regal, clave. Clavicordio, virginal, espineta, forte-piano-. En tal carácter se ha presentado en salas de todo el mundo. A comienzos de la década del setenta fue invitado por «Amigos de la Música» para participar en los Festivales Bach conducidos por Karl Richter en Buenos Aires. En 1982 y 1985 integró el Bach Collegium Stuttgart dirigido por Helmuth Rilling.

Mario Videla ha realizado diversas grabaciones como solista e integrante de conjuntos, entre ellas, la obra completa para órgano y clave de Domenico Zippoli, las 6 Partitas, las Invenciones a 2 voces, las Sinfonías a 3 voces y los 4 Duetos de J.S.Bach, La Ofrenda Musical, y otros programas con música colonial latinoamericana.

Además de su labor como instrumentista y director, Mario Videla se ha dedicado a la enseñanza. Ha escrito varios libros sobre flauta dulce y una serie didáctica de música antigua. En 1983 funda la Acade-

mia Bach de Buenos Aires al frente de la cual realiza una intensa labor artística y normativa, consolidando una sólida reputación en Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y Venezuela, a través de la realización de conciertos comentados. Ha recibido varias distinciones por su actividad, entre ellas el Premio Konex de Platino 1989 en Música Clásica.

Actualmente es profesor de clave en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla y en el Instituto Superior de Arte de Gral Roca, Argentina y director artístico de la reconocida Asociación Festivales Musicales de Buenos Aires.

Desde 1997, desarrolla también un programa radial dominical dedicado a Bach titulado «La Cantata del Domingo» por Radio Clásica de Buenos Aires.

Mario Videla participa también en la grabación de los conciertos de Bach para 3 y 4 claves para la EDITION BACHAKADEMIE.

Vol. 136
Clavier-Büchlein
für Anna Magdalena Bach
1725

**Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Producer and digital editor/
Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:**
Dr. Stefan Weinzierl

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido: Dr. Stefan Weinzierl

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

26. 9. bis 1. 10. 1999

Pfarrkirche Oberried/Breisgau

Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave: Keith Hill, 1992

Nach flämischem Vorbild/After al Flemish original/Selon modèle flamand/Según modelo flamenco

Truhenorgel/Chest organ/Orgue coffre/Órgano Truhel: Bernhard Fleig, Basel/Bâle/Basilea 1989

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/

Texte de présentation et rédaction/Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Clavier-Büchlein
für/for/pour/para

Anna Magdalena Bach
1725

Michael Behringer
Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave
Truhenorgel/Chest organ/Orgue coffre/órgano Truhel

mit/with/avec/con

Sibylla Ruben – Soprano
Johannes-Christoph Happel – Baritono

CD 1

No. 1	Partita a-Moll/A Minor/la mineur/la menor BWV 827		20:57
	1. Prélude	1	3:09
	2. Allemande	2	3:42
	3. Corrente	3	2:42
	4. Sarabande	4	5:02
	5. Menuet	5	1:51
	6. Gigue	6	4:31
No. 2	Partita e-Moll/E Minor/mi mineur/ mi menor BWV 830		30:17
	1. Prélude	7	6:13
	2. Allemande	8	4:10
	3. Corrente	9	4:04
	4. Sarabande	10	8:07
	5. Tempo di Gavotta	11	2:03
	6. Gigue	12	5:40
No. 3	Menuet F-Dur/F Major/fa majeur/Fa mayor BWV Anh. 113	13	1:20
No. 4	Menuet G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor (Chr. Petzold) BWV Anh. 114	14	1:18
No. 5	Menuet g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor (Chr. Petzold) BWV Anh. 115	15	2:07
No. 6	Rondeau B-Dur/B flat Major/si bémol majeur/Si bemol mayor (Fr. Couperin) BWV Anh. 183	16	4:29
No. 7	Menuet G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor BWV Anh. 116	17	1:36
No. 8a/b	Polonaise F-Dur/F Major/fa majeur/Fa mayor BWV Anh. 117a/b	18	1:08
No. 9	Menuet B-Dur/B flat Major/si bémol majeur/Si bemol mayor BWV Anh. 118	19	1:06
No. 10	Polonaise g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor BWV Anh. 119	20	0:52
No. 11	Choral Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 691	21	2:12
No. 12	Choral Gib dich zufrieden und sei stille F-Dur/F Major/fa majeur/ Fa mayor BWV 510	22	1:07
No. 13a/b	Choral Gib dich zufrieden und sei stille BWV 511/512	23	1:02
No. 14	Menuet a-Moll/A Minor/la mineur/la menor BWV Anh. 120	24	1:14
No. 15	Menuet c-Moll/C Minor/do mineur/do menor BWV Anh. 121	25	1:08
No. 16	Marche D-Dur/D Major/ré majeur/Re mayor (C.Ph.E. Bach) BWV Anh. 122	26	0:50
No. 17	Polonaise g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor (C.Ph.E. Bach) BWV Anh. 123	27	1:02
No. 18	Marche G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor (C.Ph.E. Bach) BWV Anh. 124	28	0:59
No. 19	Polonaise g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor (C.Ph.E. Bach) BWV Anh. 125	29	1:33

CD 2

No. 20a/b.	Aria <i>Sooft ich meine Tobackspfeife</i> BWV 515/515a	1 - 2	3:09
No. 21	Menuet G-Dur /G Major/sol majeur/Sol mayor fait par Mons. Böhm BWV deest	3	1:22
No. 22	Musette D-Dur /D Major/ré majeur/Re mayor BWV Anh. 126	4	0:38
No. 23	Marche Es-Dur /E flat Major/mi bémol majeur/Mi bemol mayor BWV Anh. 127	5	1:24
No. 24	(Polonaise) d-Moll /D Minor/ré mineur/re menor BWV Anh. 128	6	1:10
No. 25	Aria <i>Bist du bei mir</i> (G.H. Stölzel ?) BWV 508	7	2:18
No. 26	Aria G-Dur /G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 988/1	8	5:34
No. 27	Solo per il Cembalo : Allegro (C.Ph.E. Bach) BWV Anh. 129	9	2:54
No. 28	Polonaise G-Dur /G Major/sol majeur/Sol mayor (Johann Adolph Hasse) BWV Anh. 130	10	1:44
No. 29	Praeludium C-Dur /C Major/do majeur/Do mayor BWV 846/1	11	2:15
No. 30	Suite 1 pour le Clavessin BWV 812		16:24
	1. Allemande	12	4:57
	2. Courante	13	1:52
	3. Sarabande	14	3:38
	4. Menuet 1	15	1:09
	5. Menuet 2	16	1:19
	6. Gigue	17	3:29
No. 31	Suite 2 pour le Clavessin BWV 813		9:07
	1. Allemande	18	3:14
	2. Courante	19	1:56
	3. Sarabande	20	3:57
No. 32	(Satz ohne Bez.) F-Dur /F Major/fa majeur/Fa mayor (J.Ch. Bach) BWV Anh. 131	21	0:40
No. 33	Aria <i>Warum betrübst du dich</i> BWV 516	22	1:27
No. 34	Recitativo <i>Ich habe genug!</i> aus/from/de BWV 82	23	1:07
No. 38	Aria <i>Schlummert ein, ihr matten Augen</i> aus/from/de BWV 82	24	6:45
No. 35	Choral <i>Schaffs mit mir, Gott</i> BWV 514	25	0:57
No. 36	Menuet d-Moll /D Minor/ré mineur/re menor BWV Anh. 132	26	0:57
No. 37	Aria di Giovannini <i>Willst du dein Herz mir schenken</i> BWV 518	27	2:23
No. 39a	Choral <i>Dir, dir, Jehova will ich singen</i> BWV 299*	28	0:54
No. 39b	Aria <i>Dir, dir, Jehova will ich singen</i> BWV 299	29	2:17
No. 40	Aria <i>Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen</i> BWV 517	30	1:27
No. 41	Aria <i>Gedenke doch, mein Geist, zurücke</i> BWV 509	31	1:15
No. 42	Choral <i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i> BWV 513	32	1:19

Total Time CD 2

69:27

* mit/with/avec/con Ingrid Waldvogel, Yvonne Huber, Anne Hellmann; Constanze Schumacher, Constanze Hirsch, Yvonne Fuchs; Christoph Hassler, Andreas Poland, Corby Welch; Jens Hamann, Volker Spiegel, Tilman Michael

Sarabande.



Seite/Page/Página 34/35: Partita BWV 830, Sarabande

Handschrift/Autograph/Manuscrit/Manuscrito: Johann Sebastian Bach



Gib dich zufrieden und sei stille*Geistliches Lied BWV 511/512*

1. Gib dich zufrieden und sei stille
In dem Gotte deines Lebens,
In ihm ruht aller Freuden Fülle,
Ohn ihn mühest du dich vergebens.
Er ist dein Quell und deine Sonne,
Scheint täglich hell zu deiner Wonne,
Gib dich zufrieden.

Melodie: Johann Sebastian Bach (?)*Text:* Paul Gerhardt, 1666**So oft ich meine Tobacks-Pfeife***Aria BWV 515*

1. So oft ich meine Tobacks-Pfeife,
Mit gutem Knaster angefüllt,
Zur Lust und Zeitvertreib ergreife,
So gibt sie mir ein Trauerbild –
Und füget diese Lehre bei,
Daß ich derselben ähnlich sei.
4. Wenn nun die Pfeife angezündet,
So sieht man, wie im Augenblick
Der Rauch in freier Luft verschwindet,
Nichts als die Asche bleibt zurück.
So wird des Menschen Ruhm verzehrt
Und dessen Leib in Staub verkehrt.
6. Ich kann bei so gestalten Sachen
Mir bei dem Toback jederzeit
Erbauliche Gedanken machen.
Drum schmauch ich voll Zufriedenheit

Be contented and be silent*Sacred song BWV 511/512*

1. Be contented and be silent
In the God of your being,
In him lies all joy's fullness,
All striving is in vain without him.
He is your wellspring and your sun,
Lights up each day for your pleasure,
Be contented.

Melody: Johann Sebastian Bach (?)*Text:* Paul Gerhardt, 1666**Whenever I take my good pipe***Aria BWV 515*

1. Whenever I take my good pipe,
Filled up with good tobacco,
To while the time away with pleasure,
A dismal image comes to mind –
'Tis a lesson for good measure
That I am like that very pipe.
4. Whenever the pipe is lit and burning
In the same moment you will see
Its smoke vanish into thin air,
Leaving behind nought but the ashes.
Thus our fame fades away
And our body turns to dust.
6. For matters of this nature
Tobacco always helps me
Think of edifying reflections.
And thus I smoke full of content

Sois satisfait et tais-moi*Cantique BWV 511/512*

1. Sois satisfait et tais-toi
En Dieu ta vie,
En lui repose toute joie,
Sans lui tu te peines en vain.
Il est ta source et ton soleil
Qui luit chaque jour pour ton bien-être,
Sois satisfait.

*Mélodie : Johann Sebastian Bach (?)**Texte : Paul Gerhardt, 1666***Aussi souvent que je ma pipe à tabac***Air BWV 515*

1. Aussi souvent que je ma pipe à tabac,
Remplie d'une herbe rare,
Par plaisir et loisir prends,
Elle donne une image triste de moi –
Et ajoute cette leçon
Que je lui suis très semblable.
4. Lorsque la pipe est allumée,
On voit à cet instant
La fumée disparaître à l'air libre,
Rien que les cendres restent en gage.
Ainsi la gloire de l'homme se consume
Et son corps redevient poussière.
6. Je puis avec de telles choses
M'adonner à tout instant grâce au tabac
À des pensées édifiantes.
C'est pourquoi j'aime à fumer

Date por satisfecho y calla*Cántico religioso BWV 511/512*

1. Date por satisfecho y calla
El Dios que gobierna tu vida
Alberga alegrías sin fin,
Sin Él tus esfuerzos son vanos.
Es Él tu manantial y tu sol,
Que sale cada mañana para goce tuyo,
Date, pues, por satisfecho.

*Melodía: Johann Sebastian Bach (?)**Letra: Paul Gerhardt, 1666***Cada vez que tomo mi pipa***Aria BWV 515*

1. Cada vez que tomo mi pipa
De tabaco repleta
Para pasar un buen rato
Me sugiere ideas amargas
Y me enseña además
Que a ella soy semejante.
4. Una vez encendida la pipa,
Veo como en pos del aire exterior
El humo al instante se escapa
Dejando cenizas, tan sólo cenizas.
Así del Hombre la gloria se esfuma
Y su cuerpo en polvo convertido queda.
6. Siendo las cosas como son
El tabaco me da siempre la ocasión
De filosofar de cosas mil.
Muy satisfecho fumo por eso

Zu Land, zu Wasser und zu Haus
Mein Pfeifchen stets in Andacht aus.

Melodie: Gottfried Heinrich Bach (?)

Text: Autor unbekannt, vor 1735

Bist du bei mir

Geistliches Lied BWV 508

Bist du bei mir,
Geh ich mit Freuden
Zum Sterben und zu meiner Ruh.
Ach, wie vergnügt
Wär so mein Ende,
Es drückten deine schönen Hände
Mir die getreuen Augen zu.

Melodie und Text: Autoren unbekannt

Warum betrübst du dich

Geistliches Lied BWV 516

Warum betrübst du dich
Und beugest dich zur Erden,
Mein sehr geplagter Geist,
Mein abgematter Sinn?
Du sorgst, wie will es doch
Noch endlich mit dir werden,
Und fahrest über Welt
Und über Himmel hin.
Wirst du dich nicht recht fest
In Gottes Willen gründen,
Kannst Du in Ewigkeit
Nicht wahre Ruhe finden.

Melodie und Text: Autoren unbekannt

On land, at sea and at home
My little pipe with devotion.

Melody: Gottfried Heinrich Bach (?)

Text: unknown poet, before 1735

Be with me

Sacred song BWV 508

Be with me,
And I'll go happily
To die and find everlasting peace.
Ah, how joyful
My end would be,
If your lovely hands
Were to close my devout eyes.
Melody and text: unknown authors

CD 2 7

Why are you so sad

Sacred song BWV 516

Why are you so sad
And cast down to the ground,
My poor troubled soul,
My weary spirit?
You worry about
What may befall you
And you travel the world
And across the skies.
If you do not rely firmly
On God's will,
You will ne'er find
True peace in eternity.

Melody and text: unknown authors

CD 2 22

Sur terre, sur l'eau et à la maison
Ma pipe jusqu'au bout, toujours, avec
recueillement.

Mélodie : Gottfried Heinrich Bach (?)

Texte : Auteur inconnu, avant 1735

Es-tu auprès de moi

Cantique BWV 508

Es-tu auprès de moi,
Je vais avec plaisir
Vers la mort et vers la paix.
Hélas, quel plaisir
Serait ma fin
Si tes belles mains fermaient
Mes yeux fidèles.

Mélodie et Texte : Auteurs inconnus

Pourquoi t'affliges-tu

Cantique BWV 516

Pourquoi t'affliges-tu
Et te courbes-tu vers terre,
Mon âme très tourmentée,
Mon cœur abattu ?
Tu t'inquiètes de ce qu'il, un jour,
Adviendra de moi
Et charrie à travers le monde
Et le ciel.
Si tu ne te fondes pas fermement
Dans la volonté de Dieu,
Tu ne sauras à tout jamais
Pas trouver la paix véritable.

Mélodie et Texte : Auteurs inconnus

Mi pipa con gran devoción

En el hogar, en tierra firme y en el mar.

Melodía: Gottfried Heinrich Bach (?)

Letra: Autor desconocido, antes de 1735

Contigo a mi lado

Cántico religioso BWV 508

Contigo a mi lado,
Contento me he de marchar
A la muerte y al descanso eterno.
Qué consoladora
Será así la hora postrera
En que tus manos tan bellas
Mis fieles ojos lleguen a cerrar.

Melodía y letra: autores desconocidos

Por qué te acongojas

Cántico religioso BWV 516

¿Por qué te acongojas
Y te inclinas a tierra,
Martirizada alma mía,
O espíritu exhausto?
Te preocupas por saber
Qué ha de ser de ti,
Y vagas por el mundo,
Por el cielo sin fin.
Si aferrarte no quieres
De la voluntad divina,
No hallarás sosiego
Por toda la eternidad.

Melodía y letra: Autores desconocidos

Rezitativ (aus Kantate BWV 82)

Ich habe genug!
 Mein Trost ist nur allein,
 Daß Jesus mein
 Und ich sein eigen möchte sein.
 Im Glauben halt ich ihn,
 Da seh ich auch mit Simeon
 Die Freude jenes Lebens schon.
 Laßt uns mit diesem Manne ziehn.
 Ach! möchte mich von meines Leibes Ketten
 Der Herr erretten!
 Ach! wäre doch mein Abschied hier,
 Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:
 Ich habe genug!

Aria (aus Kantate BWV 82)

Schlummert ein, ihr matten Augen,
 Fallet sanft und selig zu.
 Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
 Hab ich doch kein Teil an dir,
 Das der Seelen könnte taugen.

Schlummert ein, ihr matten Augen,
 Fallet sanft und selig zu.
 Hier muß ich das Ende bauen,
 Aber dort, dort werd ich schauen
 Süßen Frieden, stille Ruh.

Musik: Johann Sebastian Bach /
 Kantate »Ich habe genug« BWV 82
Text: Autor unbekannt

Recitative (from Cantata BWV 82)

I have now enough!
 My only comfort is
 That Jesus might be mine
 And I his forever.
 I cleave to him in faith,
 With Simeon, I see
 The joys of the afterlife.
 Let us go with this man.
 Ah! That the Lord would free me
 From my body's chains!
 Ah! If my departure were at hand,
 How glad I'd be to say, world, to you:
 I have now enough!

Aria (from Cantata BWV 82)

Go to sleep, ye weary eyes,
 Fall asleep softly, joyfully.
 World, I will not stay here now,
 I have no part of you
 That would benefit my soul.

Go to sleep, ye weary eyes,
 Fall asleep softly, joyfully.
 Here I must complete my end,
 But there, there I will find
 Sweet peace and soft repose.

Musik: Johann Sebastian Bach /
 Cantata *Ich habe genug* (BWV 82)
Text: unknown poet

Récitatif (de la Cantata BWV 82)

J'ai ce qu'il me faut.
 Ma seule consolation est
 Que Jésus veuille être mien
 Et que je sois sien.
 Je le tiens dans la foi,
 Je vois déjà comme Siméon
 Les joies de cette autre vie.
 Partons avec cet homme !
 Ah, que le Seigneur me délivre
 Des chaînes qui oppressent mon corps ;
 Ah, si je pouvais prendre congé ici,
 C'est avec joie que je te dis, monde :
 J'ai ce qu'il me faut.

Air (de la Cantata BWV 82)

Endormez-vous, mes yeux épuisés,
 Fermez-vous doucement et bienheureux !
 Ô monde, je ne reste plus ici,
 Tu ne me donnes rien
 Qui puisse profiter à mon âme.

Endormez-vous, mes yeux épuisés,
 Fermez-vous doucement et bienheureux !
 Ici-bas, je rencontre la misère
 Mais là-bas, là-bas, je contemplerai
 La douce paix, le repos et le calme.

Musique : Johann Sebastian Bach /
 Cantate »J'ai ce qu'il me faut« BWV 82
Texte : Auteur inconnu

Recitativo (de la Cantata BWV 82)

Tengo suficiente.
 Mi consuelo es sólo
 que Jesús sea mío
 Y yo suyo.
 En la Fe lo sostengo,
 Y así veo, también como Simeón,
 Ya la dicha de aquella vida.
 ¡Partamos con este hombre!
 ¡Ah! si el Señor quisiera librarme
 De las cadenas de mi cuerpo.
 ¡Ah! si ya fuera mi partida,
 con alegría te diría, mundo a ti:
 tengo suficiente.

Arai (de la Cantata BWV 82)

Adormeceos, ojos cansados,
 Cerraos suave y dichosamente.
 ¡Mundo! ya no permaneceré aquí,
 Pues no tengo más parte en ti,
 Que pudiera servir al alma.

Adormeceos, ojos cansados,
 cerraos suave y dichosamente.
 Aquí debo el fin preparar,
 Pero allí, allí contemplar
 La dulce paz, y el tranquilo reposo.

Música: Johann Sebastian Bach /
 Cantata »Tengo suficiente« BWV 82
Letra: Autor desconocido

Schaffs mit mir, Gott

Geistliches Lied BWV 514

Schaffs mit mir, Gott, nach deinem Willen,
 Dir sei es alles heimgestellt.
 Du wirst mein Wünschen so erfüllen,
 Wie's deiner Weisheit wohlgefällt.
 Du bist mein Vater, du wirst mich
 Versorgen, darauf hoffe ich.

Melodie: nicht nachweisbar*Text:* Benjamin Schmolck, 1725 oder früher

Aria di Giovannini BWV 518

1. Willst du dein Herz mir schenken,
 So fang es heimlich an,
 Daß unser beider Denken
 Niemand erretten kann.

Die Liebe muß bei beiden
 Allzeit verschwiegen sein,
 Drum schließ die größten Freuden
 In deinem Herzen ein.

2. Behutsam sei und schweige
 Und traue keiner Wand,
 Lieb' innerlich und zeige
 Dich außen unbekannt.
 Kein Argwohn muß du geben,
 Verstellung nötig ist.
 Genug, daß du, mein Leben,
 Der Treu' versichert bist.

Do with me, God

Sacred song BWV 514

Do with me, God, what you will,
 Everything be up to you.
 You will grant my requests
 If it pleases your own wisdom.
 You are my father, you will look after me
 In that I trust.

Melody: unidentified composer*Text:* Benjamin Schmolck, 1725 or earlier

Aria di Giovannini BWV 518

1. If you would give me your heart,
 Then do it in secrecy,
 That our very thoughts
 Nobody can guess.

Love must on both sides
 Forever secret be,
 So conceal the greatest pleasure
 Forever in your heart.

2. Be cautious and be silent
 And never trust the walls,
 Love inwardly and show
 Ignorance outwardly.
 Never make others suspect,
 Pretence is now essential.
 Enough, that you, my life,
 Can in my faith now trust.

Fais-le avec moi, mon Dieu*Cantique BWV 514*

Fais-le avec moi, mon Dieu,
 Je m'en remets entièrement à toi.
 Tu réaliseras mes désirs,
 Comme cela plaira à ta sagesse.
 Tu es mon père, tu prendras soin de moi
 C'est ce que j'espère.

Mélodie : origine inconnue*Texte* : Benjamin Schmolck, 1725 ou plus tôt**Air di Giovannini BWV 518**

1. Si tu veux me donner ton cœur,
 Commence en secret
 Afin que nos deux pensées
 Personne ne puisse sauver.
 L'amour doit pour nous deux
 Rester toujours discret,
 C'est pourquoi mets sous clé les plus
 grandes joies
 Dans ton cœur.
2. Sois prudent et tais-toi,
 Et méfie-toi partout,
 Aime dans ton for intérieur
 Et montre-toi ignorant à l'extérieur.
 Aucun soupçon ne donne,
 Simulation est nécessité.
 Il suffit qu'à toi, ma vie,
 La fidélité te soit assurée.

Hágase, Dios mío*Cántico religioso BWV 514*

Hágase, Dios mío, Tu voluntad
 Todo Te sea dado.
 Mis deseos los harás realidad
 Conforme a tus sabios designios.
 Tú eres mi Padre, por mí velarás,
 Ésa es mi gran esperanza.

Melodía: autor desconocido*Letra*: Benjamin Schmolck, 1725 o anterior**Aria di Giovannini BWV 518**

1. Si tu corazón entregarme quieres,
 Hazlo, sí, pero en secreto
 Para que nada ni nadie
 Nuestros pensamientos
 Adivinar consiga.
 El amor entre tú y yo
 Ha de ser callado siempre,
 Guarda, pues, las alegrías más grandes
 En las arcas de tu corazón.
2. Sé prudente, nada digas
 Ni en las paredes confía,
 Ama para tus adentros
 Y aparenta indiferencia.
 Que nadie nada sospeche,
 Ante todo, disimulo.
 Que a ti, vida mía, te baste
 De mi fidelidad la certeza.

3. Begehre keine Blicke
 Von meiner Liebe nicht,
 Der Neid hat viele Stricke
 Auf unser Tun gericht.
 Du mußt die Brust verschließen,
 Halt deine Neigung ein.
 Die Lust, die wir genießen,
 Muß ein Geheimnis sein.
4. Zu frei sein, sich ergehen,
 Hat oft Gefahr gebracht.
 Man muß sich wohl verstehen,
 Weil ein falsch Auge wacht.
 Du mußt den Spruch bedenken,
 Den ich zuvor getan:
 Willst du dein Herz mir schenken,
 So fang es heimlich an.

Melodie und Text: Autoren unbekannt

3. Do not covet looks
 Of my love for you,
 Jealousy has set many
 Traps for us.
 You must disguise your heart,
 Your feelings never betray.
 The pleasure we enjoy
 Must a secret be.
4. To be free and indulgent
 Has often been a risk.
 We must trust each other,
 As malicious eyes do watch.
 Never forget the lesson
 I taught you now before:
 If you would give me your heart,
 Then do it in secrecy,

Melodie and Text: unknown authors

Dir, dir, Jehova, will ich singen

Choral BWV 299

1. Dir, dir, Jehova, will ich singen,
 Denn, wo ist ein solcher Gott wie du?
 Dir will ich meine Lieder bringen,
 Ach! gib mir deines Geistes Kraft darzu,
 Daß ich es tu im Namen Jesu Christ,
 So wie es dir durch ihn gefällig ist.
3. Verleih mir, Höchster, solche Güte,
 So wird gewiß mein Singen recht getan;
 So klingt es schön in meinem Liede.
 Und ich bet dich in Geist und Wahrheit an.

To thee Jehova, I will sing now

Chorale BWV 299

1. To thee Jehova, I will sing now,
 For where is such a God like thee?
 To thee I will offer my songs,
 Ah! Give me the strength of thy spirit,
 That I may do it in the name of Jesus Christ,
 As it pleases thee through him.
3. Oh grant me, Highest, such great kindness,
 And my singing will be rightly done;
 Then my song will resound with beauty
 And I will exalt thee in my soul and verity;

CD 2 28

CD 2 29

3. Ne convoite aucun regard
De mon amour,
L'envie pose beaucoup de pièges
À nos actions.
Tu dois refermer ta poitrine,
Contient tes envies.
Le plaisir dont nous jouissons,
Doit rester un secret.
4. S'adonner à trop de liberté
A souvent mis en danger.
Il convient de bien se comprendre,
Car un œil mensonger veille.
Tu dois prendre à cœur la devise
Que je t'ai dit auparavant :
Si tu veux me donner ton cœur,
Commence en secret.
5. Abstente de buscar ansiosa
De mis miradas el fuego;
La envidia tiene trampas tendidas
Y nuestros pasos vigila.
En tu pecho guardarás
El amor que me profesas.
El placer que compartimos
En secreto ha de quedar.
4. El ser libre sin cautela
Peligros a veces entraña.
Sigilosos entendámonos,
Que ojo traidor nos espía.
El consejo has de recordar
Que yo te acabo de dar:
Si tu corazón entregarme quieres,
Hazlo, sí, pero en secreto.

Mélodie et Texte : Auteurs inconnus

Melodía y letra: Autores desconocidos

C'est toi, toi, Jehovah que je veux chanter

Choral BWV 299

1. C'est toi, toi, Jehovah que je veux chanter,
Car un Dieu tel que toi où existe-t-il ?
C'est à toi que je veux apporter mes chants,
Ah ! Donne-moi la force de ton esprit en cela,
Que je le fasse au nom de Jésus-Christ
Comme cela te plaît par lui.
3. Si tu me prêtes, ô Très-Haut, une telle bonté,
Mon chant ne pourra qu'en bénéficier ;
Mes chants en seront embellis.
Et je te prie au nom de l'esprit de la vérité.

A Ti te canto, Jehová

Coral BWV 299

1. A Ti te canto, Jehová,
Pues, ¿dónde hallar otro Dios como Tú?
A Ti quiero ofender mis cantos,
¡Oh! dame la fuerza de Tu espíritu,
Para hacerlo en nombre de Jesucristo,
Como de complace a Ti.
3. Concédeme, oh Señor, las virtudes
Que mi canto hagan de Ti merecedor;
Para que con música inefable
Te adore con toda mi alma.

So hebt dein Geist mein Herz
zu dir empor,
Daß ich dir Psalmen sing im höh'ren
Chor.

8. Wohl mir, ich bitt in Jesu Namen
Der mich zu deiner Rechten selbst vertritt,
In ihm ist alles Ja und Amen,
Was ich von dir im Geist und Glauben bitt.

Daß ich es tu im Namen Jesu Christ,
So wie es dir durch ihn gefällig ist.

Melodie: nicht nachweisbar

Text: Bartholomäus Crasselius, 1697

Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen

Geistliches Lied BWV 517

1. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen,
Wenn ich in deiner Liebe ruh.
Ich steige aus der Schwermuthöhlen
Und eile deinen Armen zu.
Da muß die Nacht des Traurens scheiden,
Wenn mit so angenehmen Freuden
Die Liebe strahlt aus deiner Brust.
Hier ist mein Himmel schon auf Erden,
Wer wollte nicht vergnüget werden,
Der in dir findet Ruh und Lust.

Melodie: Herkunft unbekannt

Text: Wolfgang Christian Dreßler, 1692

Thus thy spirit will lift my heart
up to thee,
That I may sing thee psalms in the choirs
above.

8. Happy am I to make my request
In Christ's name, my advocate at Thy side,
He will surely grant at Thy behest
My wish, if in true faith I do abide.
I do this in the name of Christ the meek
That Thou through him might grant me
what I seek.

Melody: unidentified composer

Text: Bartholomäus Crasselius, 1697

How happy I am, oh friend of souls

Sacred song BWV 517

1. How happy I am, oh friend of souls,
When I rest within your love.
I rise out of the depths of gloom
And hasten right into your arms.
The night of grief must now depart,
When with such joy and pleasure
Love shines forth from your bosom.
My heaven is on earth already,
Who would not be happy
To find in you true peace and joy.

Melody: unknown origin

Text: Wolfgang Christian Dreßler, 1692

Que ton esprit emporte mon cœur vers toi,
là-haut
Où je te chante des psaumes avec le cœur
suprême.

8. Quel bonheur de prier au nom de Jésus
Qui me représente lui-même à ta droite,
En lui, tout est consentement,
Quel que soit ce que je demande en mon
esprit et en mon âme.
Que je le fasse au nom de Jésus Christ
Comme cela t'est agréable par son intermédiaire.

Mélodie : origine inconnue

Texte : Bartholomäus Crasselius, 1697

Quel bien-être, ô ami des âmes

Cantique BWV 517

1. Quel bien-être, ô ami des âmes,
Quand je repose dans ton amour.
Je sors des cavernes de la mélancolie
Et me jette dans tes bras en hâte.
La nuit de la tristesse ne peut que disparaître
Quand avec des joies si agréables,
L'amour rayonne de ta poitrine.
Mon ciel est alors déjà sur terre,
Qui n'en saurait être heureux,
Qui trouve en toi la paix et le plaisir.

Mélodie : origine inconnue

Texte: Wolfgang Christian Dreßler, 1692

Así elevará Tu espíritu mi corazón hasta Ti,
Y te cantaré los Salmos con un coro
celestial.

8. Bienaventurado de mí, en nombre de Jesús
Quien a tu derecha se encuentra,
En quien todo verdad y certeza es,
En fe y espíritu te ruego cuanto te ruego.

En nombre de Jesucristo te lo pido,
Para que por él de tu agrado sea.

Melodía: autor desconocido

Letra: Bartholomäus Crasselius, 1697

Qué bienestar, oh amigo de las almas

Cántico religioso BWV 517

1. Qué bienestar siento, oh amigo de las almas,
Cuando descanso en Tu amor.
Cuando salgo de las cavernas de la melancolía
Para precipitarme a Tus brazos.
La triste noche se despide
Cuando Tu pecho de amor radiante
Infunde una alegría tan grande
Mi Cielo ya está aquí en la tierra,
Pues quién no será feliz
De hallar en Ti paz y sosiego.

Melodía: Autor desconocido

Letra: Wolfgang Christian Dreßler, 1692

Gedenke doch, mein Geist, zurücke

Geistliches Lied BWV 509

Gedenke doch, mein Geist, zurücke
Ans Grab und an den Glockenschlag,
Da man mich wird zur Ruh begleiten,

Auf daß ich klüglich sterben mag.
Schreib dieses Wort in Herz und Brust:
Gedenke, daß du sterben muß.

Melodie und Text: Autoren unbekannt

O Ewigkeit, du Donnerwort

Geistliches Lied BWV 513

1. O Ewigkeit, du Donnerwort,
O Schwert, das durch die Seele bohrt,
O Anfang sonder Ende.
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,
Ich weiß vor großer Traurigkeit
Nicht, wo ich mich hinwende.
Mein ganz erschrocknes Herze bebt,
Daß mir die Zung am Gaumen klebt.

Melodie: Johann Crüger, *Praxis Pietatis Melica*,
Berlin 1653

Text: Johann Rist, 1642

Think on these things, O soul of mine

CD 2 31

Sacred song BWV 509

Think on these things, O soul of mine,
The grave and tolling of the bell
When I am laid to rest at last,

That I might leave this world right well.
Engrave this word into my breast:
Be sure to think of your own death.

Melody and text: authors unknown

Eternity, thou thundrous word

CD 2 32

Sacred song BWV 513

1. Eternity, thou thundrous word,
Oh sword that penetrates the soul,
Oh beginning without end.
Oh eternity, time without time,
In my great sadness I know not
Where to turn to.
My terrified heart trembles so
That my tongue is stuck to my gums.

Melody: Johann Crüger, *Praxis Pietatis Melica*,
Berlin 1653

Text: Johann Rist, 1642

Souviens-toi donc, mon esprit*Cantique BWV 509*

Souviens-toi donc, mon esprit
 Devant la tombe et sous le son du glas,
 Car on m'accompagnera pour mon dernier
 repos
 Afin que je meurs raisonnablement.
 Écris ce mot dans ton cœur et ta poitrine :
 Souviens-toi que tu dois mourir un jour.

*Mélodie et Texte : Auteurs inconnus***Ô éternité, parole foudroyante***Cantique BWV 513*

1. Ô éternité, parole foudroyante
 Ô glaive qui transperce l'âme
 Ô commencement sans fin !
 Ô éternité, temps sans temps,
 Je ne sais, par tant de tristesse,
 À qui m'adresser ;
 Mon cœur plein d'effroi frémit tant
 Que ma langue reste collée au palais.

Mélodie : Johann Crüger, Praxis Pietatis Melica,
 Berlin 1653

Texte : Johann Rist, 1642

Considéralo, espíritu mío*Canción religiosa BWV 509*

Considera, espíritu mío
 La sepultura y las campanadas,
 Que a la paz me acompañarán,
 Que cual prudente yo muera.
 Escribe estas palabras en el pecho y el
 corazón:
 Considera que has de morir.

*Melodía y texto: autores desconocidos***O eternidad, tremenda palabra***Geistliches Lied BWV 513*

1. ¡Oh eternidad, tremenda palabra,
 Oh espada que el alma traspasa,
 Oh principio sin fin!
 ¡Oh eternidad, tiempo sin tiempo,
 De tan gran tristeza
 Adónde volverme no sé!
 Mi asustado corazón tiembla
 Y al paladar la lengua se me pega.

Melodía: Johann Crüger, Praxis Pietatis Melica,
 Berlin 1653

Letra: Johann Rist, 1642

Polonoise.



Seite/Page/Página 62/63: Polonoise BWV Anh. 123

Handschrift/Autograph/Manuscrit/Manuscrito: Carl Philipp Emanuel Bach



Andreas Bomba
Bachs »Clavier-Büchlein«

Im handschriftlichen Bestand der Musik Johann Sebastian Bachs gibt es drei sogenannte »Clavier-Büchlein«. Das erste wurde im Jahre 1720 begonnen; Bach legte es für seinen ältesten Sohn, den 1710 in Weimar geborenen Wilhelm Friedemann an. Es ist eine vornehmlich für den Unterricht des Knaben gedachte Sammlung von Musikstücken. 1722 folgte das zweite dieser Klavierbüchlein, angelegt nun für Anna Magdalena, eine begabte Pianistin, die Bach – nach dem Tode seiner ersten Frau Maria Barbara – im Jahre 1721 in Köthen geheiratet hatte. 1725 schließlich wird das dritte Klavierbüchlein begonnen; auch dieses ist Anna Magdalena zugeordnet.

Die Anlage solcher Sammelhandschriften war zu Bachs Zeit nichts Ungewöhnliches. Der größte Teil der zeitgenössischen Musik war nicht in gedruckter Form erhältlich. Man mußte sie abschreiben. Damit verfolgte man einen vor allem pädagogischen Effekt; berühmt ist die Legende, nach der der junge Johann Sebastian Bach im Hause seines Bruders in Ohrdruf heimlich bei Nacht, im Licht des Mondes, Werke anderer Komponisten abgeschrieben habe, um sie kennenzulernen (vgl. dazu EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 102 und 103). Dem Übungsbuch-Charakter (vgl. die Einführung von Joseph Payne in Vol. 135) solcher Handschriften entspricht, daß sie Stücke verschiedener Komponisten enthalten konnten.

Das Schicksal der drei von Johann Sebastian Bach angelegten Klavierbüchlein beginnt mit der Überlieferung. Bereits der nach Bachs Tod von Carl Philipp Emanuel und Johann Friedrich Agricola veröffentlichte Nachruf (Nekrolog) zählt die Klavierbüchlein nicht zum Nachlaß des Thomaskantors. Entweder verschweigt er ganz einfach ihre Existenz, weil sie als Gegenstand des persönlichen, familiären Gebrauchs nicht unter die erwähnenswerten, materiellen Werte fielen. Vielleicht auch waren die Klavierbüchlein zunächst im Besitz Anna Magdalenas geblieben; Bachs Witwe starb erst 1760. In jedem Fall gehörte die Handschrift zu jenem umfänglichen Bestand, den die Singakademie zu Berlin – die weitgehend im Besitz des Nachlassen von Carl Philipp Emanuel Bach war – im Jahre 1854 an die damalige Königliche Bibliothek in Berlin verkaufte.

Entsprechend wurden die Handschriften auch von den Herausgebern der alten Bach-Gesamtausgabe (BG) in ihrem Eigenwert nicht gewürdigt. Sie wurden in der BG nicht als Ganzes veröffentlicht und erscheinen deshalb als solche auch nicht im Bach-Werkeverzeichnis (BWV). Der Grund dafür mag sein, daß einzelne Stücke – vor allem im dritten Klavierbüchlein von 1725 – von anderen Komponisten stammen, andere wiederum anderen Zyklen im Bachschen Oeuvre angehören. Damit gemeint sind vor allem die »Inventionen und Sinfonien« sowie Teile des »Wohltemperierten Klavier«, die bereits im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann stehen, sowie einige der »Partiten« und der »Französischen Suiten« in den beiden Klavierbüchlein für Anna Magdalena.

Insgesamt geben die drei Klavierbüchlein Auskunft über die Unterrichts- und Musizierpraxis im Hause Bach. Sie gehören damit zu den wenigen Quellen, die einen Einblick in das, wenn man so will, private Umfeld Bachs bieten und deshalb von den Liebhabern der Musik Johann Sebastian Bachs besonders geschätzt werden. Erst die Neue Bachausgabe (NBA) hat die drei Klavierbüchlein als Ganzes publiziert. Hieran anknüpfend bringt die EDITION BACHAKADEMIE die Musik vollständig zum Erklingen (Vol. 135–137). Natürlich dachten die Mitglieder der Familie Bach nicht daran, alle Stücke eines der Klavierbüchlein nacheinander zu spielen, wie der Musikliebhaber oder der Hörer einer CD es heute tun kann. Auf den CDs wird die Reihenfolge der Stücke dennoch beibehalten und nur dort, wo es aus dramaturgischen Gründen geboten scheint, geringfügig von dieser Regel abgewichen.

Das Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach von 1725

Unter den drei Clavier-Büchlein scheint dieser Band der Familie Bach besonders am Herzen gelegen zu haben. Er wurde in grün gefärbtes Pergament eingebunden, Deckel und Rücken erhielten einrahmende, goldene Zierleisten, vergoldet wurde auch der Schnitt und schließlich, auf dem Deckel, die Initialen »A M B« mit der darunter geschriebenen Jahreszahl »1725«. Carl Philipp Emanuel hat die Anfangsbuchstaben des Namens der Mutter später als »Anna Magdalena Bach« ausgeschrieben.

Spuren weisen ferner darauf hin, daß das Büchlein mit roten Atlasbänder verschlossen werden konnte.

In größerem Maße als die beiden anderen Clavier-Büchlein versammelt dieser äußerlich so liebevoll ausgestattete Band Musikstücke aus der Feder verschiedener Komponisten und verschiedener Schreiber. Carl Philipp Emanuel hat die Seiten später paginiert, d.h. mit Seitenzahlen versehen; nach dieser Zählung umfaßt das Büchlein 126 Seiten. Zur besseren Übersicht bekamen die Stücke in der NBA Nummern von 1 bis 45. Auf diese also nicht aus Bachs Zeit stammende, zur Auffindbarkeit einzelner Stücke jedoch praktische Numerierung (Aufstellung in der Track-Liste, S. 4 & 5 dieses Booklets) wird im folgenden Bezug genommen.

Der erste Schreiber ist Johann Sebastian Bach persönlich. Er eröffnete den Band, indem er seine beiden Partiten a-Moll (Nr. 1, BWV 827) und e-Moll (Nr. 2, BWV 830) hineinschrieb. Diese Stücke veröffentlichte Bach später, 1727 und 1730, im Einzeldruck sowie 1731, zusammen mit vier weiteren Partiten, als »opus 1« unter dem Titel »Clavier Übung« (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 115). Die 1725 ins Clavier-Büchlein hineingeschriebenen Partiten sind also Frühformen der später gedruckten Stücke. Bach hatte offenbar ein besonderes Interesse, das Clavier-Büchlein mit einer so gewichtigen Ouvertüre zu versehen und wählte deshalb Musik, mit deren Perfektion er sich immer wieder beschäftigte.

Die meisten Eintragungen in das Büchlein nahm naturgemäß die »Besitzerin« vor, Anna Magdalena.

Bachs zweite Ehefrau war, als sie das Buch geschenkt bekam, 24 Jahre alt. Die Tochter des Hof- und Feldtrompeters Johann Caspar Wilcke aus Zeitz hatte in Köthen eine Anstellung als Sängerin gefunden und hier den gerade verwitweten Hofkapellmeister kennen gelernt. Ihrer musikalischen Neigung schulden wir gewiß den stattlichen Anteil von Vokalmusik in diesem Band. Georg von Dadelzen, Herausgeber des Clavier-Büchleins in der NBA, hat im Kritischen Bericht sowie im Nachwort der Faksimile-Ausgabe von 1988 zwei Phasen von Anna Magdalenas Schrift unterschieden; die Grenze zwischen der frühen und der späten, dem Schriftzug ihres Gatten täuschend ähnlichen Handschrift zieht er in den Jahren 1733/34.

Überraschend ist, daß die von Anna Magdalena geschriebenen Stücke diese Entwicklung nicht in der Reihenfolge der Eintragungen aufweisen. Vielmehr finden sich Stücke in der frühen und in der späten Handschrift vermischt durcheinander. Dies deutet auf eine planmäßige Anlage des Büchleins hin. Insbesondere der Eintrag von zwei Französischen Suiten Johann Sebastian Bachs (BWV 812 und 813, Nr. 30 und 31) in der frühen Handschrift Anna Magdalenas auf Seite 86 setzt eine deutliche Zäsur. Von Seite 60 bis hierhin ist das Büchlein offenbar nachträglich aufgefüllt worden, von der späten Hand Anna Magdalenas, von Johann Sebastian (Menuett Nr. 21) selbst sowie von Carl Philipp Emanuel's Hand. Wie sich die einzelnen Schreiber in durchaus pädagogischer Absicht dabei ergänzen konnten, zeigen die Beispiele des Chorals »Gib dich zufrieden und sei stille« (Nr. 12/13) sowie der

Arie »Sooft ich meine Tobackspfeife« (Nr. 20); näheres dazu s. unten.

Auch das letzte Stück im Clavier-Büchlein, der Choral »O Ewigkeit, du Donnerwort« (Nr. 42), ist in Anna Magdalenas früher Handschrift geschrieben. Zwischen den Suiten und diesem Stück finden sich weitere Eintragungen von Anna Magdalena, dazu von Carl Philipp Emanuel, Johann Christian Bach, vielleicht auch von den ansonsten nicht weiter in Erscheinung tretenden Söhnen Johann Gottfried Heinrich und Johann Gottfried Bernhard Bach. Bachs 1708 geborene Tochter Catharina Dorothea war an der Erstellung dieses Buches nicht beteiligt, vor allem aber nicht der 1710 geborene, bedeutende Klavierspieler Wilhelm Friedemann, zu dessen musikalischer Unterweisung Bach dem damals Zehnjährigen sein erstes Clavier-Büchlein zusammengestellt hatte. Den Grund für diese Absenz kennen wir nicht.

Angehängt sind dem Clavier-Büchlein ein Hochzeitsgedicht aus der Feder Anna Magdalenas (s. Faksimile S. 49) sowie, von gleicher Hand, »Einige Regeln vom General Baß« (Seiten 124–126). Auf Seite 123 hat der junge Johann Christoph Friedrich acht Zeilen dieser Regeln niedergeschrieben. Der nachmalige »Bückeburger« Bach wurde erst 1732 geboren – man sieht daraus, daß das Clavier-Büchlein noch lange nach dem ersten Eintrag in lebhaftem Gebrauch gewesen sein muß.

Über das Verhältnis Bachs zu seiner Ehefrau, mit der zusammen er immerhin dreizehn Kinder hatte,

ist nichts überliefert. Man wird nicht Unrecht tun, den Haushalt Bachs und den Alltag der Familie im Rahmen frühbürgerlicher Konventionen zu betrachten und nicht verklärende Maßstäbe anzulegen, wie Philipp Spitta sie als »inniges, zärtliches Verhältnis der beiden Ehegatten in rührender Weise« stilisierte. Auch das asketisch-aristokratische Ambiente, das der Film »Die Chronik der Anna Magdalena Bach« von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet 1967 (mit Gustav Leonhardt in der Rolle Johann Sebastian's) entwarf, entbehrt nicht freier Phantasie. Ohne sie kann es gleichwohl nicht gelingen, das über den Dingen stehende Denkmal Johann Sebastian Bachs, seines Lebens und Wirkens in lebensgroße Dimensionen zurückzuholen und sich, gerade vor dem in den Clavier-Büchlein sich manifestierenden Hintergrund, der Größe seiner Musik bewußt zu werden.

Erläuterungen zu einigen Einzelstücken

Die **Partita a-Moll** (Nr. 1) hat im Clavier-Büchlein einige andere, durchweg die Schwierigkeiten erhöhende Lesarten als in den späteren Drucken. Das Präludium heißt hier »Prélude«, in der Clavier-Übung hingegen »Fantasia«. Das »Menuet« trägt im Druck den präzisieren Namen »Burlesca«, während Bach das Scherzo erst später in die Partita hineingeommen hat. Ähnlich verhält es sich mit der **Partita e-Moll** (Nr. 2). Der einleitende Satz heißt im Druck »Toccata«; der vierte Satz »Air« wird erst später eingeschoben, und Bach notiert die »Gigue« in gegenüber dem Clavier-Büchlein halbierten Notenwerten.

Von den drei folgenden **Menuetten** ist das zweite (Nr. 4) wohl das bekannteste – welcher Klavierschüler wäre nicht zuerst in diesem Stück mit Bach in Berührung gekommen? Leider, so hat Hans-Joachim Schulze gezeigt (Bach-Jahrbuch 1979, S.37 ff.), stammt dieses und das folgende Werk aus einer Suite des Dresdner Hoforganisten Christian Petzold (1677–1733).

Es folgen ein **Rondeau** von François Couperin (Nr. 6) sowie je zwei **Menuette** und **Polonaisen** (Nr. 7–10) unbekannter Herkunft. Der textlos notierte Choral »**Wer nur den lieben Gott läßt walten**« (Nr. 11) wurde von Carl Philipp Emanuel mit Autorennamen versehen; leicht verändert begegnet er wieder in der sogenannten »Kirnberger-Sammlung« von Orgelchorälen (BWV 691, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 96).

Das anschließende Stück (Nr. 12) ist ein zweistimmiger Satz zur Chormelodie »**Gib dich zufrieden und sei stille**«. Vermutlich hat eines der Kinder Bachs diesen an den Zeilenenden akkordisch ausgetragenen Satz geschrieben. Darauf folgt (Nr. 13a) dasselbe Lied, nun unterlegt mit der ersten Strophe des Textes von Paul Gerhardt, jedoch mit einer anderen Melodie – jener Melodie, die Bach 1736 auch ins Schemellishe Gesangbuch übernahm. Die neue Melodie dürfte von Johann Sebastian Bach selbst stammen. Dazu auch der Satz, der zunächst in g-Moll, dann, nur im Baß geringfügig modifiziert, in e-Moll erscheint (Nr. 13b). Die beiden fast identischen Stücke haben kurioserweise zwei BWV-Nummern (511 und 512) erhalten; hier ist

BWV 512 in der etwas bequemerem Singlage eingespielt.

Es folgen zwei **Menuette** (Nr. 14 und 15) aus der Hand Anna Magdalenas sowie **Märsche** und **Polonaisen** (Nr. 16–19) in der Schrift des mutmaßlichen Urhebers Carl Philipp Emanuel. Nr. 20 (Seite 68) ist dann das berühmte **Lied »Sooft ich meine Tobackspfeife«** BWV 515. Berühmt deshalb, weil es eines von drei »Bekenntnissen« Bachs zu zeitgenössischen Genußmitteln ist: neben der »Kaffee-Kantate« BWV 211 (Vol. 66), deren Diskurs über das anregende, vor Krankheit und Trunksucht schützende Getränk keineswegs frei erfunden sein wird, und dem Brief vom 2. November 1748 an den Schweinfurter Vetter Johann Elias Bach, in dem sich der Thomaskantor über die Zusendung eines »Fäßlein Mostes« freut, obwohl es bei der Ankunft in Leipzig »fast auf den 3ten Theil leer u. nach des visitatoris Angebung nicht mehr als 6 Kannen in sich gehalten hat«. In tintenschweren, dicken Noten hat offenbar einer der Söhne Melodie und Baß des Liedes unbekannter Herkunft notiert (Nr. 20a). Auf der gegenüberliegenden Seite transponierte Anna Magdalena das Lied um eine Quarte höher in die Sopranlage und fügt den Text der ersten Strophe hinzu; Johann Sebastian schließlich übernahm die Idee der Baßführung, um sie etwas eleganter auszustatten (Nr. 20b, s. Faksimile auf Seite 40/41 dieses Booklets). Alle sechs Strophen des Textes wurden dem Büchlein später auf einem losen Blatt beigegeben.

Johann Sebastian Bach trug danach das **»Menuet fait par Mons. Böhm«** (Nr. 21) ein. Mit dem Kom-

ponisten ist vielleicht Bachs ehemaliger Lüneburger Orgellehrer gemeint, an den der einstige Schüler hier durch das ehrerbietige »Monsieur« erinnern könnte. Von der Hand Anna Magdalenas (in der späten Ausprägung) folgen diverse kleinere Stücke (Nr. 22–25). Das zuletzt genannte ist eine **Aria** von Gottfried Heinrich Stölzel, dem Hofkapellmeister zu Gotha und, wie Bach, Mitglied der Leipziger »Societät der musikalischen Wissenschaften« Lorenz Christoph Mizlers. Dieses Stück steht auf den Seiten 75 und 78 des Clavier-Büchleins. Die dazwischenliegenden Seiten 76 und 77 waren zunächst leer geblieben; später trug Anna Magdalena hier die **Aria** (Nr. 26) aus den erst 1741 gedruckten Goldberg-Variationen BWV 988 (s. Vol. 112) ein. In der vorliegenden Einspielung wurden die beiden Teile der Aria »Bist du bei mir« und »Ach wie vernügt« (Nr. 25) zusammengefaßt.

Das folgende **Solo per il Cembalo** (Nr. 27) ist eine Komposition Carl Philipp Emanuels; er hat sie später in veränderter Form in die Sonate Wq 65 Nr. 7 übernommen. Vor den beiden Französischen Suiten folgen schließlich noch die **Polonaise** (Nr. 28) aus einer Sonate von Johann Adolph Hasse (1699–1783), dem seit 1733 amtierenden Leiter der von Bach gerne besuchten Dresdner Hofoper, sowie das **Präludium C-Dur** (Nr. 29) aus dem ersten Buch des Wohltemperierten Klavier. Vermutlich um das Stück noch vor den lange zuvor eingetragenen Suiten zu Ende zu bringen, hat Anna Magdalena in der Mitte fünf Takte weglassen und für die letzten beiden Takte zusätzliche Notenlinien anbringen müssen.

Fünf der sechs **Französischen Suiten** hatte Bach bereits in das erste, 1722 angelegte Notenbüchlein Anna Magdalenas eingetragen. Zwei von ihnen finden sich, nun von Anna Magdalena selbst geschrieben, hier wieder: die erste in **d-Moll BWV 812** (Nr. 31) sowie, von der zweiten in **c-Moll BWV 813** (Nr. 31), Allemande, Courante und ein Teil der Sarabande. Warum Anna Magdalena das Unternehmen dann abbrach, ist nicht bekannt. In dieser Aufnahme werden die fragmentarischen Stücke ganz und zu Ende gespielt.

Eine etwas staksige Kinderhand notierte anschließend einen zweistimmigen Satz zu einer nicht bekannten Melodie (Nr. 32). Wiederum Anna Magdalena ist die Schreiberin der vielleicht von Bach komponierten **Aria »Warum betrübst du dich« BWV 516** (Nr. 33). Die im Clavier-Büchlein anschließenden beiden Blätter sind herausgetrennt worden, wie dies schon vor den Seiten 49, 55 und 85 geschehen war. Hatten hier die Kinder allzu unbeholfen hineingekritzelt? Die von Carl Philipp Emanuel mit 102 a bezeichnete Seite ist leer; dann folgen bis Seite 109 Rezitativ und Arie **»Ich habe genug«** – **»Schlummert ein, ihr matten Augen«** aus der gleichnamigen Baß-Solokantate. Gegenüber der für den 2. Februar 1727 komponierten Kantate BWV 82 (Vol. 26) sind die beiden Sätze (in der Kantate Nr. 2 und 3) um eine kleine Terz nach oben transponiert; auch handelt es sich im Clavier-Büchlein um bloße Continuo-Sätze. Die Arie hat Anna Magdalena jedoch ohne den Baß notiert, den sie vielleicht als bekannt voraussetzte und in zeitlicher Beschränkung nicht ein- und auch nicht mehr nachtrug. Statt dessen star-

tete sie ein paar Seiten weiter hinten im Clavier-Büchlein einen weiteren Versuch, den sie jedoch ebenfalls nicht zu Ende brachte.

Auf Seite 110 schließt sich an der von Bach bezifferte, in Leipzig damals neue Choral **»Schaffs mit mir Gott«** (Nr. 35) sowie ein kleines Menuett unbekannter Herkunft (Nr. 36). Dann folgt die anrührende **»Aria di Giovannini«** **»Willst du dein Herz mir schenken«** (Nr. 37). Der Schreiber ist unbekannt; man hat immer wieder, wohl zu Unrecht, vermutet, daß der italianisierte Name Giovannini (Johannes) auf Bach selbst zu münzen sei. Das Lied benötigt drei Seiten. Diese Seiten waren in der Zeit, als Carl Philipp Emanuel die Seiten durchnummerte, aus dem Clavier-Büchlein verschwunden – sie tragen daher die zusätzlichen Seitenzahlen III a bis III c. Auf der letzten Seite III d dieses Bogens steht der erneute Beginn der Aria **»Schlummert ein«**; ihre Fortsetzung folgt auf den Seiten 112 ff – Beweis dafür, daß das Liebeslied des Giovannini von Anfang an in dieses Büchlein gehörte.

Nr. 39 ist der Choral **»Dir, dir, Jehova will ich singen«**. Zunächst schrieb Bach einen vierstimmigen Choralatz (BWV 299); danach folgt, von der Hand Anna Magdalenas, ein zweistimmiger Satz; anstelle der Mittelstimmen sind alle acht Strophen des Liedes von Bartholomäus Crassellius notiert. Nach zwei weiteren geistlichen Liedern (Nr. 40 und 41), deren zweites wohl Carl Friedrich Zelter taktweise beziffert hat, mündet das Clavier-Büchlein in den abschließenden, auf den beiden unteren Systemen der Seite 121 notierten Choral (Nr. 42).

Michael Behringer

studierte zunächst in Freiburg Kirchenmusik, danach in Wien und Amsterdam Orgel und Cembalo. Seine Beschäftigung mit der Historischen Aufführungspraxis und dem Continuo-Spiel führte ihn als Gast zu zahlreichen Ensembles wie dem Freiburger Barockorchester, Musica Antiqua Köln, Hesperion XX oder dem Balthasar-Neumann-Ensemble. Er trat mit Solisten wie Jordi Savall, Reinhard Goebel, Han Tol auf und war an zahlreichen CD-Produktionen beteiligt. Mit Helmuth Rilling und seinen Ensembles dauert seine Zusammenarbeit inzwischen mehr als 20 Jahre. Michael Behringer unterrichtet an der Freiburger Hochschule für Musik Cembalo und Continuo-Spiel. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE wirkt er als Continuo-spieler u.a. in den Einspielungen zahlreicher geistlicher und weltlicher Kantaten, der Passionen, der h-Moll-Messe sowie des »Choralbuch für Johann Sebastian« mit. Hier ist er auch als Cembalo- und Orgelbegleiter in den Schemelli-Liedern zu hören. Zusammen mit Dietrich Henschel hat er die Solo-Kantate »Amore traditore« BWV 203 (Vol. 62) aufgenommen sowie, mit Hille Perl, die Gambensonaten BWV 1027–1029 (Vol. 124).

Sibylla Rubens

Studium in Trossingen und Frankfurt am Main, Meisterkurse u. a. bei Edith Mathis und Irvin Gage. Konzertauftritte in Berlin, Frankfurt, Würzburg, Zürich, in Italien, Frankreich, England, Polen, Skandinavien, beim Schleswig-Holstein-Musikfestival und beim Europäischen Musikfest Stuttgart.

Zusammenarbeit mit Philippe Herreweghe, René Jacobs und Vladimir Ashkenazy. Zahlreiche Konzerte und CD-Aufnahmen für hänssler Classic mit Helmuth Rilling, u. a. Händel: »The Messiah«, Schubert: »Messe Es-Dur«; Schubert/Denisow: »Lazarus«; Mendelssohn: »Der 42. Psalm«. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE: Weltliche Kantaten, h-Moll-Messe. Weihnachts-Oratorium und Geistliche Lieder.

Johannes Christoph Happel

studierte Kirchenmusik und Gesang bei Gabriele von Glasow und Theo Altmeyer. Er gewann Preise und Stipenden und war bis 1991 Mitglied im Ensemble des Stadttheaters Heidelberg. Sein Repertoire umfaßt Musik aller Epochen. Sein besonderes Interesse gilt der Barockmusik; hier arbeitet er mit Musikern wie Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Ton Koopman und Gustav Leonhardt und ihren Ensembles zusammen. Gastspiele führten ihn zu Konzerten und Festspielen nach Antwerpen, Berlin, Bonn, Halle, Ludwigsburg, Schwetzingen, Stuttgart, Jerusalem, Wien, Wratislawa, München und Paris.

Andreas Bomba
Bach's *Clavier-Büchlein*

Among the autograph manuscripts of Johann Sebastian Bach's music we find three so-called *Clavier-Büchlein* (clavier booklets). The first was started in 1720; Bach wrote it for his eldest son, Wilhelm Friedemann, born at Weimar in 1710. This collection was mainly intended for the boy's musical instruction. It was followed in 1722 by the second *Clavier-Büchlein*, which was for Anna Magdalena, a talented pianist, whom Bach had married at Köthen in 1721 – after the death of his first wife Maria Barbara. In 1725 Bach finally started his third *Clavier-Büchlein*; again intended for Anna Magdalena.

Such autograph collections were nothing unusual in Bach's day. The majority of contemporary music was not available in printed form and had to be copied by hand, mainly for educational purposes. A famous legend has it that, while living in his brother's house at Ohrdruf, the young Johann Sebastian Bach would secretly copy the works of other composers by moonlight to get to know them better (cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 102 and 103). The exercise nature (cf. Joseph Payne's introduction in vol. 135) of these autograph works is mirrored by the fact that they could contain the works of different composers.

The story of Johann Sebastian Bach's three *Clavier-Büchlein* starts with their tradition. The obituary published by Carl Philipp Emanuel and

Johann Friedrich Agricola after Bach's death did not mention the three *Clavier-Büchlein* as part of the Thomas cantor's legacy. This was either because they were simply intended for private, family use and not of any notable material value. But perhaps the *Clavier-Büchlein* were part of Anna Magdalena's inheritance; Bach's widow only died in 1760. In any case the autograph was not part of the large collection that the Berlin Singakademie – which possessed most of the estate of Carl Philipp Emanuel Bach – sold in 1854 to what was then the Royal Library in Berlin.

Correspondingly, the publishers of the old *Bach-Gesamtausgabe* (BG) failed to do the manuscripts justice in their own right. They were not published in their entirety in BG and are therefore not included as such in the *Bach-Werkeverzeichnis* (BWV). The reason for this could be that individual pieces – especially in the third *Clavier-Büchlein* from 1725 – are also featured in other parts of Bach's oeuvre. This goes in particular for the inventions and sinfonias and for parts of the *Well-Tempered Clavier*, which already appeared in the *Clavier-Büchlein* for Wilhelm Friedemann, and some of the *partitas* and *French Suites*, which are also featured in the two *Clavier-Büchlein* for Anna Magdalena.

The three *Clavier-Büchlein* disclose teaching and performing practices in Bach's home. Hence, they are among the very few sources that give us insight into Bach's private environment so to speak and are therefore highly appreciated by lovers of Johann Sebastian Bach's music. It wasn't until the *Neue*

Bachausgabe (NBA) that the three *Clavier-Büchlein* were published in their entirety. And on this basis, EDITION BACHAKADEMIE has recorded the entire oeuvre (vol. 135–137). Of course, members of the Bach family would never have thought of playing all the pieces of one of the *Clavier-Büchlein* successively like the music lover or CD listener can do today. On the CDs we have still retained the order of the compositions, only deviating slightly from this rule in a few places for dramaturgic reasons.

Bach's *Clavier-Büchlein* for Anna Magdalena Bach Anno Domini 1725

Among the three *Clavier-Büchlein* this volume seems to have been of special importance to the Bach Family. It was bound in green parchment, and the cover and spine had a framing gold trim, the edges were gilded and so were the initials A M B on the cover and the year 1725 below. Carl Philipp Emanuel later wrote out his mother's name in full as Anna Magdalena Bach. And there are indications that the booklet used to be tied with ribbons of red satin.

This volume with its lovingly embellished exterior features even more works of other composers and scribes than the two other *Clavier-Büchlein*. Carl Philipp Emanuel later paginated – i.e. numbered – the pages; according to his count the booklet had 126 pages. To make things easier, the compositions were numbered from 1 to 45 in the NBA.

We will refer to these numbers, which do not date back to Bach, but make it easier to find the individual pieces (see track list, pages 4 & 5 of this CD).

The first scribe is Johann Sebastian Bach himself. He started the volume by contributing his two Partitas in A Minor (BWV 827, no. 1) and E Minor (BWV 830, no. 2). Bach later published these compositions as single prints in 1727 and 1730, and together with four other partitas in 1731 as »opus 1« under the heading of *Clavierübung* (cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 115). So the partitas in the *Clavier-Büchlein* of 1725 are early versions of the compositions that later appeared in print. Bach obviously had a special reason for giving the *Clavier-Büchlein* such a weighty overture and therefore chose music which he sought to perfect time and again.

Of course, most of the entries in the book were made by its »owner«, Anna Magdalena. Bach's second wife was 24 when she received the book as a present. The daughter of court and field trumpeter Johann Caspar Wilcke from Zeitz was employed as a singer at Köthen and became acquainted with the recently widowed musical director there. And the ample share of vocal music was definitely a tribute to her musical talent. In the critical report and epilogue to the facsimile edition of 1988, Georg von Dadsen, the NBA's editor of the *Clavier-Büchlein*, distinguished between two phases in Anna Magdalena's handwriting, with 1733/34 marking the line between her early and later hand which looked deceptively like her husband's.

The surprising thing is that this development is not reflected by the order of Anna Magdalena's entries. Instead pieces in her early and later handwriting appear in a mixed order. This would suggest a planned structure of the *Clavier-Büchlein*. In particular the entry of two French Suites by Johann Sebastian Bach (BWV 812 and 813, no. 30 and 31) in Anna Magdalena's early handwriting on page 86 marks a clean break. From page 60 up to here the *Clavier-Büchlein* was obviously completed at a later date, in Anna Magdalena's later hand, in Johann Sebastian Bach's (menuet no. 21) own hand and in Carl Philipp Emanuel's hand. The chorale *Gib dich zufrieden und sei stille* (no. 12/13) and the aria *Sooft ich meine Tobackspfeife* (no. 20) show how these writers worked as a pedagogical team; more details further below.

The last piece in the *Clavier-Büchlein*, the chorale *O Ewigkeit, du Donnerwort* (no. 42), is also written in Anna Magdalena's early hand. Between the suites and this piece we find further entries by Anna Magdalena, and by Carl Philipp Emanuel, Johann Christian Bach, and perhaps by their other sons Johann Gottfried Heinrich and Johann Gottfried Bernhard Bach, who didn't make any further impact. Bach's daughter Catharina Dorothea born in 1708 did not contribute to this book, and neither did – more importantly – Wilhelm Friedemann, born in 1710, who later became a famous clavier player and for whose musical instruction Bach had compiled the first *Clavier-Büchlein* when the boy was ten. We do not know why he made no contribution.

In the annex to the *Clavier-Büchlein* we find a wedding poem by Anna Magdalena (s. facsimile p. 49) and, in the same hand, »Some rules for basso continuo« (pages 124–126). On page 123 the young Johann Christoph Friedrich wrote down eight lines of these rules. Later known as the Bückeburg Bach, he was only born in 1732 – which shows that the *Clavier-Büchlein* must still have been in frequent use long after the first entry.

We know nothing about the relationship between Bach and his wife, who bore him no fewer than thirteen children. And it's probably no mistake to see Bach's household and family life in the context of early bourgeois conventions and without the glorifying standards of Philipp Spitta who believed in a »touchingly tender and affectionate relationship of the two spouses«. The ascetic-aristocratic image painted by the film *The Chronicle of Anna Magdalena Bach* by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet in 1967 (with Gustav Leonhardt as Johann Sebastian), is not without fictional moments. But without them it would be impossible to cut down the lofty monument of Johann Sebastian Bach, his life and work to life-size dimensions and realise the magnitude of his music especially against the background of the *Clavier-Büchlein*.

Notes on individual compositions

The **Partita in A Minor** (no. 1) in the *Clavier-Büchlein* features a few differences to the later print versions, all of which make the piece more difficult.

The prelude is titled *Prélude* here and titled *Fantasia* in the *Clavierübung*. In the print version the *Menuet* has the more precise title of *Burlesca*, and Bach didn't add the *Scherzo* to the Partita until later. The same goes for the **Partita in E Minor** (no. 2). The opening movement is titled *Toccata* in the print version; the fourth movement *Air* was only added later, and the notes of the *Gigue* are only half as long as in the *Clavier-Büchlein*.

Of the three following **Menuets** the second (no. 4) is probably the best-known – is there any piano student who didn't first start playing Bach with this piece? Unfortunately, as demonstrated by Hans-Joachim Schulze (*Bach-Jahrbuch* 1979, p.37 ff.), this and the following compositions were from a suite by Dresden court organist Christian Petzold (1677–1733).

This is followed by a **Rondeau** by François Couperin (no. 6) and two **Menuets** and **Polonaises** (no. 7–10) of unknown origin. Carl Philipp Emanuel added the names of the authors to the chorale **Wer nur den lieben Gott läßt walten** (no. 11), noted here without a text; it reappears in a slightly modified version in the so-called Kirnberger Collection of organ chorales (BWV 691, EDITION BACHAKADEMIE vol. 96).

The following piece (no. 12) is a two-part arrangement of the chorale **Gib dich zufrieden und sei stille**. Probably one of Bach's children wrote this arrangement with extended chords at the end of each line. There follows (no. 13a) the same song, set

to the first verse of the text by Paul Gerhardt, but with a different melody – the same melody that Bach 1736 added to the Schemelli Songbook. The new melody was probably written by Johann Sebastian Bach himself. Likewise the arrangement, which first appears in G minor and then, with minor changes in the bass, in E minor (no. 13b). Curiously, the two virtually identical pieces have received two BWV numbers (511 and 512); this recording features BWV 512 in the slightly more comfortable singing register.

This is followed by two **Menuets** (no. 14 and 15) in Anna Magdalena's hand and **Marches** and **Polonaises** (no. 16–19) in the handwriting of their probable author Carl Philipp Emanuel. No. 20 (page 68) is the famous song **Sooft ich meine Tobackspfeiffe** BWV 515. Famous because it is one of Bach's three »endorsements« of contemporary stimulants: alongside the Coffee Cantata BWV 211 (vol. 66), with what was probably a real-life debate on the stimulating drink that protects against disease and alcoholism, and Bach's letter of 2 November 1748 to his Schweinfurt cousin Johann Elias Bach, in which the Thomas Cantor expresses his gratitude for receiving a »barrel of fruit wine«, although on arrival in Leipzig »it was almost a third emptier and contained no more than 6 jugs according to the visitor«. Obviously one of his sons noted the melody and bass of this song (no. 20a) of unknown origin in inky thick notes. On the facing page Anna Magdalena transposed the song a fourth higher into the soprano register and added the first verse of the text; finally Johann Sebastian adopted the idea of

the bass system and rendered it a bit more elegant (no. 20b, s. Facsimile on page 40/41 of this booklet). All six verses of the text were later added to the *Clavier-Büchlein* on a loose leaf.

Johann Sebastian Bach then entered the **Menuet fait par Mons. Böhm** (no. 21). Perhaps Bach meant his former organ teacher in Lüneburg, to whom the ex-pupil wanted to pay his respects with the title *Monsieur*. In Anna Magdalena's (later) hand we then find various smaller compositions (no. 22–25). The last is an **Aria** by Gottfried Heinrich Stölzel, musical director at the court of Gotha and, like Bach, member of the Leipzig Society of Musical Science of Lorenz Christoph Mizler. This piece is found on pages 75 and 78 of the *Clavier-Büchlein*. Pages 76 and 77 were first left empty; later Anna Magdalena entered the **Aria** (no. 26) from the Goldberg Variations BWV 988 (s. vol. 112) only printed in 1741. In this recording the two parts of the aria *Bist du bei mir* and *Ach wie vergnügt* (no. 25) have been combined in one.

The following **Solo per il Cembalo** (no. 27) is a composition by Carl Philipp Emanuel, who later integrated it in an adapted version in sonata Wq 65 no. 7. The two French Suites are finally preceded by the **Polonaise** (no. 28) from a sonata by Johann Adolph Hasse (1699–1783), since 1733 director of the Dresden Court Opera, of which Bach was a frequent visitor, and the **Prelude in C Major** (no. 29) from the first book of the *Well-Tempered Clavier*. Perhaps in order to complete the piece before the suites that had been entered long in advance,

Anna Magdalena left out five bars in the middle and had to add additional lines for the last two bars.

Bach had already entered five of the six **French Suites** in the first *Clavier-Büchlein* for Anna Magdalena of 1722. Two of them reappear here, now in Anna Magdalena's own hand: the first in **D Minor BWV 812** (no. 30) and the *Allemande*, *Courante* and part of the *Sarabande* from the second in **C Minor BWV 813** (no. 31). We do not know why Anna Magdalena ended the project here. In this recording the fragmentary pieces are featured in their entirety.

We then find a two-part movement on an unknown melody (no. 32) in a rather clumsy children's hand. Anna Magdalena is again the scribe of the **Aria Warum betrübst du dich** BWV 516 (no. 33), which may have been composed by Bach. The following pages in the *Clavier-Büchlein* are missing, as is the case before pages 49, 55 and 85. Had the children been scribbling too much here? The page marked by Carl Philipp Emanuel as 102 a is empty; then the recitative and aria **Ich habe genug – Schlummert ein, ihr matten Augen** from the eponymous bass solo cantata take us up to page 109. As opposed to the cantata BWV 82 (vol. 26) composed for 2 February 1727, the two movements (no. 2 and 3 of the cantata) have been transposed a diminished third higher; and in the *Clavier-Büchlein* these are merely continuo movements. However, Anna Magdalena noted the aria without the bass, which she may have taken for granted and failed to enter at a later

date for lack of time. Instead, she made another attempt a few pages further on in the *Clavier-Büchlein*, which she also failed to complete.

On page 110 this is followed by the chorale **Schaffs mit mir Gott** (no. 35) numbered by Bach, which was new in Leipzig, and a little menuet of unknown origin (no. 36). Then comes the touching **Aria di Giovannini** *Willst du dein Herz mir schenken* (no. 37). The scribe is unknown; it has been assumed time and again, probably wrongly so, that the Italianised name Johannes referred to Bach himself. This song takes up three pages. By the time Carl Philipp Emmanuel numbered the pages, they had vanished from the *Clavier-Büchlein* – therefore they bear the extra page numbers III a to III c. On the last page III d of this sheet we find a new beginning to the aria *Schlummert ein*; it is continued on pages 112 ff – proof enough that Giovannini's love song was part of this book right from the start.

No. 39 is the chorale **Dir, dir, Jehova will ich singen**. Bach first wrote a four-part chorale movement (BWV 299); this is followed by a two-part movement in Anna Magdalena's hand; instead of the middle voices all eight verses of the hymn by Bartholomäus Crasselius are noted here. After two further sacred songs (no. 40 and 41), the second of which with bars probably numbered by Carl Friedrich Zelter, the *Clavier-Büchlein* ends with the final chorale (no. 42) noted on the two lower systems of page 121.

Michael Bebringer

first studied church music in Freiburg, followed by organ and harpsichord studies in Vienna and Amsterdam. His interest in historical performance practice and continuo brought him guest performances with numerous ensembles including the Freiburg Baroque Orchestra, Musica Antiqua Köln, Hesperion XX and the Balthasar-Neumann-Ensemble. He has performed with soloists such as Jordi Savall, Reinhard Goebel, and Han Tol and contributed to many CD productions. For more than twenty years he has been working with Helmuth Rilling and his ensembles. Michael Bebringer teaches harpsichord and continuo at the Freiburg College of Music. In EDITION BACHAKADEMIE he is featured as a continuo player in recordings of numerous secular and sacred cantatas, Passions, the B-Minor Mass and the Book of Chorales for Johann Sebastian, to name a few. He also plays the harpsichord and organ accompaniment to the Schemelli hymns on the latter. Together with Dietrich Henschel he recorded the solo cantata Amore traditore, BWV 203 (vol. 62), and with Hille Perl, the gamba sonatas BWV 1027 to 1029 (vol. 124.)

Sybilla Rubens

studied in Trossingen and Frankfurt on Main and took masterclasses with Edith Mathis and Irvin Gage, among others. Regular concert performances take her to Berlin, Frankfurt and Zurich, after Italy, France, England, Poland and Scandinavia. She has performed at numerous festivals such as the Schleswig Holstein Music Festival and the Euro-

pean Music Festival in Stuttgart. She works together with conductors Philippe Herreweghe, René Jacobs, Vladimir Ashkenazy and, above all, Helmuth Rilling. With him and his ensembles she gives various concerts, makes radio and television recordings and takes part in CD productions (Bach: Secular Cantatas, Schubert / Denissow: Lazarus). For EDITION BACHAKADEMIE the soprano will contribute to new recordings of the B Minor Mass, the Christmas Oratorio, and the Schemelli hymns.

Johannes Christoph Happel

studied church music and singing with Gabriele von Glasow and Theo Altmeyer. He won awards and scholarships and was an ensemble member of Heidelberg Theatre until 1991. His repertoire comprises music of all ages, with a special focus on baroque music. In this field he has worked with musicians such as Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Ton Koopman and Gustav Leonhardt and their ensembles. He has also given guest performances at concerts and festivals in Antwerp, Berlin, Bonn, Halle, Ludwigsburg, Schwetzingen, Stuttgart, Jerusalem, Vienna, Bratislava, Munich and Paris.

Einige Regeln vom General-Baß.

124

- (1.) Jede Laute Nota hat ihren eignen Accord; er zeigt auch ihren Charakter,
oder Modus.
- (2.) Der eigne Charakter Accord einer fundamental note besteht aus
der 3. 5. u. 8. NB. Von diesen Dingen Specibus, läßt sich kaum
weiter die 3. ändern, als solche groß und klein abändern kann, das heißt
major und minor genannt wird.
- (3.) Ein unvollständiger Accord besteht darinnen, wenn über einer fundamental
note andere species, als die ordinären beiliegend.
als: $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{9}{4}$, etc.
- (4.) Ein # oder b. über der Nota allein, bedeutet daß Durd⁵ 3. major
und Durd⁵ 3. minor zu verstehen sey, die andere beyder species
aber nicht bleiben.
- (5.) Ein b. allein, oder auch die 8. allein abtun den ganzen Accord
haben.



Seite/Page/Página 68: Aria »Sooft ich meine Tobakspfeife«
Handschrift: Einer der Söhne Bachs/Autograph: one of Bach's sons
Manuscrit: l'un des fils de Bach/Manuscrito: uno de los hijos de Bach



Seite/Page/Página 69: Aria »Sooft ich meine Tobakspfeife«

Handschrift: Anna Magdalena Bach (Diskant und Text) Johann Sebastian Bach (Baßstimme)

Autograph: Anna Magdalena Bach (treble part + text), Johann Sebastian Bach (bass part)

Manuscrit: Anna Magdalena Bach (dessus + texte), Johann Sebastian Bach (voix de basse)

Manuscrito: Anna Magdalena Bach (discanto y texto), Johann Sebastian Bach (bajo)

Andreas Bomba
Le »Petit Livre de Clavier« de Bach

Dans le stock de manuscrits musicaux de Johann Sebastian Bach, il existe trois ouvrages qui portent le nom de «Clavier-Büchlein». Le premier a été commencé en 1720 ; Bach l'avait établi pour son fils aîné, Wilhelm Friedemann né en 1710 à Weimar. Il s'agit là essentiellement d'un recueil de pièces musicales conçu pour l'enseignement du garçon. En 1722, le deuxième ouvrage qui suivit, avait été écrit alors pour Anna Magdalena, une pianiste talentueuse que Bach – après le décès de sa première femme Maria Barbara – épousa en 1721 à Köthen. Enfin le troisième Petit Livre de Clavier fut commencé en 1725 ; celui-ci aussi était destiné à Anna Magdalena.

L'élaboration de tels recueils manuscrits n'avait rien d'extraordinaire à l'époque de Bach. En effet en général à cette époque, on ne disposait pas de la musique contemporaine sous forme imprimée. Pour la jouer, il fallait la recopier. Ce travail avait un effet avant tout pédagogique ; on connaît bien la légende qui raconte que le jeune Johann Sebastian Bach recopiait en secret et durant la nuit, au clair de lune, dans la demeure de son frère à Ohrdruf, les œuvres d'autres compositeurs afin d'apprendre à les connaître (cf. à ce propos EDITION BACHAKADEMIE Vol. 102 et 103). Ces manuscrits pouvaient ainsi contenir des morceaux d'autres compositeurs, ce qui convient bien à leur caractère d'exercice (cf. l'introduction de Joseph Payne dans Vol. 135). Ceci

est également le cas de deux cahiers du Petit Livre de Clavier de Bach.

Le destin des trois Petits Livres de Clavier élaborés par Johann Sebastian Bach commence par l'histoire de son legs à la postérité. La nécrologie publiée par Carl Philipp Emanuel et Johann Friedrich Agricola à la mort de Bach, ne comptait pas le Petit Livre de Clavier parmi l'héritage du cantor de Saint-Thomas. Soit il en fut tout simplement l'existence parce que ces livres étaient considérés comme objets à usage personnel ou familial et non comme valeur matérielle, digne d'être mentionnée. Soit les Petits Livres de Clavier étaient restés en un premier temps en possession de Anna Magdalena ; la veuve de Bach ne mourut qu'en 1760. En tout cas, le manuscrit faisait partie du volumineux stock de documents que l'Académie de Chant de Berlin – qui possédait en grande partie l'héritage de Carl Philipp Emanuel Bach – vendit en 1854 à la Bibliothèque Royale de Berlin de cette époque.

Les manuscrits ne furent pas non plus estimés à leur juste valeur par les éditeurs des anciennes Éditions complètes Bach (BG). Dans les BG, ils ne furent pas publiés sous forme d'un tout et ne paraissent donc pas en tant que tels dans le Catalogue thématique et systématique des œuvres de Bach (BWV). Le fait que l'on retrouve différents morceaux tirés du Petit Livre de Clavier dans d'autres contextes de l'œuvre de Bach, pourrait en être la cause. Nous pensons ici plus précisément aux »Inventions et Sinfonies« ainsi qu'à des parties du »Clavier bien tempéré« qui apparaissent déjà dans

le Petit Livre de Clavier pour Wilhelm Friedemann, ainsi qu'à certaines »Partitas« et »Suites à la française« que l'on retrouve également dans les deux Petits Livres de Clavier pour Anna Magdalena.

Les Petits Livres de Clavier donnent tous les trois des informations sur la pratique et l'enseignement de la musique dans la maison Bach. Ils font ainsi partie des rares sources qui nous permettent de jeter un regard dans la vie privée de Bach et c'est pourquoi ils sont particulièrement appréciés par les amateurs de la musique de Johann Sebastian Bach. Ce n'est que dans les Nouvelles éditions Bach (NBA) que les trois Petits Livres de Clavier ont été publiés sous la forme d'un tout. Renouant avec cette tradition, l'EDITION BACHAKADEMIE s'est donnée pour mission de publier cette musique intégralement (Vol. 135-137). Bien sûr les membres de la famille Bach ne pensaient pas jouer tous les morceaux qui se trouve dans un Petit Livre de Clavier les uns après les autres comme l'amateur de musique ou l'auditeur d'un CD peut le faire aujourd'hui. Néanmoins l'ordre chronologique des morceaux a été conservée sur les CD et il n'a été dérogé à cette règle que légèrement, là où cela semblait être de mise pour des raisons de dramaturgie.

Le Clavier-Büchlein pour Anna Magdalena Bach de 1725

Parmi les trois Clavier-Büchlein, ce volume semble avoir été particulièrement apprécié par la famille Bach. Il fut relié dans un parchemin vert, la

couverture et le dos furent décorés de bordures dorées, la coupe fut également dorée et enfin les initiales »A M B« sur la couverture avec l'année »1725« écrite au-dessous. Carl Philipp Emanuel écrivit plus tard en toutes lettres le nom de sa mère, »Anna Magdalena Bach«. Il reste encore des traces de rubans de satin rouge qui permettaient de boucler le Petit Livre.

Ce volume garni avec tant d'amour réunissait dans une plus large mesure que les deux autres Petits Livres de Clavier des morceaux de musique issus de la plume de différents compositeurs et de différents librettistes. Carl Philipp Emanuel foliota plus tard les pages, c'est à dire qu'il leur attribua des numéros ; à en croire ces chiffres, le Petit Livre comprend 126 pages. Dans les NBA, les morceaux ont été numérotés de 1 à 45 dans un but de clarté. Nous nous référons dans ce qui suit à cette numérotation qui ne date certes pas de l'époque de Bach mais qui est si pratique pour retrouver les différents morceaux (Relevé dans les listes de traces de ce CD, p. 4 & 5).

Le premier librettiste est Johann Sebastian Bach en personne. Il inaugure le volume en y consignait ses deux Partitas en la mineur (BWV 827, n° 1) et en mi mineur (BWV 830, n° 2). Bach publia plus tard ces morceaux, en 1727 et en 1730, séparément ainsi qu'en 1731, avec quatre autres Partitas, sous la forme de l', opus 1 « portant le titre »Clavier Übung« (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 115). Les Partitas consignées en 1725 dans le Clavier-Büchlein sont donc les premières versions de morceaux qui furent imprimés plus tard. Bach avait, semble-t-il, une rai-

son particulière de pourvoir le Clavier-Büchlein d'une ouverture si imposante et c'est pourquoi il choisit des musiques qu'il ne cessa de perfectionner.

La «propriétaire», Anna Magdalena, fit naturellement le plus grand nombre d'inscriptions dans ce Petit Livre. Lorsque la deuxième femme de Bach reçut ce livre en cadeau, elle n'avait que 24 ans. La fille du trompettiste de cour et de troupe Johann Caspar Wilcke de Zeitz avait trouvé un emploi en tant que chanteuse à Köthen et avait fait la connaissance du maître de chapelle qui venait d'entrer en veuvage. Nous devons la grande proportion en musique vocale qui se trouve dans ce volume, certainement à son talent de chanteuse. Georg von Dadelzen, l'éditeur du Petit Livre dans les NBA, a différencié dans son Rapport critique ainsi que dans l'épilogue de l'édition fac-similé de 1988 entre deux phases en se référant aux écrits de Anna Magdalena ; il constate une césure en 1733/1734 qui divise le manuscrit en une première partie et en une deuxième ; l'écriture de ce dernier ressemble à s'y tromper à celle de son époux.

Il est surprenant que les morceaux écrits par Anna Magdalena ne suivent pas cette évolution dans l'ordre chronologique des inscriptions. Au contraire, les morceaux du premier manuscrit et du dernier sont répartis pêle-mêle. Ceci indique que le Petit Livre a été élaboré avec méthode. En particulier les deux Suites Françaises de Johann Sebastian Bach (BWV 812 et 813, n° 30 et 31) copiées dans le premier manuscrit de Anna Magdalena à la page 86 marquent une césure nette. De la page 60 jusqu'ici,

le Petit Livre fut, semble-t-il, rempli ultérieurement, de la main de Anna Magdalena, de Johann Sebastian Bach (Menuet n° 21) ainsi que de Carl Philipp Emanuel. Le choral «Sois satisfait et tais-toi» (n° 12/13) ainsi que l'air «Aussi souvent que je ma pipe à tabac» (n° 20) montrent comment les différents auteurs ont pu se compléter dans une perspective tout à fait pédagogique ; pour plus de détails, voir plus bas.

Le dernier morceau du Clavier-Büchlein, le choral «Ô éternité, parole foudroyante» (n° 42), est écrit de la première main de Anna Magdalena. Entre les Suites et ce morceau, d'autres morceaux de Anna Magdalena ont pris leur place, en plus de ceux de Carl Philipp Emanuel, de Johann Christian Bach, et peut-être également des fils Johann Gottfried Heinrich et Johann Gottfried Bernhard Bach qui n'apparaissent pas particulièrement par ailleurs. Catharina Dorothea, la fille de Bach, née en 1708, ne participa pas à l'élaboration de ce livre. Mais le fait que Wilhelm Friedemann, né en 1710, qui fut un brillant claveciniste et pour l'éducation musicale duquel, alors âgé de 10 ans, Bach avait composé son premier Clavier-Büchlein, n'ait pas contribué à l'élaboration de ce livre, est étonnant. Nous ne connaissons pas la raison de cette absence.

Un poème de noces de la plume de Anna Magdalena est annexé à ce Clavier-Büchlein (voir le Fac-similé p. 49) ainsi que, écrit de la même main, «Quelques règles de Basse Générale» (pages 124-126). À la page 123, le jeune Johann Christoph Friedrich écrivit huit lignes de ces règles. Le «Bach

de Bückeburg», ainsi nommé plus tard, est né en 1732 seulement – ceci est la preuve que le Clavier-Büchlein fut d'un emploi intense longtemps encore après la première insertion.

Nous n'avons aucune information sur les relations de Bach et de son épouse avec laquelle il a, quand même, eu treize enfants. Il ne serait pas faux de considérer le ménage des Bach et la vie quotidienne de la famille comme insérés dans le cadre des conventions en vigueur aux débuts de la bourgeoisie et ne pas appliquer de critères irréalistes comme le fit Philipp Spitta en stylisant de manière touchante ces «relations marquées d'une grande tendresse entre les deux époux». Il en est de même pour l'ambiance aristocrate chargée d'ascétisme que le film «La chronique de Anna Magdalena Bach» de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet de 1967 (avec Gustav Leonhardt dans le rôle de Johann Sebastian) créa et qui n'est pas dépourvu de fantaisie. Il n'est pourtant pas possible de replacer ce monument, trônant au-dessus des choses, qu'est Johann Sebastian Bach, sa vie et son œuvre à un niveau grandeur nature et, devant cet arrière-plan que représente le Clavier-Büchlein, de prendre conscience de la grandeur de sa musique, sans faire appel à l'imagination.

Explications sur quelques morceaux

La **Partita en la mineur** (n° 1) exige dans le Clavier-Büchlein d'autres interprétations, bien plus difficiles que dans les impressions suivantes. Le *Praeludium* s'appelle ici «*Prélude*», dans le Clavier-

Übung par contre «*Fantasia*». Le «*Menuet*» porte le nom plus précis de «*Burlesque*» dans l'impression alors que Bach n'intégra le *Scherzo* dans la *Partita* que plus tard. Il en est presque de même pour la **Partita en mi mineur** (n° 2). Le mouvement d'introduction s'appelle dans l'impression «*Toccata*» ; le quatrième mouvement «*Air*» ne sera inséré que plus tard, et Bach y pourvoit la «*Gigue*» de notes de demi-valeurs par rapport au Clavier-Büchlein.

Parmi les trois **Menuets** suivants, le deuxième (n° 4) est vraisemblablement le plus connu – quel élève pianiste n'aura pas eu contact avec ce morceau de Bach ? Malheureusement, selon Hans-Joachim Schulze (*Annales Bach* 1979, p. 37 et suivantes), ce morceau et l'œuvre suivante proviendraient d'une Suite de l'organiste de la cour de Dresde, Christian Petzold (1677–1733).

Un **Rondeau** de François Couperin (n° 6) ainsi que deux **Menuets** et **Polonaises** (n° 7–10) d'origine inconnue viennent prendre la relève. Carl Philipp Emanuel pourvut le choral annoté sans texte «*Celui qui laisse faire le bon Dieu*» (n° 11) de noms d'auteur ; on le retrouve légèrement modifié dans le dit «*Recueil de Kirnberger*», grand recueil de chorals pour orgue (BWV 691, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 96).

Le morceau suivant (n° 12) est un mouvement à deux voix sur la mélodie-choral «*Sois satisfait et tais-toi*». Il est vraisemblable que l'un des enfants de Bach ait écrit ce mouvement en accords élargis en fin des vers. Vient ensuite le même lied (n° 13a),

dont les paroles sont la première strophe du texte de Paul Gerhardt, mais avec une autre mélodie – cette mélodie que Bach 1736 reprit aussi du Livre des Cantiques de Schemelli. La nouvelle mélodie semble provenir de Johann Sebastian Bach lui-même. En fait également partie le mouvement qui paraît tout d’abord en sol mineur puis, légèrement modifié dans la basse, en mi mineur (n° 13b). Les deux morceaux presque identiques ont obtenu curieusement deux numéros BWV (511 et 512) ; le BWV 512 est enregistré ici sur des notes plus confortables.

Il s’ensuit deux **Menuets** (n° 14 et 15) écrits de la main de Anna Magdalena ainsi que des **Marches** et des **Polonaises** (n° 16–19) écrits par leur auteur présumé, Carl Philipp Emanuel. Le n° 20 (page 68) est le célèbre **lied** **«Aussi souvent que je ma pipe à tabac»** BWV 515. Ce lied est célèbre parce que Bach y avoue l’un des ses «appétits» en denrées de luxe contemporaines : il avoue ses deux autres faiblesses dans la «Cantate du café» BWV 211 (Vol. 66) où il est question de cette boisson excitante, protégeant des maladies et de l’alcoolisme et dans sa lettre du 2 novembre 1748 à son cousin Johann Elias Bach de Schweinfurt dans laquelle le cantor de Saint-Thomas explique qu’il se réjouit de l’envoi d’un «tonnellet de vin nouveau», bien qu’il soit regrettable qu’après l’ouverture et l’examen habituel en cette ville de Leipzig «il s’est trouvé vide jusqu’aux deux tiers et ne contenant, selon l’indication du *visitor*, pas plus de six pintes». L’un des fils écrivit, semble-t-il, les notes en encre épaisse sous la mélodie et la basse du lied d’origine inconnue (n° 20a). Sur la

page d’en face, Anna Magdalena transposa le lied d’une quarte dans le soprano et ajouta le texte de la première strophe ; Johann Sebastian enfin reprit l’idée de la basse en l’équipant un peu plus élégamment (n° 20b. s. Facsimilé à la page 40/41 de ce livre). Toutes les six strophes du texte ont été rajoutées au Petit Livre plus tard, sur une feuille détachée.

Johann Sebastian Bach intégra ensuite le **«Menuet fait par Mons. Böhm»** (n° 21). Le compositeur auquel Bach fait allusion ici est son ancien professeur d’orgue de Lüneburg auquel l’ancien élève rendrait hommage en utilisant le terme respectueux de «Monsieur». De la main de Anna Magdalena (dans la version tardive) suivent divers petits morceaux (n° 22–25). Le dernier cité est une **Aria** de Gottfried Heinrich Stölzel, le maître de chapelle de la cour de Gotha et, comme Bach, membre de la «Société des sciences musicales» de Leipzig, de Lorenz Christoph Mizler. Ce morceau se trouve aux pages 75 et 78 du Clavier-Büchlein. Les pages 76 et 77 situées entre ces dernières avaient été tout d’abord laissées vides ; Anna Magdalena y intégra plus tard l’**Aria** (n° 26) tirée des Variations Goldberg BWV 988 (cf. Vol. 112) imprimées en 1741 seulement. Les deux parties de l’Air «Es-tu auprès de moi» et «Ah quel plaisir» (n° 25) ont été réunies dans l’enregistrement ci-présent.

Le **Solo per il Cembalo** (n° 27) suivant est une composition de Carl Philipp Emanuel ; il le reprit plus tard sous une forme modifiée dans la Sonate Wq 65 n° 7. Avant les deux Suites françaises, il y a encore la **Polonaise** (n° 28) tirée d’une Sonate de Jo-

hann Adolph Hasse (1699–1783), le directeur, en fonction depuis 1733, de l'opéra de la cour de Dresde auquel Bach aimer se rendre, ainsi que la **Praeludium en ut majeur** (n° 29) tiré du premier Livre du Clavier bien tempéré. Anna Magdalena enleva probablement cinq mesures au centre afin d'achever le morceau avant les Suites qui avaient été introduites auparavant, et elle dut ajouter des lignes de notes supplémentaires pour les deux dernières mesures.

Bach avait déjà intégré dans le premier Notenbüchlein d'Anna Magdalena, élaboré en 1722, cinq des six **Suites françaises**. Deux d'entre elles se retrouvent ici, écrites cette fois-ci par Anna Magdalena elle-même : la première en **ré mineur BWV 812** (n° 30) ainsi que l'Allemande, la Courante et une partie de la Sarabande de la deuxième en **ut mineur BWV 813** (n° 31). On ne sait pas pourquoi Anna Magdalena interrompit alors son entreprise. Les morceaux fragmentaires seront intégralement joués dans cet enregistrement.

Une main d'enfant un peu chancelante apposa ensuite les notes d'un mouvement à deux voix sur une mélodie inconnue (n° 32). À nouveau Anna Magdalena sera la copiste de l'**Aria »Pourquoi t'affliges-tu«** BWV 516 (n° 33) qui fut peut-être composée par Bach. Les deux feuilles suivantes du Clavier-Büchlein ont été arrachées, comme ce fut le cas des pages 49, 55 et 85. Est-ce que les enfants avaient griffonné ces pages par maladresse ? La page que Carl Philipp Emanuel désigna par le numéro 102 a est vide ; puis le récitatif et l'air **»J'ai ce qu'il me**

faut« – **»Endormez-vous, mes yeux épuisés«** issus de la cantate pour basse solo du même nom remplissent les pages jusqu'à la page 109. Par rapport à la Cantate BWV 82 (Vol. 26) composée pour le 2 février 1727, les deux mouvements (dans la cantate, les n° 2 et 3) sont transposés d'une petite tierce supérieure ; dans le Clavier-Büchlein, il s'agit également de simples mouvements de continuo. Cependant, Anna Magdalena écrivit les notes sans celles de la basse qu'elle considérait peut-être comme connues et qu'elle n'intégra pas et plus pour des raisons de temps. Au lieu de se consacrer à cet exercice, elle préféra mettre en route quelques pages plus en avant dans le Clavier-Büchlein un autre essai qu'elle n'acheva cependant pas non plus.

À la page 110, il s'ensuit le choral qui était alors nouveau à Leipzig **»Fais-le avec moi, Dieu«** (n° 35) chiffré par Bach ainsi qu'un petit menuet d'origine inconnue (n° 36). Puis l'**»Aria di Giovannini«** touchante, **»Si tu veux me donner ton cœur«** (n° 37). Le copiste est inconnu ; on a toujours supposé, probablement à tort, que le nom italianisé de Jean est à attribuer à Bach lui-même. Le lied prend trois pages. À l'époque où Carl Philipp Emanuel numérotait les pages, ces trois pages avaient disparues du Clavier-Büchlein – c'est pourquoi elles portent les numéros supplémentaires III a à III c. Sur la dernière page III d de cette feuille, se trouve le début de l'Air **»Endormez-vous«** ; cet Air se poursuit aux pages 112 et suivantes – ce qui prouve que le chant d'amour de Giovannini faisait partie de ce Petit Livre dès le début.

Le n° 39 est le choral «C'est toi, toi, Jéhovah, que je veux chanter». Bach écrivit tout d'abord un mouvement choral à quatre voix (BWV 299) ; ensuite un mouvement à quatre voix de la main de Anna Magdalena prend la relève ; toutes les huit strophes du lied de Bartholomäus Crasselius ont été notées à la place des voix moyennes. Après deux autres cantiques (n° 40 et 41) dont le deuxième fut certainement chiffré mesures après mesures par Carl Friedrich Zelter, le Clavier-Büchlein se termine sur le choral final, noté sur les deux systèmes inférieurs de la page 121 (n° 42).

Michael Bebringer

fit ses études de musique d'église tout d'abord à Freiburg (Allemagne), puis d'orgue et de clavecin à Vienne (Autriche) et à Amsterdam. Se consacrant à l'étude de la pratique d'exécution historique et au jeu de la basse continue, il fut amené à accompagner de nombreux ensembles comme l'Orchestre baroque de Freiburg, le Musica Antiqua de Cologne, le Hesperion XX ou l'Ensemble Balthasar-Neumann. Il se produisit avec des solistes comme Jordi Savall, Reinhard Goebel, Han Tol et participa à de nombreuses productions de CD. Sa collaboration avec Helmuth Rilling et ses ensembles dure depuis plus de 20 ans déjà. Michael Bebringer enseigne le clavecin et le jeu de la basse continue au Conservatoire de Musique de Freiburg. Dans le cadre de l'EDITION BACHAKADEMIE, il participe en sa qualité d'exécutant de basse continue aux enregistrements de nombreuses cantates d'église et profanes, des Passions, de la Messe en si mineur ainsi que du «Livre d'arrangements chorals pour Johann Sebastian». Dans ce cadre, il accompagne le Livre de

Cantiques de Schemelli au clavecin et à l'orgue. Il a enregistré avec Dietrich Henschel la Cantate de soliste «Amore traditore» BWV 203 (Vol. 62) ainsi que les Sonates pour viole de gambe BWV 1027-1029 (Vol. 124) avec Hille Perl.

Sibylla Rubens

Etudes à Trossingen et à Francfort-sur-le-Main, entre autres chez Edith Mathis et Irvin Gage. Des concerts à Berlin, Francfort, Zurich, Würzburg, en Italie, en France, en Angleterre, en Pologne, en Scandinavie, au festival du Schleswig-Holstein et au festival européen de musique de Stuttgart. Collaboration avec Philippe Herreweghe, René Jacobs et Vladimir Ashkenazy. Des concerts et des enregistrements de CD avec Helmuth Rilling chez Hänssler Classic (Bach: «Cantates profanes», Schubert/Denisov: «Lazare»). Rôles d'opéras: Pamina aus Staatsoper de Stuttgart, Marcelline.

Johannes Christoph Happel

fit ses études de musique d'église et de chant auprès de Gabriele von Glasow et de Theo Altmeyer. Il remporta des prix et des bourses et fut jusqu'en 1991 membre de l'Ensemble du Stadttheater de Heidelberg. Son répertoire englobe toutes les époques musicales. Il a cependant un penchant particulier pour la musique baroque ; il collabore dans ce domaine avec des musiciens comme Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Ton Koopman et Gustav Leonhardt et leurs ensembles. Au cours de ses tournées, il donna des concerts et se produisit dans des festivals à Anvers, Berlin, Bonn, Halle, Ludwigsburg, Schwetzingen, Stuttgart, Jérusalem, Vienne, Bratislava, Munich et Paris.

Ich danke dir sehr für den Brief
 und für die gute Nachricht
 dass du in dem neuen Hause
 mit deiner Familie glücklich
 bist. Ich hoffe, dass du
 bald wieder nach Hause
 kommen wirst. Ich liebe
 dich sehr.

[illegible]

Sarabande.



Seite/Page/Página 90: Französische Suite BWV 812, Sarabande
Handschrift/Autograph/Manuscript/Manuscrito: Anna Magdalena Bach



Seite/Page/Página 91: Französische Suite BWV 812, Menuet 1
Handschrift/Autograph/Manuscrit/Manuscripto: Anna Magdalena Bach

Andreas Bomba
»Librito de clave« de Bach

El acervo de manuscritos autógrafos de Johann Sebastian Bach incluye tres de los llamados »libritos de clave«. El primero lo empezó a escribir en 1720; Bach lo dedicó a su hijo mayor Wilhelm Friedemann, nacido en 1710 en Weimar. Era una colección de piezas concebida en primer término para la educación musical del niño. En 1722 vio la luz el segundo de esos libritos, destinado esta vez a Anna Magdalena, una clavecinista de talento a la que Bach tomó por esposa en Cöthen el año 1721 tras fallecer Maria Barbara, su primera cónyuge. Por último, en 1725, empieza a escribir el tercer librito, concebido una vez más para Anna Magdalena.

La producción de esas colecciones manuscritas no tenía nada de raro en los tiempos de Bach. La mayor parte de la música contemporánea no existía en versión impresa, por lo que era preciso copiarla. Quien lo hacía buscaba ante todo el efecto pedagógico: es muy conocida la leyenda según la cual el joven Johann Sebastian Bach copió obras de otros compositores a hurtadillas y a la luz de la luna estando en casa de su hermano en la localidad de Ohrdruf (véase EDITION BACHAKADEMIE vol. 102 y 103). El carácter de cuaderno de ejercicios (véase la introducción de Joseph Payne en el vol. 135) que poseían tales manuscritos explica el hecho de contener piezas de distintos compositores. Tal cosa ocurre también en dos de los libritos de clave de Bach.

La suerte corrida por los tres libritos de clave que escribió Johann Sebastian Bach empieza por su transmisión a la posteridad. Incluso cuando Bach acababa de fallecer, la necrología publicada por Carl Philipp Emanuel y Johann Friedrich Agricola no incluyó esos libritos en el legado del Cantor de Santo Tomás. Es probable que se omitieran por completo al estimarse que no eran valores materiales dignos de mención entre los objetos de uso personal y familiar del compositor. O quizás pasaron primero a poder de su viuda Anna Magdalena, quien no fallecería hasta 1760. El caso es que el manuscrito figuraba entre las numerosas partituras que la Academia de Canto de Berlín –depositaria de gran parte del legado de Carl Philipp Emanuel Bach– vendió a la entonces Biblioteca Real de esa ciudad alemana el año 1854.

Dichos manuscritos tampoco fueron apreciados en toda su valía por los editores de las antiguas Obras Completas (BG), quienes los publicaron en versiones incompletas, por lo que no hallaron cabida en el catálogo BWV de composiciones bachianas. La razón estriba quizás en que algunas piezas –sobre todo el tercer Librito de clave publicado en 1725– provenían de otros compositores, mientras que otras pertenecían a otros ciclos de la obra de este compositor. Trátase ante todo de las »Inventiones y sinfonías« así como de parte del »Clave bien temperado« que ya figuran en el Librito de clave para Wilhelm Friedemann, así como de algunas de las »Partitas« y de las »Suites francesas« contenidas en los libritos de clave para Anna Magdalena.

Vistos en su totalidad, los tres libritos de clave dan una idea de las tradiciones pedagógicas y musicales de los Bach. Forman parte por lo tanto de las pocas fuentes que permiten atisbar la esfera privada de Bach, siendo muy apreciadas por los aficionados a la música de Johann Sebastian. No fue sino la Nueva Edición Bach (NBA) la que llegó a publicar los tres libritos de clave como un todo único. Obrando de forma análoga, la EDITION BACHAKADEMIE ofrece a sus oyentes esa música en su conjunto (vol.135–137). Desde luego que los miembros de la familia Bach no pensaban tocar las piezas de los libritos de clave en orden consecutivo como pueden hacerlo un melómano o el oyente de un disco. Los CDs conservan sin embargo el orden de esas piezas, apartándose un poco de esa regla sólo cuando resulta indispensable por razones dramáticas.

El librito de clave para Anna Magdalena Bach de 1725

De los tres libritos de clave, éste fue probablemente el más querido por los Bach. Lo mandaron encuadernar en pergamino teñido de verde, con ribetes dorados en la tapa y en lomo y hasta dorado en los cortes, lo mismo que las iniciales »AMB« que figuran en la tapa con el año »1725« debajo de las mismas. Carl Philipp Emanuel anotó con posterioridad el nombre completo de su madre »Anna Magdalena Bach«. A juzgar por las huellas dejadas en el libro, éste se podía cerrar con cintas rojas de satén.

Este volumen tan amorosamente presentado contiene aún más obras de diferentes compositores y copistas que los otros dos libritos de clave. Carl Philipp Emanuel se encargaría más tarde de compaginar el librito que totaliza 126 páginas. Para mayor claridad, las piezas fueron numeradas de 1 a 45 en las NBA. Esta numeración no se remonta a los tiempos de Bach, pero resulta práctica para localizar las piezas que uno busca (consultar la lista de grabaciones en las págs. 4 y 5 de este CD) y servirá de base a las explicaciones que siguen.

El primer copista fue Johann Sebastian Bach en persona. Inauguró el volumen copiando en él sus dos partitas, en la menor (BWV 827, N° 1) y en mi menor (BWV 830, N° 2). Bach publicaría las dos piezas años más tarde, en 1727 y en 1730 por separado y en 1731 junto con otras cuatro partitas, como »Opus 1« bajo el título de »Ejercicio para clave« (ver EDITION BACHAKADEMIE Vol. 115). Las partitas copiadas en el Librito de clave de 1725 son, pues, formas precoces de las composiciones aparecidas más tarde en letra impresa. Bach sentía por lo visto un interés muy especial en dotar el Librito de clave de una obertura tan significativa, y eligió por lo tanto una música que no acabaría nunca de perfeccionar.

La mayoría de las anotaciones del librito las hizo por supuesto su »dueña«, Anna Magdalena. La segunda esposa de Bach tenía 24 años cuando le regalaron el libro. La hija de Johann Caspar Wilcke, trompetista de la corte y del ejército, residente en Zeitz, había conseguido un puesto de cantante en

Cöthen, donde conoció al Maestro de Capilla cuando éste acababa de enviudar. A las inclinaciones musicales de Anna Magdalena debemos el número considerable de música vocal en ese volumen. En el prefacio y el postfacio de la edición facsímil de 1988, Georg von Dadelsen, editor del librito en la NBA, distingue dos fases en la escritura de Anna Magdalena, situando en los años 1733-1734 el límite entre la más temprana y la más tardía, que llegó prácticamente a confundirse con la de su esposo.

Sorprende que el orden de las piezas copiadas por Anna Magdalena no reflejen esa evolución, pues sus dos caligrafías están entremezcladas, lo que revela que la composición del librito obedece a un plan preconcebido. Especialmente la inclusión de dos suites francesas de Johann Sebastian Bach (BWV 812 y 813, N° 30 y 31) con la escritura temprana de Anna Magdalena en la página 86 marca una clara cesura. Parece ser que desde la página 60 hasta allí el librito fue completado a posteriori por Anna Magdalena con su caligrafía posterior, por el propio Johann Sebastian Bach (Minueto N° 21) y por Carl Philipp Emanuel. Cada uno de los copistas se complementaban con una intención eminentemente pedagógica, como lo revelan los ejemplos del coral »Date por satisfecho y calla« (N° 12/13) y del aria »Cada vez que tomo« (N° 20); véanse los detalles más adelante.

También la última pieza del Librito de clave, el coral »Oh eternidad, tremenda palabra« (N° 42) figura con la caligrafía posterior de Anna Magdalena. Entre las suites y esta composición figuran otras

partituras copiadas por Anna Magdalena, además de Carl Philipp Emanuel, Johann Christian Bach y, presumiblemente, de los otros hijos de Bach, Johann Gottfried Heinrich y Johann Gottfried Bernhard Bach que, por lo demás, no tenían protagonismo como músicos. Catharina Dorothea, la hija de Bach nacida en 1708 no intervino en la creación de este librito ni tampoco – cosa notable- el excelente clavecinista Wilhelm Friedemann, a quien su padre había dedicado el primer Librito de clave con el ánimo de darle lecciones de música cuando el chico tenía diez años de edad. Se ignoran las razones de tal ausencia.

Este librito trae en el anexo un poema nupcial del puño y letra de Anna Magdalena (v. facsímil p. 49) y »Algunas reglas sobre el bajo continuo« (páginas 124–126). Johann Christoph Friedrich anotó en su juventud ocho líneas de esas reglas en la página 123. Conocido más tarde como »el Bach de Bückeburg«, había nacido en 1732, prueba de que los Bach retornaron con frecuencia al Librito de clave largo tiempo después de incluir en él sus primeras anotaciones.

Sobre la relación de Bach con su esposa, con la que tuvo nada menos que trece hijos, no ha trascendido nada a la posteridad. Cabe pensar que el hogar y la vida cotidiana de los Bach se movía en el marco de las convenciones de la burguesía incipiente y sería erróneo idealizarlos, como hace Philipp Spitta al hablar de »el trato íntimo y cariñoso de los cónyuges«. También hay una buena dosis de fantasía en el ambiente ascético-aristocrático que forjaron Jean-Marie Straub und Danièle Huillet 1967 (con Gustav

Leonhardt en el rol de Johann Sebastian) en su película «La crónica de Anna Magdalena Bach». Pero sin apelar a la imaginación es prácticamente imposible devolver sus dimensiones humanas a un monumento inaccesible como el de Johann Sebastian Bach, su vida y obra, y hacerse cargo de la grandiosidad de su música ante el panorama que se abre precisamente detrás del Librito de clave.

Explicaciones acerca de algunas piezas

La **Partita en la menor** (Nº 1) tiene en el Librito de clave varias lecturas de dificultad sin duda mayor que las lecturas elegidas para las posteriores versiones impresas. El *Preludium* se llama aquí «Prélude», mientras que en el Ejercicio para clave se titula «Fantasía». El «Minueto» ostenta en la edición impresa la denominación más precisa de «Burlesca», mientras que Bach incluyó el *Scherzo* en la Partita con posterioridad. Cosa parecida ocurre con la **Partita en mi menor** (Nº 2). El primer movimiento se denomina «Toccata» en la versión impresa; el cuarto movimiento, «Air», fue añadido más tarde y Bach escribió la «Giga» con notas de valor dos veces inferior en comparación con el Librito de clave.

De los siguiente **Minuetos**, el más conocido es el segundo (Nº 4) – ¿qué alumno de piano no habrá ejercitado esta pieza al comienzo mismo de su aprendizaje? Es de lamentar que, como lo ha probado Hans-Joachim Schulze (Bach-Jahrbuch 1979, p.37 ss), esta composición y la siguiente procedan de una suite de Christian Petzold (1677–1733). organista de la corte de Dresde.

Siguen a continuación un **Rondeau** de François Couperin (Nº 6) así como dos **Minuetos** y **Polonesas** (Nº 7–10) de origen desconocido. El coral anotado sin texto «**Quien solo al buen Dios deja obrar**» (Nº 11) ostenta el nombre de Carl Philipp Emanuel como autor; esta pieza reaparece con ligeras modificaciones en la «Colección Kirnberger» de corales para órgano (BWV 691, EDITION BACH-AKADEMIE vol. 96).

La composición siguiente (Nº 12) es un movimiento a dos voces inspirado en la melodía de coral «**Date por satisfecho y calla**». Es probable que fuese uno de los hijos de Bach el que compuso este movimiento con acordes ampliados al final de las líneas. Sigue (Nº 13a) la misma canción pero con la primera estrofa de la canción de Paul Gerhardt, aunque con otra melodía que Bach incorporó también al Libro de cánticos de Schemell en 1736. La nueva melodía parece ser de la pluma del propio Johann Sebastian Bach. A ella se añade el movimiento que se presenta primero en sol menor y después en mi menor, sólo con el bajo ligeramente modificado (Nº 13b). Las dos composiciones, casi idénticas, ostentan curiosamente dos números del catálogo BWV (511 y 512); la BWV 512 se ha grabado aquí en una tesitura un poco más cómoda para los cantores.

Figuran a continuación dos **Minuetos** (Nº 14 y 15) escritos por Anna Magdalena, así como **Marchas** y **Polonesas** (Nº 16–19) del puño y letra de su presunto autor Carl Philipp Emanuel. La Nº 20 (página 68) es la famosa canción «**Cada vez que tomo**». Famosa por ser una de las tres «declaraciones» de

Bach a favor de otros tantos estimulantes que se consumían en su época: aparte de la «Cantata del café» BWV 211 (vol. 66), cuya letra referida a esa bebida estimulante que protege de las enfermedades y del alcoholismo no fue mero fruto de la fantasía, y la carta del 2 de noviembre de 1748 a su primo Johann Elias Bach, de Schweinfurt, en la que Cantor de Santo Tomás participaba su alegría por el «barrilito de mosto de uva» que éste le había mandado, aunque al llegar a Leipzig «le faltaba un tercio de su contenido y el visitatoris que me lo entregó aseguraba que el barrilito no traía más que 6 jarras de mosto». Es evidente que fue uno de los hijos de Bach quien copió con tinta espesa y gruesas notas la melodía el bajo de esa canción de autor desconocido (Nº 20a). En la página opuesta, Anna Magdalena transpuso la canción a la cuarta superior hasta la voz de soprano, añadiendo la letra de la primera estrofa; Johann Sebastian incorporó finalmente la idea de la línea del bajo para darle mayor elegancia (Nº 20b, s. facsímil en la página 40/41 de este cuaderno). Las seis estrofas del texto fueron añadidas al texto posteriormente en una hoja suelta.

Johann Sebastian Bach incluyó más tarde el «**Menuet fait par Mons. Böhm**» (Nº 21). El nombre de este compositor pertenece quizás al ex maestro que inició a Bach en los secretos del órgano en Lüneburgo y a quien su antiguo discípulo quiso honrar con el respetuoso tratamiento de «Monsieur». Figuran después otras piezas menores (Nr. 22–25) copiadas por Anna Magdalena (con su caligrafía más tardía). La última de las mencionadas es un **Aria** de Gottfried Heinrich Stölzel, el Maestro de Capilla

de la corte de Gotha y miembro como Bach de la «Sociedad de Ciencias Musicales» de Lorenz Christoph Mizler, que funcionaba en Leipzig. Esta composición figura en las páginas 75 y 77 del Librito de clave. Las páginas intermedias, 76 y 78, permanecieron vacantes al comienzo; posteriormente, Anna Magdalena incluyó en ellas el **Aria** (Nº 26) de las Variaciones Goldberg BWV 988 (v. vol. 112), que no se imprimieron hasta 1741. En la presente grabación se han resumido ambas partes del aria «Contigo a mi lado» y «Oh, qué alegría» (Nº 25).

El **Solo per il Cembalo** (Nº 27) es una composición de Carl Philipp Emanuel quien la incorporó más tarde con modificaciones a la sonata Wq 65 Nº 7. Antes de las dos suites francesas figura finalmente la **Polonaise** (Nº 28) de una sonata de Johann Adolph Hasse (1699–1783), director interino desde 1733 de la ópera de la corte de Dresde, que Bach visitaba a menudo, así como el **Preludio en Do Mayor** (Nº 29) del primer libro del Clave bien temperado. Es probable que para concluir la composición antes de llegar a las suites que se habían copiado en el librito tiempo atrás, Anna Magdalena omitió cinco compases en la mitad y tuvo que añadir pentagramas adicionales para los dos últimos.

Bach ya había incluido cinco de las seis **Suites francesas** en el primer librito de clave para Anna Magdalena que se empezó a compaginar en 1722. Dos de ellas reaparecen aquí, copiadas esta vez por la propia Anna Magdalena: la primera en **re menor BWV 812** (Nº 30) y, de la segunda en **do menor BWV 813** (Nº 31), la Allemande, la Courante y una

parte de la Zarabanda. Desconocemos por qué Anna Magdalena canceló seguidamente la obra iniciada. En la presente grabación se ejecutan las piezas fragmentarias en su totalidad y hasta el final.

La mano algo insegura de un niño copió a continuación un movimiento a dos voces en torno a una melodía desconocida (Nº 32). La siguiente pieza la copió la misma Anna Magdalena y se trata del aria **»Por qué te acojijas«** BWV 516 (Nº 33) compuesta presumiblemente por Bach. Las dos hojas siguientes del Librito de clave han sido arrancadas, como sucedió antes con las páginas 49, 55 y 85. ¿Las habrían garabateado los niños? La página que Carl Philipp Emanuel numeró como 102a está vacía; luego siguen hasta la página 109 el Recitativo y el Aria **»Tengo suficiente«** – **»Adormeceos, ojos cansados«** de la cantata homónima para bajo solista. En comparación con la cantata BWV 82 (vol. 26) compuesta para el 2 de febrero de 1727, los dos movimientos (en la cantata Nº 2 y 3) han sido transpuestos a la tercera superior; en el Librito de clave se trata también de movimientos para bajo continuo. Anna Magdalena copió sin embargo el aria sin el bajo, pues la dio seguramente por conocida y, por la premura del tiempo, no lo anotó ni entonces ni después. En lugar de eso hizo un nuevo intento de copiarlo unas páginas más adelante del Librito de clave, pero sin llegar a concluirlo.

En la página 110 figura el coral **»Hágase Dios mío«** (Nº 35) que era por entonces una novedad en Leipzig y al que Bach se encargó de añadirle el bajo cifrado, así como un breve minuetto de origen desco-

nocido (Nº 36). La que sigue es la conmovedora **»Aria di Giovannini«** **»Si tu corazón entregarme quieres«** (Nº 37). Se desconoce la identidad del copista; se ha supuesto en varias ocasiones, quizás sin razón, que el nombre italianizado de Johannes está referido al propio Bach. La canción ocupa tres páginas que habían desaparecido por la época en la que Carl Philipp Emanuel realizó la compaginación, por lo que esas páginas ostentan los números adicionales III a hasta III c. En la última página III d de ese pliego figura el reinicio del aria **»Adormeceos, ojos cansados«**; ésta continúa en las páginas 112 ss. Prueba de ello es que la canción amorosa de Giovannini formó parte de este librito desde un comienzo.

El Nº 39 es el coral **»A Ti te canto, Jehová«**. Bach empezó por escribir un movimiento de coral a cuatro voces (BWV 299); sigue luego de puño y letra de Anna Magdalena un movimiento a dos voces; en lugar de las voces intermedias figuran copiadas las ocho estrofas del cántico de Bartholomäus Crasellius. Al cabo de otras dos canciones religiosas (Nº 40 y 41), la segunda de las cuales fue cifrada probablemente por Carl Friedrich Zelter en algunos compases, el librito de clave culmina en el coral conclusivo copiado en los dos sistemas de la parte inferior de la página 121 (Nr. 42).

Michael Behringer

Estudió primero música sacra en Friburgo, luego en Viena y Amsterdam órgano y cémbalo. Su dedicación a la práctica ejecutoria historicista y las interpretaciones con continuo le ha abierto las puertas de numerosas agrupaciones de música como la Freiburger Barockorchester (Orquesta Barroca de Friburgo), la Musica Antiqua de Colonia, el Hesperion XX o la Balthasar Neumann Ensemble. Ha actuado junto a solistas como Jordi Savall, Reinhard Goebel, Han Tol así como ha participado en numerosas grabaciones de CDs. Con Helmuth Rilling y sus grupos copera ya desde hace más de veinte años. Michael Behringer enseña en la Freiburger Hochschule für Musik (Escuela Superior de Música de Friburgo) interpretación de cémbalo y continuo. En el marco de la EDITION BACHAKADEMIE participa como intérprete de continuo en numerosas cantatas sacras y profanas, oratorios sobre la Pasión del Señor, la Misa en sí menor así como en «Libro de corales para Johann Sebastian» («Choralbuch für Johann Sebastian») entre otras. Pueden escucharse aquí sus interpretaciones en tanto acompañante al cémbalo y al órgano en las Lieder de Schemelli. Junto con Dietrich Henschel ha grabado la cantata para solo «Amore traditore» BWV 203 (vol. 62) así como, con Hille Perl, las sonatas para gamba BWV 1027–1029 (vol. 124).

Sibylla Rubens

Estudios en Trossingen y Francfort del Meno. Cursos magistrales con Edith Mathis e Irvin Gage, entre otros. Presentaciones en conciertos en Berlín, Francfort, Würzburg, Zürich, en Italia, Francia, Inglaterra, Polonia, Escandinavia, en el Festival Europeo de la Música de Schleswig-Holstein y en Festival de la Música de Stuttgart. Presentaciones conjuntas con Philippe Herreweghe, René Jacobs y Vladimir Ashkenazy. Conciertos y grabaciones de CD con Helmuth Rilling en händsler classic (Cantatas seculares de Bach, «Lázaro» de Schubert/Denissov). Papeles operísticos: Pamina en el Teatro de la Ópera de Stuttgart, Marzelline.

Johannes Christoph Happel

estudió música litúrgica y canto bajo la dirección de Gabriele von Glasow y Theo Altmeyer. Obtuvo varios premios y becas y hasta 1991 formó parte del elenco del Teatro Municipal de Heidelberg. Su repertorio abarca la música de todas las épocas. Dedicó un interés especial a la música barroca, en la que colaboró con músicos como Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Ton Koopman y Gustav Leonhardt y sus conjuntos. Varias giras lo han llevado a ofrecer recitales y participar en festivales en Amberes, Berlín, Bonn, Halle, Ludwigsburg, Schwetzingen, Stuttgart, Jerusalén, Viena, Bratislava, Munich y París.

Vol. 137

Clavier-Büchlein

für Wilhelm Friedemann Bach

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Dirección de grabación:
Phoebe Payne

Toningenieur/Balance Engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido: Thomas Stephenson

Digitalschnitt/Digital editor/Montage digital/Corte digital: Willy Husman

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación: Februar/März 1999

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

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:
Prof. Joseph Payne

Redaktion/Editorial staff/Rédaction/Redacción: Dr. Andreas Bomba

Verwendete Instrumente/Instrumentation/Instruments employés/Instrumentación:

Cembalo/Harpsichord/Calvecin/Calve

David Jacques Way, im französisch-flämischen Stil/in the Franco-Flemish style/de style franco-flamand/
en estilo franco-flamenco

Clavichord/Clavicorde/Clavicordio

Johannes Mayer, nach/after/sur le modèle de/tomando como modelo Gottfried Silbermann (1723)

Orgel/Organ/Orgue/Órgano

Charles Fisk, Memorial Church, Harvard University, Cambridge/Mass.

Deutsche Übersetzung: Dr. Andreas Bomba/ Margarita Celdrán

Traduction française: Anne Paris Glaser

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Klavierbüchlein
für/for/pour/para
Wilhelm Friedemann Bach

Joseph Payne

Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave
Clavichord/Clavicorde/Clavicordio
Orgel/Organ/Orgue/Órgano

CD 1	No.			Instrument	59:47
1	Nr. 1	Applicatio	BWV 994	C	1:13
2	Nr. 2	Praeambulum 1	BWV 924	B	0:59
3	Nr. 3	Wer nur den lieben Gott läßt walten	BWV 691	C	1:31
4	Nr. 4	Praeludium 2	BWV 926	A	0:58
5	Nr. 5	Jesu, meine Freude	BWV 753	A	1:52
6	Nr. 6	Allemande [1]	BWV 836	B	2:52
7	Nr. 7	Allemande [2]	BWV 837	B	1:33
8	Nr. 8	Praeambulum (F)	BWV 927	A	0:45
9	Nr. 9	Praeambulum (g)	BWV 930	A	1:57
10	Nr. 10	Praeludium (F)	BWV 928	A	1:22
11	Nr. 11	Menuet 1	BWV 841	B	1:23
12	Nr. 12	Menuet 2	BWV 842	B	0:56
13	Nr. 13	Menuet 3	BWV 842	B	2:05
14	Nr. 14	Praeludium 1	BWV 846	A	1:44
15	Nr. 15	Praeludium 2	BWV 847	B	1:31
16	Nr. 16	Praeludium 3	BWV 851	A	1:02
17	Nr. 17	Praeludium 4	BWV 850	B	1:10
18	Nr. 18	Praeludium 5	BWV 855a	C	1:36
19	Nr. 19	Praeludium 6	BWV 854	C	1:32
20	Nr. 20	Praeludium 7	BWV 856	B	1:16
21	Nr. 21	Praeludium 8	BWV 848	B	1:53
22	Nr. 22	Praeludium 9	BWV 849	A	2:15
23	Nr. 23	Praeludium 10	BWV 853	B	2:49
24	Nr. 24	Praeludium 11	BWV 857	A	1:43
25	Nr. 25	Pièce pour le Clavecin (J.C. Richter)	BWV deest	A	4:46
		Allemande-Courante			
26	Nr. 26	Praeludium ex c $\sharp$	BWV 924a	C	0:59
27	Nr. 27	Praeludium ex d $\sharp$ (W.F. Bach?)	BWV 925	C	1:17
28	Nr. 28	Praeludium ex e $\sharp$ (W.F. Bach?)	BWV 932	C	1:37
29	Nr. 29	Praeludium	BWV 931	A	0:55
30	Nr. 30	Baß-Skizze in g-Moll	BWV deest	B	0:44
31	Nr. 31	Fuga à 3	BWV 953	A	1:47
32	Nr. 32	Praeambulum 1 à 2	BWV 772	B	1:30
33	Nr. 33	Praeambulum 2	BWV 775	B	1:17
34	Nr. 34	Praeambulum 3	BWV 778	B	1:44
35	Nr. 35	Praeambulum 4	BWV 779	B	1:07
36	Nr. 36	Praeambulum 5	BWV 781	B	1:11
37	Nr. 37	Praeambulum 6	BWV 784	B	1:22
38	Nr. 38	Praeambulum 7	BWV 786	B	1:34

CD 2	No.			Instrument	62:64
1	Nr. 39	Praecambulum 8	BWV 785	B	1:29
2	Nr. 40	Praecambulum 9	BWV 783	B	1:37
3	Nr. 41	Praecambulum 10	BWV 782	B	1:38
4	Nr. 42	Praecambulum 11	BWV 780	B	1:48
5	Nr. 43	Praecambulum 12	BWV 777	B	3:57
6	Nr. 44	Praecambulum 13	BWV 776	B	1:59
7	Nr. 45	Praecambulum 14	BWV 774	B	1:43
8	Nr. 46	Praecambulum 15	BWV 773	B	2:21
9	Nr. 47	Suite A-Dur (G.Ph. Telemann)	BWV 824	A	8:56
		Allemande-Courante-Gigue			
10	Nr. 48	Partia di Signore Steltzeln (Stölzel)	BWV deest	A	11:37
		Ouverture-Air Italien-Bourrée-Menuet			
		Menuet - Trio di J.S. Bach (BWV 929)			
11	Nr. 49	Fantasia 1 à 3	BWV 787	A	1:20
12	Nr. 50	Fantasia 2	BWV 790	A	1:45
13	Nr. 51	Fantasia 3	BWV 793	A	1:45
14	Nr. 52	Fantasia 4	BWV 794	A	1:20
15	Nr. 53	Fantasia 5	BWV 796	A	1:33
16	Nr. 54	Fantasia 6	BWV 799	A	1:34
17	Nr. 55	Fantasia 7	BWV 801	A	1:33
18	Nr. 56	Fantasia 8	BWV 800	A	2:04
19	Nr. 57	Fantasia 9	BWV 798	A	1:41
20	Nr. 58	Fantasia 10	BWV 797	A	1:27
21	Nr. 59	Fantasia 11	BWV 795	A	2:55
22	Nr. 60	Fantasia 12	BWV 792	A	1:33
23	Nr. 61	Fantasia 13	BWV 791	A	1:14
24	Nr. 62	Fantasia 14	BWV 789	A	1:27
25	Nr. 63	Fantasia 15	BWV 788	A	2:30
		(Nicht im Klavierbüchlein enthalten/Not contained in the Klavierbüchlein/Ne figurant pas dans le Petit Livre de clavier/No figura en el Klavierbüchlein)			

Total Time CD 1 + CD 2:

2:02:33

A = Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave

B = Clavichord/Clavichorde/Clavicordio

C = Orgel/Organ/Orgue/Órgano

In der Wirklichkeit produziert das Clavichord sehr sanfte, leise Töne, wenngleich es ein außerordentlich dynamisches Spiel erlaubt. Bei Tonaufnahmen stellt dies jedoch, im Gegensatz zum eher eingeschränkten, doch kräftigeren Klang des Cembalos oder gar der Orgel, ein Problem besonderer Art dar. Obwohl dieser Umstand bei der Aufnahme bereits berücksichtigt worden ist, empfehlen wir dem Hörer, zu Beginn des Programms die Lautstärke niedriger als gewohnt einzustellen. Das Ohr paßt sich schnell und ohne Probleme an diese leisere Wiedergabe an, die den Genuß einer realistischen Darbietung erst richtig ermöglicht.

In the real world, the sound of the clavichord is extremely soft though its dynamic range is extraordinary. In recording, this presents a particular problem in relation to the more restricted but louder sound of the harpsichord and organ. We have compensated for this condition, but strongly suggest that a slightly lower than normal playback level be set at the beginning of the programme. The ear will soon adjust comfortably to this reduced setting and a more realistic listening experience will be enjoyed throughout.

Dans la réalité, le son du clavicorde est extrêmement doux bien que disposant d'une étendue dynamique extraordinaire. A l'enregistrement, ceci pose un problème particulier quant au son du clavecin ou de l'orgue qui est plus fort mais sans nuances dynamiques. Nous avons compensé ce fait, mais nous vous suggérons vivement de régler, au début du programme, un niveau de reproduction légèrement plus bas que la normale. Votre oreille s'adaptera rapidement à cette intensité réduite et vous aurez une expérience d'écoute plus réaliste d'un bout à l'autre de l'enregistrement.

En la vida real, el sonido del clavicordio posee una suavidad de terciopelo pero cubre no obstante un diapasón dinámico extraordinario. La grabación de este instrumento ofrece una dificultad particular frente a los sonidos menos versátiles pero más voluminosos del clave o del órgano. Nosotros hemos compensado este factor pero aconsejamos al oyente reducir desde el inicio el volumen de su reproductor de CD hasta un nivel ligeramente inferior al normal. El oído no tardará en adaptarse a ese volumen más bajo, permitiendo disfrutar de una audición más realista.

Joseph Payne
Wilhelm Friedemanns Klavierbüchlein

Bachs Lehrbüchlein für seinen ältesten und Lieblingssohn Friedemann wird so manchem leidenden Schüler aufgetischt, der diese Kost so widerwillig hinunterschluckt wie einst den Spinat: Durch derart stumpfsinniges Lernen bleiben diese schönen Miniaturen dem Schüler in leidvoller Erinnerung. Weit davon entfernt, der »Gemüths-Ergoetzung« zu dienen, bewirken sie bei ihm eine lebenslange Abneigung gegen Bachs Musik.

Daß Bach die Präludien seines Klavierbüchleins nicht bloß als Fingerübungen – ein wahres Grauen für kleine Hände – erdacht hatte, geht aus der Art und Weise hervor, wie damals Musik gelehrt wurde. Für Bach wäre es unvorstellbar gewesen, seinen Kindern die Grundzüge klavieristischer Technik beizubringen, ohne ihnen gleichzeitig ein Gefühl für die Grundlagen der Musik zu vermitteln. Ziel jeder musikalischen Ausbildung war es, die Schüler darauf vorzubereiten, die verschiedenen Mittel der Kompositionskunst so zu beherrschen, daß es ihnen alsbald möglich war, ihre eigenen Stücke zu improvisieren bzw. zu komponieren. Ihnen wurde der innere Aufbau richtiger Harmonie und ihrer praktischen Anwendung am bezifferten Baß gelehrt. Als Vorbild galten die Stücke vieler der besten Komponisten der damaligen Zeit, einschließlich die der einheimischen Musiker. Dies erklärt, warum das Klavierbüchlein lediglich eine einzige Fuge (BWV 953) enthält und das eingehende Studium ihrer komplexen Form auf einen späteren Zeitpunkt verlegt wurde.

Johann Nicolaus Forkel, Bachs erster Biograph, weist darauf hin, daß Bach bei seinen Schülern große Hochachtung genoß und sein Beispiel sie dazu motivierte, die Fertigkeit des Meisters am Klavier zu erreichen. Bach ließ seine neuen Schüler monatelang gezielt nichts anderes als Fingerübungen für beide Hände spielen, wobei er dem sauberen und exakten Griff besondere Beachtung schenkte. Diese Übungen wurden nicht niedergeschrieben. Daher beginnt das Klavierbüchlein mit Übungen für fortgeschrittene Schüler, die diese erste Hürde erfolgreich genommen hatten. Wohl erst mit Czerny haben die gezielten Übungen für die Fingerfertigkeit der rechten Hand – innerhalb der Musiklehre ein Kapitel für sich – ein Ende gefunden.

Auch wenn das Klavierbüchlein nicht die einzige Werksammlung darstellt, die Bach für Friedemanns Ausbildung zusammenstellte, so handelt es sich doch um die früheste. Vermutlich war sie als Ergänzung eines anderen »kleinen Buches« gedacht, nämlich des Orgelbüchleins, Bachs erste wichtige Sammlung mit ausdrücklich pädagogischem Hintergrund.

Das Klavierbüchlein wurde während Bachs Köthener Zeit zusammengestellt, eine Zeit, aus der die meisten der bedeutendsten Instrumentalmusik-Sammlungen Bachs stammen. Es war eine glückliche Zeit, und wenn man von dem plötzlichen tragischen Tod seiner Frau absieht, auch eine friedliche Zeit im Dienst des jungen Prinzen Leopold von Anhalt-Köthen. Bach genoß die angenehme Freundschaft, die ihm der lebenswürdige, junge Prinz entgegenbrachte, ein Prinz, der ungewöhn-

lich talentiert und bereits sehr gelehrt war und die Meisterlichkeit seines Kapellmeisters zu würdigen wußte. Bach hatte nun den höchsten Rang innerhalb der musikalischen Hierarchie erreicht. Sein Gehalt war dem eines Hofmarschalls, einem der höchsten Offiziere des kleinen Reichs ebenbürtig. Er hatte nur leichte, nicht allzu anspruchsvolle Pflichten zu erfüllen, die sich hauptsächlich darauf beschränkten, das kleine Orchester zu dirigieren und selbst darin zu spielen. Ohne Druck, die Termine von Gottesdiensten einhalten zu müssen, konnte er seiner weiteren Pflicht nachkommen, Kammermusik zu komponieren. Da die Orgel der Hofkirche sehr klein war (insgesamt dreizehn Register) und es in der Nachbarschaft keine guten Orgeln gab, ist es nicht verwunderlich, daß sich seine Aufmerksamkeit auf das Komponieren weltlicher Instrumentalmusik und auf die Lehrtätigkeit verlagerte. Er besaß neben Friedemann noch andere Schüler, unter denen sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch der dreiundzwanzigjährige Prinz befand.

Ebenso wie das »Schwesterwerk« für Anna Magdalena gewährt das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann einen einzigartigen Einblick in das Verfahren der musikalischen Komposition innerhalb der Bachschen Familie. Bei seiner Inspiration ließ sich Bach weniger von seiner menschlichen Begabung leiten als vielmehr von seinem Glauben an Gott. Seine Überzeugung, daß die von ihm gelehrt Kunst eine religiöse Grundlage hatte, gab er seinen Schülern weiter. Am Anfang der Kompositions- und Ausführungsübungen für Friedemann findet man die Aufschrift »I N J«, *In Nomine Jesu*.

In der damaligen Zeit war die Musik eine Tätigkeit, bei der sowohl Eltern als auch Kinder gleichermaßen eingespannt wurden. Sei es beim Singen oder Spielen auf Streichinstrumenten oder dem Klavier, sei es beim ebenso wichtigen Kopieren von Musikstücken, was eine veritable kleine Musikfabrik in Betrieb hielt! Jeder war an diesem Prozeß beteiligt; Anna Magdalena selbst fiel die Rolle der Hauptkopistin der Familie zu. Wir werden nie erfahren, ob die in diesen Notenbüchern enthaltenen Stücke Ergebnis einer gemeinsamen Arbeit von Lehrer und Schüler waren oder ob der Schüler sie lediglich vom Manuskript abgeschrieben hat. Da nun Wilhelm Friedemann zu einem bedeutenden Komponisten heranwachsen sollte, Magdalena jedoch nicht, ist davon auszugehen, daß zumindest ein Teil der Stücke in Friedemanns Buch von ihm persönlich komponiert wurden. Ein kleines Menuett im Klavierbüchlein trägt den Titel *Menuet Trio di J.S. Bach*. Daraus kann man schließen, daß dieses Stück vom Vater komponiert worden war, die anderen Stücke aber mit großer Wahrscheinlichkeit das Produkt der Zusammenarbeit zwischen Vater und Sohn darstellen.

Dem Kopieren von Musik wurde im Hause Bach große Bedeutung beigemessen und nahm möglicherweise ebensoviel Zeit in Anspruch wie Proben und Aufführungen. Die meisten Musikwerke lagen damals noch nicht gedruckt vor. Zudem waren die im Umlauf befindlichen Abschriften noch nicht in der neueren Liniennotenschrift geschrieben. Daher muß der Erziehung zu einer orthographisch sauberen Schrift besondere Bedeutung zugekommen

sein. Ein Beweis hierfür liefert die unsichere, wenn auch erstaunliche Schreibkunst des Zehnjährigen. Im Klavierbüchlein ist teilweise nur schwer zu erkennen, wo die Bemühungen des Sohnes aufhören und die des Vaters beginnen – eine Praxis, die sich bis in den eigentlichen Kompositionsprozeß erstreckt. Wie sich gezeigt hat, wurden viele der Bach zugeschriebenen Werke tatsächlich von seinen Schülern komponiert, insbesondere von denjenigen (wie etwa Johann Ludwig Krebs), die weitgehend mit der Verbreitung der Bachschen Musik in Manuskriptform beschäftigt waren.

Selbst bei einer nur oberflächlichen Betrachtung dieses Manuskripts läßt sich das offenkundige Talent des Kindes Friedemann erkennen. Ungeachtet der mehr oder weniger umfangreichen Mitwirkung des Vaters und der Möglichkeit irrtümlicher Zuschreibungen drängt sich, angesichts der entzückenden Allemanden-, Menuett- und Präludien-Miniaturen, das Bild eines jungen Amadeus auf. Zweifellos war Friedemann ein außergewöhnlich begabter junger Mann. Traurigerweise schöpfte er in seinem späteren Leben das Potential seiner musikalischen Begabung nicht voll aus.

Das Autograph von Bachs *Klavierbüchlein* wird in der Bibliothek der Yale-Universität in New Haven, Connecticut, aufbewahrt. Der Aufschrift auf dem Deckblatt zufolge wurde es am 22. Januar 1720 – zwei Monate nach Friedemanns zehntem Geburtstag – begonnen und über einen Zeitraum von drei Jahren weitergeführt. Sein strukturelles und inhaltliches Grundprinzip ist durch die ungeordnete Nie-

derschrift schwer zu erfassen und wirft zahlreiche Fragen auf. Trotz der angegebenen Notenschlüssel, Modi und Noten – die üblichen Bestandteile eines jeden Lehrbuchs – handelt es sich hierbei nicht um einen bloßen Grundkurs für das Cembalospiel im eigentlichen Sinn, sozusagen ein Bachsches *L'Art de Toucher*. Aus der Erklärung und der *Applicatio* am Anfang des Notenbuches geht hervor, daß das Klavierbüchlein für Schüler konzipiert worden war, die die Grundlagen der Klaviertechnik sowie die gängigen Verzierungsverfahren bereits relativ gut beherrschten. Bachs Verzierungsverzeichnis scheint, trotz seiner ausgefallenen Ideen, aus dem Werk von Jean-Henry D'Anglebert hervorgegangen zu sein, jener umfassenden Quelle für die meisten derartigen Verzeichnisse des 18. Jahrhunderts. Die kurze, zweiteilige *Applicatio* zeugt von Bachs gleichzeitigem Gebrauch der archaischen Methode des »gepaarten« Fingersatzes (3-4, 3-4 und 1-2, 1-2) und der neueren Regeln, nach denen in beiden Händen 1, 3 und 5 »gute«, d. h. betonte Finger sind.

Auch kann das Klavierbüchlein nicht schlichtweg als Sammelwerk für die Aufführung im häuslichen Rahmen, in der Art des Albums für Anna Magdalena, betrachtet werden. Das didaktische Anliegen des Bandes, erkennbar an seinen Schlüssel-, Auszierungs- und Fingersatztabellen (die äußeren Merkmale der Methode, des Systems und des Lernens), wird bereits nach den ersten Einträgen nicht weiter verfolgt bis zum Erscheinen von Friedemanns Handschrift. Die zufällige Anordnung des Büchleins spiegelt nicht die chronologische Reihenfolge der Stücke wider, und die Tatsache, daß einige

Stücke unvollendet sind, gibt darüber hinaus Anstöße zur Spekulation. In dem Vorwort seiner Ausgabe gibt Wolfgang Plath eine kurze Erklärung über die Absicht des Werkes ab, der zufolge es sich bei den in Bachs Handschrift kopierten Stücken vornehmlich um Kompositionsmuster handelt, die möglicherweise auch als Aufführungsstücke gedacht waren. Wenn Wilhelm Friedemann Abschriften anfertigte, dann sicherlich nicht nur, um Erfahrung in der Kunst der Musiknotation zu erlangen, sondern auch, um durch das Schreiben selbst die Kompositionsprinzipien der väterlichen Musterwerke zu begreifen. David Schulenberg hat den Inhalt des Notenbuches in fünf Hauptkategorien gegliedert:

1. Tabellen, die die Notenschlüssel, die Bezeichnung der Noten sowie eine Erklärung der Auszierungszeichen und deren Bedeutung enthalten;
2. Eine Gruppe einfacher Stücke, die mit der Darstellung der Fingersätze am Klavier beginnen und einige Präludien und zwei Choräle umfassen;
3. Eine weitere Gruppe, bestehend aus elf Präludien, die später im *Wohltemperierten Klavier I* (No. 14–24) erscheinen;
4. Die fünfzehn zweistimmigen Inventionen, hier unter dem Namen *Praeambula* (32–46) aufgeführt;
5. Die fünfzehn Sinfonien, die heute oft als dreistimmige Inventionen aufgeführt; hier aber als Fantasien (49–63) bezeichnet werden.

Bei näherer Betrachtung bestimmter Stücke erschließen sich dem erfahrenen Ohr Zusammenhänge von großer Bedeutung sowie besondere Eigen-

heiten, die sich aus deren Vergleich und interner Logik ergeben.

In seiner größtenteils auf die Erinnerungen von Carl Philipp Emanuel, Bachs zweitältestem Sohn, basierenden Bach-Biographie bemerkt Forkel, daß Bach seine Schüler zuerst im vierstimmigen Generalbaß unterwies. Die Baßstimmen weisen im Notenbuch eine gewisse Einheitlichkeit auf. In den ersten fünf Präludien (BWV 846a, 847, 851, 850, 855a) besteht der Baß – nach einer eröffnenden, die Tonart bestimmenden Kadenz – aus absteigenden Tonleitern. Die Unterweisung im Generalbaß begann mit der Bestimmung eines Basses, auf dem man in einem zweiten Schritt die Harmonien setzte, um in einem dritten die Melodie hinzuzufügen. Diese Vorgehensweise wird bei einem Vergleich des Präludiums in e-Moll (BWV 855a) mit seiner endgültigen Fassung im *Wohltemperierten Klavier I* (BWV 855) ersichtlich. Der erste Entwurf zeigt die Figur der linken Hand, doch anstelle der feinen Melodie für die rechte Hand, die in der endgültigen Fassung vorgefunden wird, sind hier lediglich Akkorde gesetzt. Statt 41 beinhaltet die Originalübung nur 22 Takte, da hier der gesamte, mit *presto* bezeichnete Abschnitt entfällt. Bach nahm offensichtlich Friedemanns Übung im verzierten Generalbaß als Modell für sein eigenes Präludium, das er als Begleitung zur zarten Melodie der endgültigen Fassung benutzte.

Anhand dieses Beispiels kann man die systematische Entwicklung einer der inspiriertesten Melodien beobachten. In derselben Art verfuhr Charles Gounod, als er das Präludium in C-Dur als Vorbild

für sein *Ave Maria* nahm, wobei er zwar ein dramatischeres, wenn auch etwas entstelltes Beispiel lieferte. Die im Klavierbüchlein enthaltene Fassung dieses berühmten Stückes (BWV 846a), eine verkürzte Version des letzteren, ist nicht in Bachs Handschrift geschrieben. Sie wurde möglicherweise als Übung für harmonische Progressionen konzipiert. Eine aus bezaubernden, gebrochenen Akkorden bestehende Figurierung in der Art des *brisé*-Stils ist lediglich in den ersten sechs Takten voll auskomponiert, danach sind nur Blockakkorde gesetzt. Diese Form von Stücken erfüllte wohl einen doppelten Zweck: Zum einen sollte durch praktische Übung dem Schüler die Aneinanderreihung schöner, bisweilen durch glänzender Figuration dynamisierte Akkordfolgen nähergebracht werden. Dies ist der Fall in den Präludien in D-Dur (BWV 850), d-Moll (BWV 851) und c-Moll (BWV 847). Zum anderen dienten diese Stücke später, im *Wohltemperierten Klavier*, als Einleitung einer Fuge. In Friedemanns Klavierbüchlein erscheint dagegen noch keine Fuge. Viele der Präludien (*praeambula*) weisen eine gewissermaßen rudimentäre Form auf und manche stammen sehr wahrscheinlich aus Friedemanns Feder. Da aber die meisten Stücke in Bachs eigener Handschrift geschrieben sind, liegt die Vermutung nahe, daß er den kleinen Stücke den letzten Schliff gab. Das Präludium in es-Moll (BWV 853) allerdings kann nur vom Lehrer selbst komponiert worden sein. Es ist eines der erhabendsten Werke, die ein Komponist je geschrieben hat – eine rhythmisch punktierte *cantilena* von tiefer Schmerzlichkeit, deren Melodie nur mit Arien aus Bachs Passionsmusiken verglichen werden kann.

Die Aufnahme zweier *manualiter*-Choräle zeigt den Einfluß verschiedener stilistischer Verschmelzungen, die wiederum auf den Einfluß Georg Böhms hindeuten. In den dekorativen Elementen erscheint die französische *écriture*. David Schulenberg's gefühlvolle Vollendung von BWV 753 hebt die Ausdruckskraft der chromatischen Führung der Unterstimmen und eine bestimmte melodische Verzierung hervor, wie sie oft in Instrumentalkonzerten, Sonaten und dem sogenannten »Italienischen Konzert« zu finden ist.

Die Tatsache, daß das Klavierbüchlein Werke von Vertretern des *style galant* enthält, kann als Zeichen dafür gewertet werden, daß Bach die Auseinandersetzung seiner Schüler mit »leichteren« Gattungen und Entwicklungen durchaus befürwortete, ihr sogar uneingeschränkt zustimmte. Bachs Bewunderung für Telemann, den damals bekanntesten deutschen Komponisten, wird bei einem Vergleich der *Gigue* der Französischen Suite Nr. 4 (BWV 815) mit dem letzten Satz von Telemanns Suite (Nr. 47) offenkundig. Bemerkenswert sind auch die *Allemande* und *Courante* (Nr. 25), die wahrscheinlich von Johann Christian Richter (1700–85), dem Dresdner Hoforganisten, komponiert sind. Die *Partia*, eine kurze Suite (Nr. 48), stammt zweifelsohne von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749), der ein bewegtes Leben führte und verschiedene Ämter in Leipzig, Breslau und Prag wie auch in den Thüringer Städten Altenburg und Gotha bekleidete.

Im Klavierbüchlein benutzt Bach den Terminus *praeambulum* beziehungsweise *fantasia*, um die

gewöhnlich als zweistimmige Inventionen bekannten Stücke zu bezeichnen, jene einleitenden Stücke, die dazu dienen, den Schüler auf die dreistimmigen Sinfonien vorzubereiten. Die Titel entsprechen hierbei der endgültigen und neu sortierten Fassung, die 1723 veröffentlicht wurde. Die Klavierbüchlein-Fassung enthält alle Inventionen: es fehlen jedoch die gesamte c-Moll-Sinfonia sowie die Hälfte der D-Dur-Sinfonia. Ihr Fehlen im Klavierbüchlein hat wahrscheinlich andere Gründe als bei anderen Werken. In diesem Fall ist es durchaus darauf zurückzuführen, daß die zwei letzten Blätter abgetrennt wurden. (Deshalb werden sie in der vorliegenden Ausführung unter Verwendung des Textes späterer Quellen vervollständigt.) Aus welchem Grund der Titel geändert wurde, ist bis heute unklar; Bach erläutert jedoch die angewandte Lehrmethode in seinem Vorwort auf dem Deckblatt der späteren Fassung wie folgt:

Auffrichtige Anleitung.

Wormit denen liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren Progressen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen.

(Verfertigt von Joh: Seb: Bach. Anno Christi 1723. etc. Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischen Capellmeister.)

Keine Diskussion über Bachs Klavierkompositionen darf die Kontroversen unterdrücken, zu denen es, seit der Wiederentdeckung von Bachs Musik, zwischen Spielern und Forschern um das Führungsinstrument gekommen ist. An dieser Stelle soll diese bereits über hundert Jahre währende Debatte nicht weiter entfacht werden. Grundsätzlich geht es darum, ob das Klavier oder aber das Cembalo das geeignetere Instrument ist, wobei jedes Lager eine ganze Legion von Anhängern und Fürsprechern besitzt. Während in England seit je her das Clavichord bevorzugt wurde, nahm Wanda Landowska kaum Notiz von dessen Existenz. Seit einiger Zeit üben Persönlichkeiten wie Frank Hubbard oder Gustav Leonhardt enormen Einfluß auf die Art und Weise aus, wie dieses Thema behandelt wird. Nun kreisen die Diskussionen differenzierter und weniger kämpferisch um die richtige Wahl des Cembalos, der Orgel oder auch der Stimmung. Natürlich kann man auch nicht den Einfluß eines Glenn Gould abstreiten, dessen Interpretation von Bachs Musik auf dem modernen Flügel die geistige Komponente dieser Musik bewahrt und voll zum Ausdruck bringt.

Neuerer Studien haben ergeben, daß Bachs Einstellung zu den Instrumenten und seine philosophischen Prinzipien in mittelalterlichen, in Nordeuropa verbreiteten Konzeptionen der Tonkunst zu suchen sind. 1700 beschrieb Andreas Werckmeister die Musik als ein Abbild des Göttlichen. Nach seiner Meinung existierte die Musik bereits vor der Schöpfung. Deshalb nahm er Anstoß an der Auffassung der italienischen Humanisten, wonach die

Musik einen physischen, nicht ideellen oder gar metaphysischen Ursprung haben müßte, da sie doch nichts anderes sei als die Summe der von konkreten Instrumenten ausgehenden Töne. In Werckmeisters Augen konnte die sinnliche Erfahrung, welche das Spiel auf Instrumenten mit den heraus resultierenden Tönen darstellte, keinen echten musikalischen Gedanken hervorbringen. Musik geht den Tönen voraus. Ihr Wesen ist ideell, uranfänglich und göttlicher Natur. Die physische Existenz von Musik war völlig sinnlos ohne dieses geistige Element metaphysischer Spekulation.

Bach war mit diesen Ideen durch die enge philosophische Beziehung zu seinem Cousin, Johann Gottfried Walther, vertraut. Walther, ein angesehener Lexikograph, vertrat in seiner Abhandlung über Komposition dieselben astrologischen, allegorischen und alchimistischen Gedanken wie diejenigen, die ihn beeinflusst hatten, nämlich Werckmeister und Johann Tauler.

Diese Geisteshaltung erklärt größtenteils, warum Bachs Vokalstimmen den Instrumentalstimmen gleichen und umgekehrt seine Instrumentalmusik sich anhört, als wäre sie für Singstimmen geschrieben. Aus demselben Grund hatte Bach auch keine Vorbehalte dagegen, für ein bestimmtes Instrument geschriebene Kompositionen auf ein anderes zu transkribieren. Das Medium konnte ohne Einschränkung frei gewählt werden. Wenn er sich auf ein bestimmtes Instrument festlegte, bedeutete dies nicht ein endgültiges Schlußwort. Bach transkribierte Cembalokonzerte auf die Orgel, wenn er sie

in Kantaten einzubauen gedachte, oder ein Violin-Solo für verschiedene andere Instrumente. Von den fünfzehn verlässlichsten Quellen der Chromatischen Fantasie, die meisten von ihnen zu Lebzeiten des Meisters verfaßt, weisen nur vier davon das Werk dem Cembalo zu. In den anderen wird jedoch kein Instrument erwähnt. Bemerkenswert ist, daß die Abschrift, die Bachs Schüler Johann Christian Kittel gehörte, das Werk mit einer Sammlung großer Präludien und Fugen für Orgel von J. Sebastian Bach auflistet. Ebenfalls bemerkenswert ist die Tatsache, daß Bachs Musik für Tasteninstrumente im allgemeinen in zwei Notensystemen notiert wurde, einschließlich der Pedalstimme, die keinesfalls nur in der Baßstimme verwendet wurde.

Bachs Entscheidung für ein bestimmtes Tasteninstrument richtete sich nach dessen Fähigkeit, die polyphone Struktur, ihre Funktion und andere Eigenschaften der Komposition wiederzugeben. Da es sich, wie beschrieben, nicht um eine exklusive Auswahlmethode handelte, erlaubt dieser Umstand oft eine experimentelle Annäherung des Spielers. Oft erzielt man interessante Ergebnisse, wenn ein Werk, das instrumentenspezifische Eigenschaften aufweist, auf einem anderen Instrument aufgeführt wird. So erfährt ein geistliches Stück, wie z. B. ein Choral, das häufig auf der Orgel gespielt wird, eine idiomatische Bereicherung, wenn es auf dem Cembalo (BWV 753) gespielt wird, während Kompositionen, die Orgelpunkte enthalten, viel von der Aufführung auf der Orgel profitieren (BWV 925). Bach komponierte nie *für* ein bestimmtes Instrument; vielmehr wies er die Komposition einem In-

strument zu. Forkel bemerkt, daß er seine Schüler rigoros anhielt, aus dem Gedächtnis zu komponieren, d. h., ohne Zuhilfenahme eines Instruments. Diejenigen, die sich nicht an seine Anweisung hielten, verspottete er als »Klavier-Ritter«.

Nach Ansicht Jürgen Eppelsheims gibt es nicht ein einzelnes Instrument, auf dem sich die gesamte Klaviermusik Bachs adäquat spielen läßt. Der Instrumentenbau im 18. Jahrhundert kann kaum als statisch betrachtet werden; er unterlag kontinuierlichem Experimentieren und einer ständigen Herausforderung. Harald Vogel hat darauf hingewiesen, daß die Anfertigung der großen Orgel in der Hamburger Jacobikirche im 18. Jahrhundert gewissermaßen einer Mondlandung gleichkam. Vom »Bogen-Flügel« bis zum »Tangenten-Flügel« lassen sich über 80 Varianten von Klangfarbe und Ausdruck auf den damaligen Tasteninstrumenten mit Saitenbespannung erzielen. Bachs Schüler Heinrich Nicolaus Gerber baute ein Clavichord mit zwei Manualen und einer Pedalklavatur in Form einer Pyramide mit zehn Tonvariationen. Das einst in Vergessenheit geratene Lauten-Cembalo, das Bach bei seinem Freund und Protegé Zacharias Hildebrandt bestellte, gilt heute als Standardinstrument für die Bach-Aufführung. Heutzutage wird Bach auf allen erdenklichen Instrumenten – vom Kazoo, über den Synthesizer bis hin zur Japanischen Flöte – gespielt. Wem dies mißfällt, der möge sich daran erinnern, daß gerade Bachs Zeitgenosse und angesehener Theoretiker Jacob Adlung (wohlgemerkt: satirisch!) vom »Katzen-Klavier« sprach, einem Klavier mit Tasten, die auf Katzenschwänze hämmerten.

Verständlicherweise sind die intellektuellen Verzweigungen äußerst komplex und die mit der Interpretation von Bachs Werken verbundenen technischen Schwierigkeiten sehr ausgeprägt. Angesichts der Tatsache, daß Bach vieles in das Ermessen des Spielers stellte und darüber hinaus die Aspekte seiner Werke, die den vorherrschenden Notations- und Aufführungsbräuchen entsprachen, nicht ausführlich behandelte, werden viele Fragen unbeantwortet bleiben. Bachs Augenmerk galt nie dem Instrument, sondern es ging ihm um die gedankliche Aussage seiner Kompositionen. Diese Erfahrung machten alle Generationen seit Bachs Tod. Ungeachtet aller Differenzen bei der Realisation können der Romantiker und der Mensch des Atomzeitalters mit Bachs Zeitgenossen im 18. Jahrhundert eines teilen: die Erfahrung einer Musik, die von der Ewigkeit kündet.

Joseph Payne

wurde in der Mongolei geboren und ist Britisch-Schweizer Abstammung. Seine grundlegende Musikausbildung erhielt er als Chorknabe an einer Kathedrale in England, in der Schweiz und in den Vereinigten Staaten. Er studierte an dem Trinity College und der The Hartt School. Zu seinen wichtigsten Lehrern zählen u. a. Noretta Conci, Raymond Hanson, Fernando Valenti und Clarence Watters. Er war einer der letzten und auch jüngsten Schüler, die Wanda Landowska jemals angenommen hat. Bei ihr studierte er, mit einigen Unterbrechungen, während der zwei letzten Jahre ihres Lebens.

Sein Debüt als Cembalist gab Payne 1959 in der Carnegie Recital Hall in New York. Daraufhin arbeitete er zusammen mit einigen der legendären Pioniere der Aufführung Alter Musik. Er gab Konzerte zusammen mit Josef Marx, Luigi Silva und Jon Wunner und spielte das Continui-Cembalo bei der ersten Amerika-Tournee von Joan Sutherland. Payne war viele Jahre Musik-Professor an verschiedenen berühmten Universitäten Amerikas und erhielt zahlreiche Auszeichnungen, unter anderem vom Peabody-Mason Fund und der Lowell Foundation der Harvard-Universität. 1965 verlegte Payne, der britischer Staatsbürger ist, seinen Wohnsitz nach Boston, wo er Musikdirektor an der Emmanuel Church wurde sowie Mitglied des Lehrkörpers der Bostoner Universität. Wenig später nahm er als Musikdirektor und Produzent eine Tätigkeit im Rundfunk auf.

In den frühen 70er Jahren genoss seine Rundfunksendung »Bach at Midnight«, Werke Bachs für Tasteninstrumente die vom Harvard Square ausgestrahlt wurde, enorme Popularität und fand unter den Studenten eine große Zuhörerschaft. Zu Bachs 300. Geburtstag im Jahre 1985 führte er alle Werke Bachs für Tasteninstrumente vor den 110 Mitgliedern des National Public Radio Network auf. Im gleichen Jahr nahm er – nach deren Wiederentdeckung und Echtheitsnachweis – als erster Musiker überhaupt die Neumeister-Choräle für die Schallplatte auf. Noch heute erscheint von ihm regelmäßig eine große Anzahl CDs, und immer wieder gibt er Konzerte in ganz Europa und Amerika. Die von ihm präsentierten Programme sind dabei sehr vielfältig – von Konzerten mit zeitgenössischer Cembalo-Musik für das Londoner Camden Festival bis hin zu Bach-Aufführungen auf berühmten historischen Orgeln in ganz Europa.

Performance Edition: Bärenreiter BA 5021 (Wolfgang Plath, Ed.) NBA V, 5
Die Numerierung ist an diese Ausgabe angepaßt. Die Manuskripte sind zwar nicht mit Nummern versehen, doch werden die Stücke in derselben Reihenfolge aufgeführt.

Wir danken Herrn Professor David Schulenberg für die freundliche Überlassung der von ihm vervollständigten Fassung von BWV 753 und 932: SCHULENBERG, DAVID. 1992, *The Keyboard Music of J.S. Bach*. New York: Schirmer Book.

Joseph Payne
Wilhelm Friedemanns Klavierbüchlein

Bach's little pedagogical book for Friedemann, his oldest and favourite son, is sometimes dished up to suffering students who swallow its fare as reluctantly as their spinach; these beautiful miniatures are transmogrified into painful memory by mindless teaching. Far from being a 'delight to the soul,' they then instill a life-long alienation to the music of Bach.

That Bach did not intend his *Klavierbüchlein* precludes as mere finger exercises -the pabulum for small hands – is evident in the manner in which music was taught, generally. It would have been unthinkable for Bach to teach his children the rudiments of technical proficiency at the keyboard without inculcating with it an awareness of the foundations of music. The objective of all musical instruction was to prepare students to handle the materials of musical art so that they might improvise and compose their own pieces as soon as possible. They were taught the inner construction of beautiful harmony and its practical application in figured bass, often using as models compositions by many of the best composers of the day, including those in the region. This may explain why the *Klavierbüchlein* contains but one fugue (BWV 953) – the exacting study of that complex form remaining for the future.

Johann Nicolaus Forkel, Bach's first biographer, notes that Bach played a great deal for his students, and that his example inspired them to approach their teacher's skill at the keyboard. Bach kept his begin-

ning pupils 'for months on end on nothing but isolated finger exercises in both hands, with constant regard to clean and clear touch.' These exercises were not written out, and the *Klavierbüchlein* begins after the student has advanced considerably from this arduous practice. It is not until the time of Czerny, perhaps, that the pursuit of dexter facility becomes an end in itself – a separate entity in the study of music.

Though it was not the only collection of pieces Bach was to assemble for Friedemann's instruction, the *Klavierbüchlein* was the earliest, and it is conceivable that it was meant to complement another 'little book': the *Orgelbüchlein*, his first important pedagogical collection.

The *Klavierbüchlein* was compiled in Cöthen, a period that yielded some of the most important collections of Bach's instrumental music. This was a happy time, and, excepting the sudden, tragic death of his wife, his life in the service of the young Prince Leopold of Anhalt-Cöthen was peaceful. He enjoyed the pleasant friendship of an amiable young prince with unusual talent and skill who could appreciate the superior art of his *Kapellmeister*. Bach now had attained the highest rank in musical hierarchy. His salary was on a par with that of a court marshal, one of the highest officials in the little realm. His duties were light and not demanding, consisting mainly of directing and playing in the small band of musicians, and composing chamber music without having to meet the pressing deadlines of religious services. As the organ in the castle church was very small (a total of only thir-

teen stops) and there were no good organs in the vicinity, it is not surprising that his attention shifted more to the creation of worldly instrumental compositions, and the activities of teaching. He had several students, along with Friedemann, and possibly the twenty-three year-old prince himself.

Like the companion volume for Anna Magdalena, *The Little Notebook for Wilhelm Friedemann* affords a unique glimpse and insight into the process of musicmaking within the Bach family. Bach relied not on his own human talent but on his faith in God for musical inspiration, and he passed on his convictions about the religious basis of the art he taught to his pupils. At the start of the composition and performing exercises for Friedemann we find the inscription 'I N J,' *In Nomine Jesu*.

Music, then, was an activity that engrossed parents and children alike, whether singing or performing on strings and keyboards, and, very importantly, there was the constant flow of music-copying that fueled a veritable little musical industry. Everyone engaged in this effort, and chief among the 'house' scribes was Anna Magdalena herself. We will never know whether many of the pieces in these notebooks are the result of the combined efforts of master and pupil, or whether the pupil had merely copied them from the master's manuscript. But since Friedemann grew to become an eminent composer while Anna Magdalena did not, it seems plausible that at least parts of some of the pieces from Friedemann's book were his own compositions. One little minuet in the notebook is marked

Menuet Trio di J.S. Bach, inferring that while this specific piece is by the father the other ones may be the combined product of father and son.

Copying music loomed large in the Bach household, perhaps occupying as much time as rehearsals and performances. Most keyboard music still was not generally available in printed fashion, and the circulation of copies in the newer staff notation was not yet prevalent. The development of a clean orthographic hand must have received special emphasis, the proof of which is in the uncertain but astonishing ten-year-old's penmanship. Indeed, in the *Klavierbüchlein* it is sometimes hard to tell where the son's effort ends and the father's begins – a practice that carries over into the compositional process itself. Many compositions ascribed to Bach have been thought to be the products of his pupils, particularly those among them (such as Johann Ludwig Krebs) who were extensively involved in the dissemination of Bach's music in manuscript form.

Of course, even at a cursory glance, the most striking feature of this manuscript is the apparent genius of the child Friedemann. Notwithstanding the extent of his father's involvement, and barring the possibility of misattributions, the lovely miniature allemandes, the minuets and praeludia, for example, beckon forth the image of a young Amadeus. By all accounts, Friedemann was an exceptionally gifted young fellow. Sadly, though, it must be said that he did not achieve the full potential of his musical talent in later life.

The autograph of Bach's *Klavierbüchlein* is presently kept at the Yale University library in New Haven, Connecticut. According to the title-page, it was begun on 22 January 1720 – two months after Friedemann's tenth birthday, and compiled over a three-year period. The rationale of its format and content are difficult to determine, raising countless questions, as the pieces seem to have been placed haphazardly. Despite the clef illustrations, notes and pitch names – all standard elements in instructional books, it is not merely a graded course in harpsichord playing in the traditional sense – a Bachian *L'Art de Toucher*. Both the Explication and Applicatio at the start of the notebook presuppose a relatively advanced level of mastery in the rudiments of keyboard technique and the current conventions of ornamental practice. Bach's table of ornaments, despite its vagaries, seems to emanate from the work of Jean-Henry D'Anglebert – that comprehensive well-spring of most eighteenth-century keyboard tables. The short Applicatio in binary form bears witness to Bach's use of the archaic method of 'paired' fingering (3-4, 3-4 and 1-2, 1-2) together with newer norms in which 1, 3, and 5 are 'good' (accented) fingers in both hands.

Nor can the *Klavierbüchlein* be simply described as an album for domestic performance of the sort created for Anna Magdalena. The notion of the volume as a sheerly didactic work, with its tables of clefs and ornaments and fingerings – the trappings of method, regimen and learning – is not followed through beyond the first few entries before the

hand of Friedemann makes its first appearance. The random sequence of the layout does not reflect the chronological entry of pieces and the incompleteness of several pieces remains a ponderable matter. Wolfgang Plath, in the preface to his edition, puts forth a succinct explanatory description as to the character of the work: 'The pieces copied in J.S. Bach's own hand are primarily composition models, even though they may also have served as performance pieces. Whenever Wilhelm Friedemann copied, it was certainly not only to gain practice in the art of notating music, but also to grasp, through the act of writing, the compositional principles of the father's model compositions.' David Schulenberg has organised the notebook's contents into five main descriptive categories:

1. tables illustrating clefs, the names of the notes, and an explication of ornament signs and their meanings
2. a group of simple pieces, opening with a demonstration of keyboard fingering and including several preludes and two chorales (1-13)
3. a further group of eleven preludes, later included in *The Well-tempered Clavier, Book I* (14-24)
4. the fifteen two-part Inventions, here termed *Praeambula* (32-46)
5. the fifteen Sinfonias, today often called three-part inventions but here designated Fantasias (49-63).

Much of significance and many curious features are to be gleaned from a closer look at some of the individual pieces themselves, information revealed

through internal evidence, their immediate juxtaposition to each other, and, above all, the aural experience itself.

Forkel's biography, which relies heavily on the recollections of Bach's secondoldest son, Carl Philipp Emanuel, explains that Bach taught his pupils first of all the thorough-bass in four parts. The basses in the notebook reveal a certain uniformity. For the first five preludes (BWV 846a, 847, 851, 850, 855a) after an opening cadence that establishes the key, the bass consists of descending scales. The teaching of a thoroughbass began by establishing a bass. The harmonies were then laid over this, and in the third stage, a melody was added. A comparison of the Prelude in E Minor (BWV 855a) with its final version in *The Well-tempered Clavier, Book I* (BWV 855) demonstrates the procedure. The first draft shows the left-hand figure, but instead of the delicate melody for the right found in the final form there are merely chords. Instead of the 41 measures, the original exercise omits the entire *presto* section and occupies only 22 measures. Bach evidently recreated his prelude from Friedemann's exercise in ornamented thoroughbass, and used it as the accompaniment to the tender melody of the final form. By this example we can observe the organic growth of one of the most inspired melodies. Taking his cue, Charles Gounod provided us with a more dramatic example, in the same manner, though perhaps perversely, when he borrowed the C Major Prelude for his *Ave Maria*. The version of this famous piece given in the *Klavierbüchlein* (BWV 846a), a truncated version

of the later one, appears in a handwriting that is not Bach's. It may have been conceived as a lesson in harmonic progressions. The figuration of exquisite broken chords recalling the *brisé* style is written out only in the first six measures; after that block chords are written. Pieces of this sort might have served a dual purpose: first to acquaint the pupil, through practical experience, with the stringing-together of a beautiful succession of chords sometimes enlivened with sparkling figuration, as in the D Major (BWV 850), D Minor (BWV 851), and C Minor (BWV 847) preludes; and later, in *The Well-tempered Clavier*, as an introduction to a fugue. In Friedemann's notebook the fugues do not appear. Many of the preludes (*praeambula*) are in a somewhat rudimentary form, and some may well have been composed by Friedemann himself. Since most were written in Bach's own handwriting, he probably helped to bring the little pieces to their finished form. The E flat Minor prelude (BWV 853) could only have been written by the master himself, for it is one of the most sublime works ever written by any composer, anytime, anywhere. A rhythmically-dotted *cantilena* of such profound poignancy, its melody can be compared only to the solos in Bach's Passion music.

The inclusion of two *manualiter* chorales show the influence of various stylistic syntheses, derived from the influence of Böhm, in which decorative elements display the panoply of French ornamental *écriture*. David Schulenberg's insightful completion of BWV 753 emphasises the expressivity of chromatic voice-leading in the lower parts, and a type of

melodic adornment frequently found in the instrumental concertos, sonatas, and the so-called 'Italian Concerto.'

The presence of works by composers representing the *style galant* shows that Bach encouraged the broadening of a student's awareness of 'lighter' genres and trends, if not meeting his complete approval. His respect for Telemann – the most famous German composer of the day – is apparent if one compares the gigue of the French Suite No. 4 (BWV 815) with the last movement of Telemann's suite (No. 47). Noteworthy also are the *allemande* and *courante* (No. 25) probably stemming from the pen of Johann Christian Richter (1700-85), the court organist at Dresden, while the *Partia*, a short suite, (No. 48) was undoubtedly composed by Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749), who led a wandering life, holding positions in Leipzig, Breslau, Prague, and the Thuringian towns of Altenburg and Gotha.

In the *Klavierbüchlein* Bach uses the term *praeambulum* and *fantasia*, respectively, for what are commonly referred to as the two-part 'Inventions,' the preliminary works which serve to prepare the student for the three-part 'Sinfonias,' the titles given in their final and re-ordered form when published in 1723. The notebook version includes all Inventions, but half of the D Major Sinfonia and all of the C Minor Sinfonia are missing. Most probably the reasons for their incompletion is not the same as in other works; rather, here it is likely due to the fact that the two final sheets have become detached and

are missing. (Therefore they are completed in the present performance using the text of the later sources). The reason for the change in title is obscure, but Bach gives a good summary of the guiding teaching method in an inscription on the title page of the later version:

A candid primer, in which the lovers of the clavier, but especially those eager to learn, are shown a distinct way, not only (1) to learn to play cleanly with two voices, but also, after further advancement, (2) to deal correctly and ably with three obligato voices; and at the same time also not only to acquire good inventiones (ideas), but also to develop them well; and above all, however, to attain a cantabile manner in his playing, and besides to acquire a strong foretaste for composition...

Any discussion of Bach's keyboard compositions cannot ignore the controversies regarding performance medium that have engaged the interest of performers and scholars ever since the rediscovery of Bach's music. It is not necessary to bring on more of a debate that has continued for over a century. The polemic has concentrated mainly over preference of the harpsichord or piano as the suitable medium, each camp with its legion of devotees and champions. While there has always been a cult of the clavichord in England, Wanda Landowska barely acknowledged the instrument's existence. In recent times, the influence of such figures as Frank Hubbard and Gustav Leonhardt have had enormous impact on the way these issues are approached. The discussions, now less simple and pu-

gnacious, have focused on which harpsichord? – which organ? – which temperament? And one cannot deny the impact of Glenn Gould, as his incarnations of Bach's music through the modern piano fully realize and retain the music's spiritual import.

New scholarly studies tell us much about Bach's attitude toward instruments and its philosophical foundations in medieval, north European conceptions of the art of music. In 1700, Andreas Werckmeister described music as a mirror of divine order. Accordingly, musical proportions existed prior to creation and he resented the Italian humanistic suggestion that music should have a physical instead of an ideal and metaphysical origin – music derived from the sounds coming from particular instruments. Sensuous experience, he believed, with instruments, the actual sound produced by handling instruments, cannot inspire true musical thought. Music is prior to its sound, and its true being is ideal, primordial, and divine in nature. The physical science of music was utterly meaningless without the spiritual unity of metaphysical speculation.

Bach was familiar with these ideas through the philosophic rapport and support he found in his cousin Johann Gottfried Walther. Walther was a distinguished lexicographer whose treatise on composition sustained the same astrological, allegorical and alchemistic reflections as did those that influenced him: the works of Werckmeister and Johann Tauler.

To a large extent, this attitude explains why Bach's vocal parts sound instrumental, and his instrumental compositions sound as if they were meant to be sung. For the same reason Bach had no reluctance about transcribing compositions from one instrument to another. The choice of medium was inclusive, unrestricted, and when he did designate specific instruments it was never final. He transferred harpsichord concertos to the organ when he used them in cantatas, or a violin solo to various other media. Among fifteen of the most reliable sources for the *Chromatic Fantasy*, most of them copies made during the life of the master, only four assign the work to the harpsichord; most do not mention an instrument at all. Significantly, the copy belonging to Bach's pupil Johann Christian Kittel lists the work with a 'collection of great preludes and fugues for the organ by J. Sebast. Bach.' It should be noted, too, that Bach's keyboard music was generally notated on two staves – including the pedal part, which was by no means used in the bass alone.

Bach's choice of keyboard instruments was thus determined by the capacity of the instrument to exhibit the polyphonic structure, its function, and other features of the composition. Hardly an exclusionary method, it often encourages an experimental approach on the part of the performer. Often interesting results are achieved when a work that exhibits specific instrumental characteristics is performed on a different instrument. A religious piece – a chorale – usually played on the organ benefits from an enrichment of idiomatic nuance when played on the harpsichord (BWV 753), while music

containing pedal-points gains much from use of the organ (BWV 925). Bach never composed *for* an instrument: he assigned his compositions *to* an instrument. Forkel tells us that 'he rigorously kept his pupils to compose entirely from the mind, without an instrument. Those who wished to do otherwise he called, in ridicule, 'keyboard jockeys' (Klavier-Ritter).

Jürgen Eppelsheim has noted that there is no single instrument upon which to adequately perform all the keyboard music of Bach. Instrument making during the 18th century was hardly static and was subject to constant experimentation and challenge. Harald Vogel has observed that the building of the great organ in the Jacobikirche at Hamburg was the 18th-century equivalent to a moon-landing. From 'Bogen-Flügel' to 'Tangenten-Flügel,' over 80 varieties of timbre and effect can be counted on string instruments of the period! Bach's pupil Heinrich Nicolas Gerber, built a clavichord with two manuals and pedal-board in the shape of a pyramid with ten variations in tone. The lute-harpsichord, once relegated as an oddity, which Bach commissioned from his friend and protégé Zacharias Hildebrandt, must now be considered a standard medium for Bach performance. Today we hear Bach played in every conceivable manner – on kazooes, synthesisers, Japanese flutes and the like. If given to grumble, one should recall that it was none other than Bach's contemporary, Jacob Adlung, the distinguished theorist, who described (satirically, of course) a 'catclavier,' the keys of which are made to pinch cat's tails.

Obviously, the intellectual ramifications and technical difficulties of interpreting Bach's works are enormously complicated. As he left so much to the performer's discretion and did not elaborate on aspects of his works that followed prevailing conventions of notation and performance, many questions will remain unanswered. Bach's primary concern was never with instruments, but with the spirituality of his compositions. This has been experienced in every age since Bach's death. Despite the differences in instrumental realisation, the Romantic and Nuclear Man can share with 18th-century contemporaries of Bach the experience of music that sings eternal truth.

Joseph Payne

was born in Mongolia, of British-Swiss parentage. He received his basic musical training as an English cathedral chorister, in Switzerland and the United States. He studied at Trinity College and The Hartt School and his principal teachers included Noretta Conci, Raymond Hanson, Fernando Valenti, and Clarence Watters. He was one of the last and youngest pupils ever to have been accepted by Wanda Landowska, with whom he studied intermittently during the last two years of her life.

In 1959, he made his début as a harpsichordist at Carnegie Recital Hall in New York. Subsequently, he became associated with some of the legendary pioneers in the performance of older music. He appeared in concerts with Josef Marx, Luigi Silva, and Jon Wunner and played the harpsichord continuo for Joan Sutherland on her first America tour. Payne was for many years a music professor at several prominent American universities and is the recipient of numerous awards, including grants from the Peabody-Mason Fund and Lowell Foundation at Harvard University. Still a British citizen he has been based in Boston since 1965, when he became director of music at Emmanuel Church, joined the faculty at Boston University, and became involved with broadcasting as a music director and producer.

During the early seventies his broadcasts Bach at Midnight, emanating from Harvard Square, became immensely popular and reached a wide student audience. He performed the complete key-

board works of Bach for 110 affiliates of National Public Radio network during the Bach tri-centennial in 1985. That year, he made the world-première recording of the Neumeister Chorales, following their rediscovery and authentication. He maintains a prolific flow of CD releases and continuously appears in concerts throughout Europe and America, presenting programs of great diversity – from concerts of contemporary harpsichord music for London's Camden Festival to Bach recitals on famous historic organs throughout the Continent.

Performance Edition: Bärenreiter BA 5021 (Wolfgang Plath, Ed.) NBA V, 5

The numeration conforms to this edition. There are no numbers in the manuscript, but the sequence of pieces is the same.

We are grateful to Professor David Schulenberg for the use of his completions to BWV 753 and 932: SCHULENBERG, DAVID. 1992, *The Keyboard Music of J.S. Bach*. New York: Schirmer Book.

Clavier - Büchlein.

no¹

Wilhelm Friedemann Bach.

angefangen in

Eöthen den

22. Januar

No. 1720.

Joseph Payne

Petit Livre de clavier pour Wilhelm Friedemann

Le petit livre pédagogique compilé par Bach pour Friedemann, son fils aîné et son préféré, est parfois servi à de malheureux élèves qui avalent cette chère avec autant de répulsion que leurs épinards ; comme par maléfice, ces splendides miniatures sont changées en souvenir douloureux par un enseignement dénué d'intelligence. Loin de faire « les délices de l'âme », elles gravent alors dans l'esprit une aversion pour la musique de Bach qui peut durer toute une vie.

Que Bach n'a pas conçu les préludes du *Petit Livre de clavier* comme purs exercices de doigté – nourriture pour petites mains – semble évident quand on sait comment la musique était généralement enseignée à cette époque. Il eut été impensable pour Bach de donner à ses enfants des rudiments de compétence technique au clavier sans leur inculquer en même temps une connaissance des principes de la musique. Le but de tout enseignement musical était de préparer les élèves à manier les matériaux de l'art musical pour les rendre aptes à improviser et à composer leurs propres pièces le plus tôt possible. On leur apprenait la construction intime d'une belle harmonie et son application pratique dans la basse figurée, en prenant souvent pour modèles les compositions de différents compositeurs contemporains choisis parmi les meilleurs, y compris ceux de la région. C'est ce qui explique peut-être pourquoi le *Petit Livre de clavier* ne contient qu'une seule fugue (BWV 953) – l'étude plus exacte de cette forme complexe étant remise à plus tard.

Johann Nicolaus Forkel, premier biographe de Bach, note que ce dernier jouait beaucoup pour ses élèves et que son exemple les incitait à approcher l'habileté de leur maître au clavier. Bach demandait à ses élèves débutants « pendant des mois rien d'autre que des exercices de doigté isolés pour les deux mains, dans le souci constant d'obtenir un toucher propre et clair ». Ces exercices n'étaient pas écrits et le *Petit Livre de clavier* commence après que l'élève a considérablement dépassé le stade de cet entraînement laborieux. Ce n'est pas avant l'époque de Czerny, peut-être, que la recherche de l'aisance du doigté devient une fin en soit – entité à part dans l'étude de la musique.

Le *Petit Livre de clavier* ne fut pas le seul recueil de pièces constitué par Bach pour instruire Friedemann, mais ce fut le premier et on peut penser qu'il était censé compléter un autre « petit livre » : le *Petit Livre d'orgue*, son premier recueil pédagogique d'importance.

Le *Petit Livre de clavier* fut compilé à Cöthen, au cours d'une période qui engendra quelques-unes des plus importantes collections de musique instrumentale de Bach. Ce fut une époque heureuse et, si ce n'était la soudaine mort tragique de sa femme, il connut au service du jeune prince Léopold d'Anhalt-Cöthen une vie paisible. Il jouissait de l'agréable amitié d'un jeune prince aimable, doué d'un talent et d'une maîtrise inhabituels et capable d'apprécier le grand art de son *Kapellmeister*. Il avait maintenant atteint au plus haut rang de la hiérarchie musicale. Son traitement était égal à celui

d'un maréchal de cour, l'un des plus hauts fonctionnaires du petit royaume. Ses fonctions étaient légères et peu contraignantes, consistant principalement à diriger le petit orchestre de musiciens et à y jouer, ainsi qu'à composer de la musique de chambre sans être confronté aux délais harcelants de services religieux. Sachant que l'orgue de l'église du château était fort petit (ne comportant que treize jeux en tout) et qu'il n'y avait aucun orgue de qualité dans le voisinage, nous ne sommes pas surpris que son attention se soit tournée davantage vers la création de compositions instrumentales profanes et vers des tâches d'enseignement. Il eut plusieurs élèves, de conserve avec Friedemann, et peut-être bien le prince de vingt-trois ans lui-même.

Comme le volume analogue destiné à Anna Magdalena, le *Petit Livre de clavier* pour Wilhelm Friedemann donne un aperçu unique de la manière dont se faisait la musique dans la famille Bach. Le compositeur ne se fiait pas à son propre talent humain, mais bien à sa foi en Dieu pour l'inspirer et il transmettait ses convictions à ses élèves quant au fondement religieux de l'art qu'il leur enseignait. Au début des exercices de composition et d'exécution pour Friedemann, nous trouvons l'inscription »I N J«, *In Nomine Jesu*.

La musique, à cette époque, était une activité absorbant pareillement parents et enfants, qu'ils s'adonnent au chant ou au jeu des instruments à cordes et à clavier et, d'une importance essentielle, un flux constant de copie entretenait une véritable petite industrie musicale. Tout le monde participait

à cet effort et la « patronne » des scribes domestiques était Anna Magdalena en personne. Nous ne saurons jamais si nombre de pièces figurant dans ces cahiers sont le fruit des efforts conjugués du maître et de l'élève ou si l'élève les avait simplement copiées dans le manuscrit du maître. Mais puisque Friedemann devint un compositeur éminent alors que ce ne fut pas le cas d'Anna Magdalena, on peut penser que certaines parties au moins de quelques-unes des pièces contenues dans le livre de Friedemann étaient de sa propre plume. Un petit menuet du cahier porte la mention *Menuet Trio di J.S. Bach*, impliquant que, si cette pièce particulière est du père, les autres pourraient être l'œuvre commune du père et du fils.

Copier de la musique avait une grande importance dans la maisonnée Bach et cela prenait peut-être autant de temps que les répétitions et les interprétations. La plus grande partie de la musique pour clavier n'était alors pas disponible sous forme imprimée et la circulation de copies dans la nouvelle notation n'était pas encore répandue. On devait porter une attention spéciale à l'apprentissage d'une écriture nette, preuve en est la calligraphie hésitante mais étonnante du copiste de dix ans. En vérité, il est parfois difficile de dire, dans le *Petit Livre de clavier*, où s'arrêtent les efforts du fils et où commencent ceux du père – pratique qui s'applique aussi au processus de composition lui-même. De nombreuses compositions attribuées à Bach pourraient être les produits de ses élèves, en particulier de ceux (tels Johann Ludwig Krebs) qui s'occupèrent de propager sa musique sous forme manuscrite.

Bien sûr, même pour un lecteur superficiel, la caractéristique la plus frappante de ce manuscrit, c'est le génie manifeste de l'enfant Friedemann. Nonobstant la mesure de l'implication de son père et sauf la possibilité d'attributions erronées, les charmantes allemandes en miniature, les menuets et préludes, par exemple, évoquent l'image d'un jeune Amadeus. De l'avis général, Friedemann était un jeune garçon exceptionnellement doué. Et pourtant, malheureusement, il faut dire qu'il ne tint pas dans sa vie d'adulte toutes les promesses données par son talent musical.

L'autographe du *Petit Livre de clavier* de Bach est conservé actuellement à la bibliothèque de l'Université Yale à New Haven dans le Connecticut. D'après la page de titre, il a été commencé le 22 janvier 1720, deux mois après le dixième anniversaire de Friedemann, et compilé durant une période de trois ans. Une tentative de déterminer le principe de son plan et de son contenu s'avère très difficile, soulevant d'innombrables questions, les pièces semblant avoir été placées au hasard. En dépit des exemples de clés, des noms de notes et de tonalités – éléments classiques des livres d'instruction – il n'est pas simplement un programme graduel de leçons de clavier au sens traditionnel – un Art de toucher à la Bach. L'Explication comme l'Applicatio placées au début du cahier présupposent un niveau relativement avancé de maîtrise des rudiments de la technique du clavier et des conventions usuelles de la pratique ornementale. La table d'agrèments de Bach, malgré ses fantaisies, semble provenir de l'œuvre de Jean-Henry D'Anglebert – ce vaste réservoir inépuisable d'où proviennent la

plupart des tables de clavier du 18^e siècle. La courte Applicatio de forme binaire prouve que Bach utilisait la méthode archaïque du doigté apparié (3-4, 3-4 et 1-2, 1-2) en même temps que des normes plus récentes selon lesquelles 1, 3, et 5 sont de « bons » doigts (accentués) dans les deux mains.

On ne peut pas davantage considérer le *Petit Livre de clavier* comme un album destiné à l'interprétation domestique, tel celui créé pour Anna Magdalena. Le principe d'un ouvrage purement didactique, avec ses tables de clés, d'ornements et de doigtés – pièges de la méthode, du régime et de l'étude – n'est pas suivi au-delà des quelques premières entrées précédant l'apparition de la main de Friedemann. La succession fortuite des pièces ne reflète pas la chronologie des entrées et le fait que plusieurs d'entre elles soient incomplètes reste matière à réflexion. Dans la préface de son édition, Wolfgang Plath propose une description succincte décrivant le caractère de l'ouvrage : « Les pièces copiées de la main de J.S. Bach sont avant tout des modèles de composition, même si elles ont pu servir aussi comme morceaux d'étude. Chaque fois que Wilhelm Friedemann a effectué des copies, ce n'était sûrement pas seulement pour s'entraîner à noter de la musique, mais aussi pour saisir, en écrivant, les principes de composition régissant les modèles de son père. » David Schulenberg a classé le contenu du cahier en cinq catégories principales :

1. tables illustrant les clés, les noms des notes, et expliquant les signes utilisés pour noter les ornements ;

2. groupe de pièces simples, commençant par une démonstration des doigts au clavier et comprenant plusieurs préludes et deux chorals (1-13) ;
3. autre groupe de onze préludes, inclus plus tard au *Clavier bien tempéré, livre I* (14-24) ;
4. les quinze Inventions à deux voix, appelées ici *Praeambula* (32-46) ;
5. les quinze Sinfonias, appelées souvent aujourd'hui Inventions à trois voix, mais désignées ici par Fantaisies (49-63).

Un examen plus attentif de quelques-unes des pièces révèle de nombreuses caractéristiques curieuses, par évidence intrinsèque, par juxtaposition immédiate et surtout par l'expérience de l'écoute même.

La biographie de Forkel, qui s'appuie fortement sur les souvenirs du second fils de Bach, Carl Philipp Emanuel, explique que le maître enseignait à ses élèves avant toute chose la basse continue à quatre parties. Les basses figurant dans le cahier montrent une certaine uniformité. Dans les cinq premiers préludes (BWV 846a, 847, 851, 850, 855a), après une cadence d'introduction établissant la tonalité, la basse est composée de gammes descendantes. L'enseignement de la basse continue débutait par l'établissement d'une basse. Les harmonies y étaient alors superposées, puis une mélodie ajoutée dans un troisième temps. La comparaison du Prélude en mi mineur (BWV 855a) avec sa version définitive dans le *Clavier bien tempéré, livre I* (BWV 855) illustre ce procédé. La première esquisse présente la figure de la main gauche, mais à la pla-

ce de la délicate mélodie pour la main droite qu'on trouve dans la forme définitive, il n'y a que des accords. Au lieu de 41 mesures, l'exercice primitif n'en comporte que 22 et omet toute la section de *presto*. Il est évident que Bach a recréé son prélude à partir de l'exercice de basse continue avec ornements effectué par Friedemann, et qu'il a utilisé cet exercice comme accompagnement de la tendre mélodie offerte par la forme définitive. Cet exemple permet de suivre la croissance organique de l'une des mélodies les plus inspirées. Selon le même principe, Charles Gounod nous a fourni un exemple plus dramatique, bien qu'avec plus de perversité peut-être, en empruntant le Prélude en ut majeur pour son *Ave Maria*. La version de cette pièce fautive figurant dans le *Petit Livre de clavier* (BWV 846a), version tronquée de celle qui lui succèdera, n'est pas de l'écriture de Bach. Elle peut avoir été conçue comme leçon de progressions harmoniques. La figuration en arpèges raffinés rappelant le style brisé n'est entièrement écrite que dans les six premières mesures ; ensuite, les accords sont écrits plaqués. Les pièces de ce genre peuvent avoir servi un double but : d'abord à familiariser l'élève, par l'expérience pratique, avec la construction d'une belle série d'accords parfois animée par une figuration étincelante, comme dans les préludes en ré majeur (BWV 850), ré mineur (BWV 851) et ut mineur (BWV 847) ; et plus tard, dans le *Clavier bien tempéré*, à introduire une fugue. Dans le cahier de Friedemann, il n'y a pas de fugue. Nombre de préludes (*praeambula*) sont de forme quelque peu rudimentaire et il est bien possible que certains d'entre eux aient été composés par Friedemann lui-

même. La plupart étant de l'écriture de Bach, on peut supposer qu'il aida à parfaire les petites pièces. Le prélude en mi bémol mineur (BWV 853) ne peut être dû qu'au maître en personne, car c'est l'une des œuvres les plus sublimes jamais écrites par un compositeur, quel que soit le temps, quel que soit le lieu. La *cantilena* au rythme pointé est d'une si profonde émotion, sa mélodie n'est comparable qu'aux solos des Passions de Bach.

L'adoption de deux chorals *manualiter* montre l'influence d'une synthèse stylistique variée, provenant de l'influence de Böhm, dans laquelle les éléments décoratifs étalent la panoplie de l'écriture ornementale française. David Schulenberg a complété BWV 753 avec une perspicacité qui fait valoir l'expressivité de la conduite chromatique des voix dans les parties graves et un type d'ornementation mélodique fréquemment utilisé dans les concertos et sonates instrumentaux ainsi que dans les »Concertos italiens«.

La présence d'œuvres écrites par des compositeurs représentant le *style galant* montre que Bach encourageait ses élèves à élargir leur connaissance des genres et tendances plus « légers », même si ces derniers n'avaient pas sa complète approbation. Le respect qu'il éprouvait pour Telemann – le plus fameux compositeur allemand de l'époque – est évident si l'on compare la gigue de la Suite française n° 4 (BWV 815) au dernier mouvement de la suite de Telemann (n° 47). Il est remarquable aussi que l'allemande et la courante (n° 25) soient probablement nées de la plume de Johann Christian Richter

(1700-85), organiste de cour à Dresde, tandis que la *Partita*, une courte suite (n° 48), fut sans aucun doute composée par Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749) qui menait une vie d'errance, occupant des positions à Leipzig, Breslau, Prague ainsi qu'à Altenburg et Gotha, villes de Thuringe.

Dans le *Petit Livre de clavier*, Bach utilise les termes *praeambulum* et *fantasia* pour désigner respectivement ce qui est appelé communément « Inventions à deux voix », morceaux préliminaires servant à préparer l'élève aux « Sinfonias » à trois voix, titres qu'elles reçurent dans leur forme définitive et réorganisée pour leur publication en 1723. La version du *Petit Livre* contient toutes les Inventions, mais la moitié de la Sinfonie en ré majeur manque ainsi que toute la Sinfonie en ut mineur. Très probablement, les raisons de cet inachèvement ne sont pas les mêmes que pour d'autres pièces ; dans ce cas, il est plus vraisemblablement dû au fait que les deux dernières feuilles ont été détachées et qu'elles manquent. (C'est pourquoi elles ont été complétées pour la présente interprétation, grâce au texte de sources plus tardives). La raison du changement de titre reste obscure, mais Bach donne un bon sommaire de la méthode d'enseignement qui le guidait, dans une inscription figurant sur la page de titre de la version tardive :

Directives sincères proposant aux amateurs du clavier, mais plus particulièrement à ceux avides de s'instruire, une façon claire non seulement (1) d'apprendre à jouer proprement avec deux voix, mais aussi, après des progrès supplémentaires, (2) de pro-

céder correctement et habilement avec trois parties obliques ; et aussi en même temps d'avoir non seulement de bonnes inventions (idées), mais aussi de les bien développer ; mais surtout d'acquiescer une manière de jouer cantabile et en outre d'obtenir un fort avant-goût de la composition...

Toute discussion portant sur les compositions pour clavier de Bach ne peut ignorer les controverses quant à l'instrument propre à les interpréter, controverses qui ont toujours captivé l'intérêt des interprètes et des élèves depuis la redécouverte de la musique de Bach. Il n'est pas nécessaire d'en dire plus d'un débat qui se poursuit depuis plus d'un siècle. La polémique s'est concentrée principalement sur la préférence accordée au clavecin ou au piano comme instrument approprié, chaque parti comptant ses légions de fervents et de champions. Tandis qu'il y a toujours eu un culte du clavecin en Angleterre, Wanda Landowska reconnaissait tout juste l'existence de cet instrument. Ces derniers temps, l'influence de personnalités telles que Frank Hubbard et Gustav Leonhardt a eu un impact énorme sur la façon d'aborder ces questions. Les discussions, maintenant moins simplistes et agressives, se sont focalisées sur quel clavecin ? – quel orgue ? – quel tempérament ? Et l'on ne peut dénier l'influence de Glenn Gould, puisque ses incarnations de la musique de Bach au piano moderne savent réaliser pleinement et conserver l'esprit importé de la musique.

Des études savantes récentes nous en apprennent beaucoup sur la position de Bach envers les instru-

ments et sur les conceptions que se faisait l'Europe du Nord médiévale de l'art de la musique, conceptions qui sont le fondement philosophique de la dite position. En 1700, Andreas Werckmeister décrivait la musique comme un miroir de l'ordre divin. Par conséquent, les proportions musicales existaient avant la création et il s'indignait de la suggestion humaniste italienne selon laquelle la musique devrait avoir une origine physique plutôt qu'idéale et métaphysique – une musique émanant des sons provenant d'instruments particuliers. L'expérience des sens avec des instruments, pensait-il, le son réel produit par le maniement d'instruments, ne peut inspirer une pensée musicale vraie. La musique est antérieure au son qui la matérialise et son être véritable est idéal, primordial et de nature divine. La science physique de la musique serait complètement dénuée de sens sans une union spirituelle avec la spéculation métaphysique.

Bach était familiarisé avec ces idées grâce à la relation à fond philosophique qu'il entretenait avec son cousin Johann Gottfried Walther. Walther était un lexicographe distingué dont le traité de composition développait les mêmes considérations astrologiques, allégoriques et alchimiques que ceux qui l'avaient influencé : les ouvrages de Werckmeister et de Johann Tauler.

Dans une large mesure, cette position explique pourquoi les parties vocales de Bach donnent l'impression d'être instrumentales et pourquoi ses compositions instrumentales semblent écrites pour être chantées. Pour la même raison, Bach ne répugnait

pas à transcrire des compositions d'un instrument à un autre. Le choix de l'intermédiaire était inclusif, sans restriction, et lorsqu'il désignait vraiment des instruments particuliers, il n'était jamais définitif. Il transposa pour l'orgue des concertos pour clavecin, lorsqu'il les utilisa dans des cantates, ou un solo de violon pour d'autres instruments variés. Parmi quinze des sources les plus dignes de foi de la *Fantaisie chromatique*, la plupart d'entre elles étant des copies faites durant la vie du maître, quatre seulement assignent l'œuvre au clavecin ; le plus grand nombre ne mentionne aucun instrument du tout. Il est significatif que la copie appartenant à Johann Christian Kittel, élève de Bach, cite l'œuvre comme une « collection de grand préludes et fugues pour l'orgue par J. Sebast. Bach ». Il convient de noter également que la musique pour clavier de Bach était généralement écrite sur deux portées – englobant la partie de pédale qui n'était pas utilisée que dans la basse.

Bach choisissait donc les instruments à clavier en fonction de leur capacité à mettre en valeur la structure polyphonique, avec la fonction qui lui incombait, ainsi que d'autres marques dominantes de la composition. Méthode procédant tout autrement que par exclusion, elle encourage fréquemment une approche expérimentale de la part de l'interprète. Jouer sur un autre instrument une œuvre qui présente des caractéristiques instrumentales spécifiques donne souvent des résultats intéressants. Une pièce religieuse – un choral – jouée habituellement à l'orgue s'enrichit de nuances idiomatiques lorsqu'elle est interprétée au clavecin (BWV 753), tandis qu'un morceau contenant des pédales gagne

beaucoup à être joué à l'orgue (BWV 925). Bach ne composait jamais *pour* un instrument : il assignait ses compositions à un instrument. Forkel rapporte qu'« il exigeait rigoureusement de ses élèves de composer entièrement de tête, sans instrument. Ceux qui souhaitaient en agir autrement, ils les nommaient par dérision « champions du clavier » (Klavier-Ritter).

Jürgen Eppelsheim a constaté qu'il n'y a pas un seul instrument permettant d'interpréter convenablement toute la musique pour clavier de Bach. La fabrication d'instruments n'était certainement pas un phénomène statique au 18^e siècle, mais elle faisait l'objet d'une expérimentation et d'un défi constants. Harald Vogel a fait remarquer que la construction du grand orgue de l'église Saint-Jacques à Hambourg fut pour le 18^e siècle l'équivalent d'un débarquement sur la lune. Du « Bogen-Flügel » au « Tangenten-Flügel », on compte plus de 80 variétés de timbre et d'effet parmi les instruments à cordes de l'époque ! Un élève de Bach, Heinrich Nicolas Gerber, construisit un clavecin à deux manuels et table à pédale qui avait la forme d'une pyramide et permettait dix variations du son. Le luth-clavecin, relégué autrefois comme une curiosité, dont Bach passa commande à son ami et protégé Zacharias Hildebrandt, doit être considéré maintenant comme un instrument classique de l'interprétation de Bach. De nos jours, nous entendons la musique de Bach jouée de toutes les manières imaginables – sur des kazoos, des synthétiseurs, des flûtes japonaises et autres instruments du même acabit. Qui aurait tendance à s'en plaindre devrait se

rappeler que ce n'est personne d'autre que le contemporain de Bach, Jacob Adlung, éminent théoricien, qui décrit (sur le mode satirique, bien sûr) un »clavier à chats« dont les touches servent à pincer des queues de chat.

Manifestement, les ramifications intellectuelles et les difficultés techniques imposées par l'interprétation des œuvres de Bach sont d'une complication extrême. Comme il s'en est beaucoup remis à la discrétion de ses interprètes et qu'il n'a pas donné de détails sur les aspects de ses œuvres qui étaient conformes aux conventions prédominantes de notation et d'interprétation, de nombreuses questions resteront sans réponse. L'intérêt majeur de Bach ne porta jamais sur les instruments, mais sur la spiritualité de ses compositions. C'est l'expérience faite par chaque époque depuis la mort de Bach. Malgré les différentes réalisations instrumentales, l'homme de l'ère romantique et celui de l'ère nucléaire peuvent partager avec les contemporains de Bach l'expérience d'une musique qui chante la vérité éternelle.

Joseph Payne

Né en Mongolie de parents anglais et suisse, il reçut les bases de sa formation musicale en Angleterre comme choriste d'une cathédrale, en Suisse et aux Etats-Unis. Il fit ses études au Trinity College et à la Hartt School et ses professeurs principaux furent Noretta Conci, Raymond Hanson, Fernando Valenti et Clarence Watters. Il fut l'un des derniers et des plus jeunes élèves jamais acceptés par Wanda Landowska qui l'enseigna par intermittence durant les deux dernières années de sa vie.

En 1959, il fit ses débuts de claveciniste au Carnegie Recital Hall de New York. Par la suite, il s'associa à quelques-uns des pionniers devenus légendaires pour leur interprétation de la musique ancienne. Il se produisit en concert avec Josef Marx, Luigi Silva et Jon Wunner et joua la partie de clavecin continue pour Joan Sutherland lors de sa première tournée américaine. Payne enseigna la musique pendant de longues années à plusieurs universités américaines réputées et il est titulaire de nombreuses récompenses, y compris des bourses du Fonds Peabody-Mason et de la Fondation Lowell à l'université de Harvard. Resté citoyen britannique, il est domicilié à Boston depuis 1965, année où il obtint la charge de directeur musical de l'Emmanuel Church, devint membre de la faculté à l'université de Boston et se tourna vers la radiodiffusion en tant que directeur musical et producteur.

Au début des années 70, ses émissions Bach à minuit, diffusées depuis Harvard Square, connurent un immense succès de popularité et atteignirent un grand

cercle d'auditeurs parmi les étudiants. Il interpréta l'ensemble des œuvres pour clavier de Bach pour 110 affiliés du réseau de la Radio Publique Nationale durant l'année du tricentenaire de Bach, en 1985. Cette année-là, il fit le premier enregistrement mondial des Chorals de Neumeister, après qu'ils eurent été redécouverts et authentifiés. Il assure une production abondante de CD et donne régulièrement des concerts à travers l'Europe et l'Amérique, présentant des programmes d'une grande diversité – sa palette comprenant aussi bien des concerts de musique contemporaine pour clavecin à l'occasion du Camden Festival de Londres que des récitals Bach sur orgues historiques fameux dans tout le Continent.

Edition pour l'interprétation: Bärenreiter BA 5021 (Wolfgang Plath, Ed.) NBA V, 5
La numérotation employée est celle de cette édition. Il n'y a pas de numéros dans le manuscrit, mais la succession des pièces est la même.

Nous sommes reconnaissants au Professeur David Schulenberg de nous permettre d'utiliser les compléments qu'il a écrits pour BWV 753 et 932. SCHULENBERG, DAVID. 1992, *The Keyboard Music of J.S. Bach*. New York : Schirmer Book.

Joseph Payne

El librito de clave para Wilhelm Friedemann

El librito pedagógico de Bach para Friedemann, el hijo mayor y predilecto de Johann Sebastian, se suele recetar a sufridos estudiantes que lo aceptan con el desgano que merece un plato de espinacas; estas bellas miniaturas se han transformado en un ingrato recuerdo por culpa de la enseñanza mecanicista. Lejos de ser »un deleite para el espíritu«, provocan un extrañamiento vitalicio de la obra de Bach.

Que Bach no concibió los preludios de su *Klavierbüchlein* (Librito de clave) como meros ejercicios de digitación -un vademécum para manos pequeñas- es evidente por la manera general de enseñar la música en ese entonces. A Bach le hubiera parecido impensable impartir a sus discípulos los elementos de la habilidad técnica en el teclado sin aguzarles los sentidos para con los fundamentos de la música. El objetivo de toda educación musical era preparar al alumno para manejar el material de modo que fuese capaz de improvisar y componer sus propias piezas lo antes posible. Les enseñaban la estructura intrínseca de una armonía bella y su aplicación práctica en el bajo figurado tomando muchas veces como modelo las composiciones de muchos de los músicos más prominentes de la época, incluyendo a los del ámbito local. Esto explicaría quizás por qué el *Klavierbüchlein* no contiene sino una fuga (BWV 953) ya que el estudio detenido de esta forma compleja estaba reservada para el futuro.

Johann Nicolaus Forkel, el primer biógrafo de Bach, comenta que Bach ejecutaba muchos pasajes para sus alumnos y que su ejemplo les inspiraba a emular la habilidad de su maestro en el teclado. Bach mantenía a los alumnos novatos »meses enteros haciendo ejercicios separados de digitación para una y otra mano, sin perder de vista nunca la pulsación limpia y clara de las teclas.« Esos ejercicios figuraban en ninguna partitura, por lo que el *Klavierbüchlein* empieza una vez que el alumno ha avanzado bastante en su ardua práctica. No será hasta los tiempos de Czerny que la obtención de la destreza técnica pasará a ser un fin en sí mismo, una entidad aparte dentro del estudio de la música.

Pese a no haber sido la única recopilación de piezas que Bach haría para enseñar a Friedemann, el *Klavierbüchlein* fue la más antigua y cabe imaginar que su intención era complementar otra obrita similar: el *Orgelbüchlein* (Librito de órgano), su primera importante recopilación didáctica.

El *Klavierbüchlein* tuvo su origen en Cöthen, en una época que produjo las colecciones más importantes de música instrumental bachiana. Fue una temporada dichosa y, salvo por la muerte súbita y trágica de su esposa, cabe afirmar que Bach llevó una vida apacible al servicio del joven príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen. Allí disfrutó de la grata amistad de este noble dueño de un talento y habilidad desusados que sabía apreciar el arte supremo de su *Kapellmeister*. Bach había alcanzado el rango más alto de la jerarquía musical. Su paga igualaba a la de un mariscal de la corte, uno de los funcionarios más

encumbrados del pequeño reino. Sus deberes eran sencillos y no exigían demasiado de él, pues consistían en dirigir y tocar en la pequeña orquesta, además de componer música de cámara sin verse apremiado por los plazos que imponían los oficios religiosos. Como el órgano de la capilla palaciega era muy pequeño (no tenía más que treces registros) y no había buenos órganos en la vecindad, es natural que la atención del compositor se encaminara más a escribir piezas instrumentales de música profana y hacia la enseñanza. Tenía varios alumnos, entre ellos Friedemann y, posiblemente, al propio príncipe que contaba entonces veintitrés años de edad.

A semejanza del librito homólogo para Anna Magdalena, el librito de clave para Wilhelm Friedemann es un recurso insuperable para hacerse una idea del proceso de creación musical en el seno de la familia Bach. Bach no se fiaba de sus talento humano sino de su fe en Dios para obtener la inspiración musical y logró transmitir sus convicciones sobre el fundamento religioso del arte que enseñaba a sus discípulos. Al inicio de los ejercicios de composición e interpretación para Friedemann figura la inscripción »IN J«, *In Nomine Jesu*.

La música, pues, era una actividad que enfrascaba a padres e hijos por igual, ya fuera cantando o tocando instrumentos de cuerda o teclado y, lo que es muy importante, la escritura de notas era un flujo permanente que alimentaba una verdadera industria musical en miniatura. Todo el mundo colaboraba en tal empeño y la principal »escribiente casera« era la propia Anna Magdalena. Nunca llegaremos a sa-

ber si muchas de las piezas anotadas en esos cuadernos son fruto de los esfuerzos mancomunados de maestro y alumno o si el alumno se limitó a copiarlas del manuscrito del maestro. Ahora bien, como Friedemann llegó a ser con el tiempo un compositor eminente mientras que Anna Magdalena no, parece plausible que al menos algunas de las piezas que aparecen en el librito de Friedemann son sus propias composiciones. Un pequeño minueto incluido en el librito lleva la anotación *Menuet Trio di J.S. Bach*, de donde se infiere que mientras esta pieza específica pertenece al padre, las otras podrían ser la obra conjunta de padre e hijo.

La tarea de copiar notas fue largo tiempo dominante en el hogar de los Bach ocupando quizás tanto tiempo como los ensayos y las actuaciones. La mayor parte de la música para teclado no estaba aún disponible en versiones impresas y tampoco estaba generalizada la circulación de copias hechas con la nueva notación. Al parecer se ponía mucho énfasis en el desarrollo de la destreza ortográfica, como lo prueban los trazos algo inseguros pero asombrosos para un niño de diez años. En efecto, en el *Klavierbüchlein* cuesta a veces trabajo comprobar dónde termina la labor del hijo y dónde empieza la del padre, una práctica que se extiende hasta el proceso mismo de la composición. En el caso de muchas piezas atribuidas a Bach se llegó a pensar que eran de sus alumnos, en especial de aquellos (como Johann Ludwig Krebs) que se esforzaban mucho por divulgar la música de Bach en manuscritos.

Desde luego que basta una mirada somera para comprobar que el rasgo más impresionante de este manuscrito es la probable genialidad del niño Friedemann. Cualquiera que fuese la intervención del padre y desechando la posibilidad de falsas autorías, las alemandes, esas encantadoras miniaturas, los minuets y preludios, por ejemplo, anuncian ya la futura aparición del joven Amadeus. Comoquiera que sea, Friedemann fue un joven de talento excepcional. Lástima por cierto que no llegó a agotar todo ese potencial en etapas posteriores de su vida.

El manuscrito autógrafo del *Klavierbüchlein* de Bach se conserva hoy en la biblioteca de la Universidad de Yale en New Haven, Connecticut. Según lo que dice en la portada se empezó a escribir el 22 de enero de 1720, dos meses después que Friedemann cumpliera diez años y se fue completando a lo largo de tres años. La lógica de su formato y de su contenido es difícil de establecer y ha suscitado un sinfín de interrogantes pues las piezas parecen ordenadas al azar. A pesar de las ilustraciones clave, las notas y los nombres de las tonalidades, elementos normales de los manuales didácticos, éste no es un mero curso progresivo de clave en el sentido tradicional- un *L'Art de Toucher* a la Bach. Tanto la Explicación como la Applicatio al inicio del librito presuponen un nivel relativamente avanzado de dominio de los elementos de la técnica de teclado y los convencionalismos corriente de la práctica ornamental. La tabla de ornamentos de Bach, a pesar de sus caprichos, parece emanar de la obra de Jean-Henry D'Anglebert, fuente inagotable para la mayoría de las tablas de teclado del siglo XVIII. La

brevia Applicatio en forma binaria es testimonio del uso que hacía Bach del método arcaico de digitación »aparejada« (3-4, 3-4 y 1-2, 1-2) junto con normas más recientes en las cuales 1, 3 y 5 eran dedos »buenos« (acentuados) en ambas manos.

Tampoco se puede describir sin más el *Klavierbüchlein* como un álbum para uso casero, como el que Bach realizó para Anna Magdalena. La idea del librito como una obra puramente didáctica con sus tablas de claves y ornamentos y digitaciones -los distintivos del método, régimen a aprendizaje- no se mantiene sino en las primeras pocas entradas antes de que hace su aparición la mano de Friedemann. La secuencia aleatoria de las piezas no refleja la entrada cronológica de las piezas y la existencia de varias inconclusas da lugar a conjeturas. Wolfgang Plath, en el prefacio a su edición, presenta una descripción sucinta del carácter de la obra: »Las piezas copiadas por Bach de su puño y letra son en primer término modelos de composición aun cuando pudieran haber servido como piezas para ejecutar. Wilhelm Friedemann, al copiar, no lo hacía ciertamente sólo para asimilar el arte de la notación, sino para aprehender a través de la escritura los principios compositivos de los modelos de su padre.« David Schulenberg ha organizado el contenido del librito en cinco grandes categorías descriptivas:

1. tablas que ilustran claves, los nombres de las notas, y explican el significado de los símbolos ornamentales
2. un grupo de piezas sencillas que se inician con

- una demostración de digitación en el teclado e incluyen varios preludios y dos corales (1-13)
3. un grupo más de siete preludios incluidos posteriormente en *El clave bien temperado, Libro I* (14-24)
 4. las quince invenciones a dos voces, denominadas aquí *Praeambula* (32-46)
 5. las quince sinfonías, que se suelen llamar hoy invenciones a tres voces, pero que aquí se designan como Fantasías (49-63).

Muchas cosas significativas y numerosos hechos curiosos se pueden captar examinando más de cerca cada una de las piezas que revelan sus secretos a través de la evidencia intrínseca, de su yuxtaposición y, sobre todo de la audición propiamente dicha.

La biografía de Forkel, que se basa en buena parte en las referencias Carl Philipp Emanuel, el segundo hijo de Bach, refiere que éste enseñaba a sus alumnos primeramente el bajo continuo a cuatro voces. Los bajos que figuran en el librito poseen cierta uniformidad. En los cinco primeros preludios (BWV 846a, 847, 851, 850, 855a) después de una cadencia abierta que establece la clave, el bajo consta de escalas descendentes.

La enseñanza de un bajo continuo empezaba por la operación de establecer un bajo. Sobre él se montaban las armonías y después, en tercer término, se agregaba una melodía. Una comparación entre el Preludio en mi menor (BWV 855a) y su versión final en *El clave bien temperado, Libro I* (BWV 855) pone de manifiesto el procedimiento. El primer bo-

rrador presenta la figura de la mano izquierda pero en lugar de la delicada melodía asignada a la derecha en la versión final aquí no hay más que simples acordes. En vez de los 41 compases, el ejercicio original omite el *presto* en su totalidad, ocupando sólo 22 compases. Es evidente que Bach re-creó este preludio perteneciente al ejercicio para Friedemann de bajo continuo con ornamentos para emplearlo de acompañamiento de la tierna melodía de la versión final. A partir de este ejemplo podemos observar la evolución orgánica de una de las melodías más inspiradas. Siguiendo el ejemplo de Bach, Charles Gounod nos obsequió una muestra más dramática en el mismo estilo, aunque quizás más obstinado, pues tomó en préstamo el Preludio en Do mayor para su *Ave Maria*. La versión de esta famosa pieza en el *Klavierbüchlein* (BWV 846a), que es una versión trunca de la posterior, aparece con una caligrafía que no es la de Bach. Quizá fuera concebida como una lección de progresiones armónicas. La figuración de exquisitos acordes quebrados que evocan el estilo *brisé* está escrita en notación completa sólo en los seis primeros compases; a partir de allí solo figuran escritos los acordes. Las piezas de esta clase pueden haber servido a un doble propósito: primero familiarizar al alumno mediante la experiencia práctica con tejido de una bella secuencia de acordes realzados a veces por una brillante figuración, como sucede en los preludios en Re mayor (BWV 850), re menor (BWV 851) y do menor (BWV 847); y más tarde, en *El clave bien temperado*, como una introducción a una fuga. En el álbum para Friedemann están ausentes las fugas. Muchos de los preludios (*praeambula*) aparecen en una for-

ma algo rudimentaria y algunos pueden muy bien haber sido compuestos por el mismo Friedemann. Puesto que la mayoría revela el puño y letra de Bach es probable que éste ayudase a dar forma definitiva a estas miniaturas musicales. El Preludio en mi bemol menor (BWV 853) constituye sin duda una creación del maestro en persona por ser una de las obras más sublimes de todos los tiempos. Se trata de una *cantilena* de ritmo punteado y de un patetismo tan hondo que su melodía sólo puede compararse con los solos en la música de Bach consagrada a la Pasión.

La inclusión de dos corales *manualiter* refleja el influjo de diversas síntesis estilísticas derivadas a su vez de Böhm, compositor en el cual los elementos decorativos despliegan su repertorio de *écriture* ornamental francesa. La acertada terminación de la BWV 753 por parte de Schulenberg enfatiza el poder expresivo de la línea cromática en las voces graves y un tipo de adorno melódico frecuente en los conciertos instrumentales, en las sonatas y en el denominado «Concierto italiano».

La presencia de obras compuestas por exponentes del *style galant* demuestra que Bach deseaba sensibilizar a sus alumnos hacia los géneros y tendencias «ligeros» o lograr incluso su completa aceptación. Su respeto por Telemann – el compositor alemán más famoso de ese entonces – resulta evidente si se compara la giga de la Suite francesa N° 4 (BWV 815) con el último movimiento de la suite de Telemann (N° 47). Son también dignas de mención la allemande y la courante (N° 25) que proceden seguramente de la pluma de Johann Christian Richter

(1700-85), el organista de la corte de Dresde, mientras que la *Partia*, una suite corta (No. 48) fue compuesta sin lugar a dudas por Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749), compositor itinerante cuyas estaciones fueron Leipzig, Breslau, Praga y las ciudades turingenses de Altenburgo y Gotha.

En el *Klavierbüchlein* Bach recurre a los términos *praeambulum* y *fantasia*, respectivamente para lo que se designa comúnmente como «Invencciones» a dos voces, piezas preliminares que sirven para preparar al alumno para las «Sinfonías» a tres voces, títulos ambos que les fueron aplicados en su forma definitiva y remodelada en 1723, año de su publicación. El librito de Friedemann incluye todas las invencciones, pero falta la mitad de la Sinfonía en Re mayor y la Sinfonía en Do menor completa. Es muy probable que esas carencias no tengan las mismas causas que en otras obras, pues se deben al parecer al desprendimiento o la pérdida de las dos últimas hojas. (Es por ello que en la presente grabación se han completado con la partitura de las fuentes más tardías). El cambio de títulos obedece a razones desconocidas, pero Bach ofrece un buen sumario del método didáctico en unos apuntes incluidos en la portada de la versión ulterior:

Un manual destinado de buena fe a los aficionados al clave y en especial a quienes anhelan aprender para enseñarles una manera inequívoca no sólo (1) de tocar con limpieza a dos voces sino, una vez adelantados, (2) manejar con corrección y habilidad tres voces obligadas; la intención es que adquieran al mismo tiempo buenas invencciones (ideas) y sepan

desarrollarlas como es debido; pero, por sobre todo, que adquieran un estilo cantabile de interpretación junto con una idea anticipada de composición...

Ningún debate en torno a las composiciones de Bach para teclado es ajeno a las controversias sobre el medio de ejecución que han venido apasionando a intérpretes y musicólogos desde el re-descubrimiento de la música bachiana. No hace falta añadir nada a esta discusión que lleva más de un siglo y que gira sobre todo en torno a la predilección por el clave o el piano como instrumento apropiado, teniendo cada uno de ellos una legión de adeptos y defensores. Mientras que en Inglaterra ha predominado siempre el culto al clavicordio, Wanda Landowska apenas si tuvo noticia de la existencia de este instrumento. En tiempos recientes, la influencia de figuras tales como Frank Hubbard y Gustav Leonhardt ha influido enormemente en la manera de enfocar el tema. El debate, ahora menos simplista y belicoso se centra en las preguntas: ¿que clave? ¿qué órgano? ¿qué afinación? Y es también innegable el impacto que produjo Glenn Gould, cuyas reencarnaciones de la música de Bach en el piano moderno recogen y conservan íntegra la trascendencia espiritual de su música.

Los recientes estudios musicológicos son muy reveladores de la actitud de Bach hacia los instrumentos y sus fundamentos filosóficos en las concepciones medievales y noreuropeas de la música como arte. En 1700, Andreas Werckmeister describió la música como un espejo de la divina providencia.

Afirmaba que las proporciones musicales existían ya antes de su creación y disenta del postulado humanista italiano de que la música debió tener un origen físico y no ideal o metafísico, pues emana de los sonidos que producen instrumentos concretos. La experiencia sensorial, opinaba Werckmeister, con instrumentos que manipulamos para generar el sonido real no puede inspirar el auténtico pensamiento musical. La música es anterior a su expresión sonora y su esencia genuina es ideal, primigenia y de naturaleza divina. La ciencia física de la música era absolutamente insignificante sin el elemento espiritual de la especulación metafísica.

Bach estaba al corriente de estas ideas gracias a las inquietudes filosóficas que le transmitía su primo Johann Gottfried Walther, un distinguido lexicógrafo cuyo tratado de composición postulaba las mismas reflexiones astrológicas, alegóricas y alquimistas que los que influyeron en él: Werckmeister y Johann Tauler.

Esta actitud explica en gran parte por qué las partituras vocales de Bach se perciben como instrumentales mientras que sus composiciones instrumentales parecen escritas para ser cantadas. Por las mismas razones Bach no tuvo reparos en transcribir una composición de un instrumento a otro. La elección del medio era libre e irrestricta y si designaba algún instrumento específico no lo hacía con carácter definitivo. Bach trasladó al órgano conciertos para clave para utilizarlos en sus cantatas, o un solo de violín a otros medios diferentes. Entre las quince de las fuentes más fidedignas de su *Fantasia cro-*

mática -copias realizadas casi todas en vida del compositor- sólo cuatro prescriben el clave para su ejecución en tanto que la mayoría no hace mención alguna de un instrumento. Resulta significativo que la copia perteneciente a Johann Christian Kittel, discípulo de Bach, enumera esta obra como «una recopilación de grandes preludios y fugas para órgano de J. Sebast. Bach». Cabe señalar asimismo que la música bachiana para teclado se copiaba generalmente en dos pentagramas, incluyendo la parte del pedal, que nunca se empleaba exclusivamente en el bajo.

En consecuencia, la elección que hacía Bach de un instrumento de teclado la dictaba la capacidad del mismo para desplegar la estructura polifónica, su función y otras características de la composición. Este método nada excluyente suele inducir al ejecutante al experimento. No es raro obtener interesantes resultados al ejecutar en otro instrumento una obra que reúne atributos instrumentales específicos. Una composición religiosa -un coral- que se suele tocar en órgano sale enriquecida con matices expresivos al ejecutarse en el clave (BWV 753), mientras que la música dotada de calderones se beneficia al ser tocada en el órgano (BWV 925). Bach jamás compuso *para* un instrumento: lo que hacía era asignar sus composiciones *a* un instrumento. Según refiere Forkel, «Bach velaba celosamente porque sus alumnos compusieran todo a partir de la mente, sin instrumento alguno. A quien pretendía obrar de otro modo lo ridiculizaba llamándolo, 'jinete del clave' (*Klavier-Ritter*)».

Jürgen Eppelsheim comenta que no hay ningún instrumento particular que permita ejecutar adecuadamente toda la literatura para teclado compuesta por Bach. La fabricación de instrumentos en el siglo XVIII estaba en movimiento y era objeto de experimentos y retos permanentes. Harald Vogel recuerda que la construcción del gran órgano de la iglesia de San Jacobo en Hamburgo tuvo un efecto similar a la llegada del hombre a la Luna. ¡Los instrumentos de cuerda de aquella época reunían más de 80 variedades de timbre y efectos, desde el «clave de arco» hasta el «clave de tangente»! Heinrich Nicolas Gerber, otro discípulo de Bach, construyó un clavicordio con dos manuales y pedalero en forma de pirámide con diez variaciones tonales. El clave-laúd, visto alguna vez como una extravagancia que Bach encargó construir a su amigo y protegido Zacharias Hildebrandt, cabe considerarlo hoy día como un instrumento estándar para la ejecución bachiana. En el presente escuchamos a Bach interpretado en los medios más diversos: mirlitones, sintetizadores, flautas japonesas y muchos más. Y si esto fuera motivo de crítica, sería oportuno recordar lo que dijo nada menos que Jacob Adlung, el distinguido teórico contemporáneo de Bach, al describir (en son de broma por cierto) un «clave de gato» cuyas teclas servían para pinchar la cola de ese felino.

Huelga decir que las ramificaciones intelectuales y las dificultades técnicas que supone la interpretación de las obras bachianas son de una inmensa complejidad. Numerosas preguntas quedarán sin respuesta toda vez que Bach dejó muchas cosas a discreción del ejecutante sin elaborar aspectos de sus obras que se

ceñían a las convenciones vigentes de notación e interpretación. La gran preocupación de Bach no eran los instrumentos sino la espiritualidad de sus composiciones. Ello se viene percibiendo desde la muerte del compositor. No obstante las diferencias de realización instrumental, el hombre del Romanticismo y el de la Era Atómica han podido y pueden compartir con los contemporáneos de Bach la experiencia de una música consagrada a la verdad eterna.

Joseph Payne

nació en Mongolia de padres suizo-británicos. En Suiza y Estados Unidos recibió su instrucción musical básica como niño cantor de catedrales inglesas. Estudio en Trinity College y The Hartt School siendo sus profesores más destacados Noretta Conci, Raymond Hanson, Fernando Valenti y Clarence Watters. Fue uno de los últimos y más jóvenes alumnos que aceptó Wanda Landowska, de la que recibió lecciones intermitentes durante los últimos dos años de vida de la famosa clavecinista.

En 1959 debutó como clavecinista en el Carnegie Recital Hall de Nueva York. Posteriormente se adhirió a algunos pioneros legendarios de la interpretación de música antigua. Se presentó en recitales con Josef Marx, Luigi Silva y Jon Wunner tocando el clave continuo para Joan Sutherland en la primera gira que éste hizo por Estados Unidos. Payne se desempeñó durante muchos años como profesor de música en varias prominentes universidades estadounidenses y obtuvo varios premios así como becas de Peabody-Mason Fund y Lowell Foundation de la Universidad de Harvard. Siendo aún súbdito britá-

nico se estableció en Boston en 1965, donde fue nombrado director de música en la Iglesia de Emmanuel, se sumó a la facultad de la Universidad de Boston e incursionó en la radiodifusión en calidad de director musical y productor.

Durante los primeros años de la década del setenta sus programas de radio titulados Bach at Midnight que se emitían desde Harvard Square se hicieron inmensamente populares, llegando a una vasta audiencia estudiantil. Ejecutó en 1985 las obras completas para teclado de Bach para 110 emisoras afiliadas a la red National Public Radio durante el tricentenario del nacimiento del compositor. Ese año protagonizó un estreno mundial al grabar los Corales Neumeister tras el re-descubrimiento de los mismos y una vez asegurada su autenticidad. Joseph Payne está lanzando una extensa serie de discos compactos y ofrece continuamente recitales en Europa y América con programas muy diversos, desde conciertos de música contemporánea para clave en el festival londinense de Camden hasta recitales de música de Bach tocada en famosos órganos históricos diseminados por todo el continente europeo.

Performance Edition: Bärenreiter BA 5021 (Wolfgang Plath, Ed.) NBA V, 5

La numeración es conforme con esta edición. No hay números en el manuscrito, pero la secuencia de piezas es la misma.

Agradecemos al Profesor David Schulenberg por el uso de sus complementos a BWV 753 and 932. SCHULENBERG, DAVID. 1992, *The Keyboard Music of J.S. Bach*. Nueva York: Schirmer Book.

Vol. 138

Wiedergewonnene Violinkonzerte

Reconstructed Violin Concertos

BWV 1052R, 1056R, 1064R, 1045

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

Toningenieur / Sound engineer / Ingénieur du son / Ingeniero de sonido:
Teije van Geest

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

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
17.-20. Januar/January/Janvier/Enero 2000

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

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Anne Paris-Glaser

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Wiedergewonnene Violinkonzerte

Reconstructed Violin Concertos

Concertos reconstitués pour violon

Conciertos para violín rescatados

BWV 1052R, 1056R, 1064R

Sinfonia BWV 1045

Isabelle Faust

Muriel Cantoreggi & Christoph Poppen (BWV 1064R)

Violine/Violin/Violon/Violín

Bach-Collegium Stuttgart

Helmuth Rilling

Sinfonia D-Dur/D Major/ré majeur/Re mayor BWV 1045**1**

5:34

zu einer verschollenen Kantate/to an unknown cantata/d'une cantate disparne/de una cantata perdida
für Violine Solo, 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Streicher und Basso continuo/
for Violin solo, 3 Trumpets, Timpani, 2 Oboes, Strings and Basso continuo/
pour violon solo, 3 trompettes, timbales, 2 hautbois, cordes et basse continue/
para violín solo, 3 trompetas, timbal, 2 oboe, instrumentos de arco y bajo continuo

Concerto d-Moll/D Minor/ré mineur/re menor BWV 1052R

20:20

für Violine solo, Streicher und Basso continuo/for Violin solo, Strings and Basso continuo/
pour violon solo, cordes et basse continue/para violín solo, instrumentos de arco y bajo continuo

- | | | |
|------------|----------|------|
| 1. Allegro | 2 | 7:10 |
| 2. Adagio | 3 | 6:14 |
| 3. Allegro | 4 | 6:56 |
-

Concert g-Moll/G Minor/ sol mineur/sol menor BWV 1056R

9:20

für 3 Violinen, Streicher und Basso continuo/for 3 Violins, Strings and Basso continuo/
pour 3 violons, cordes et basse continue/para 3 violíns, instrumentos de arco y bajo continuo

- | | | |
|--------------|----------|------|
| 1. (Allegro) | 5 | 3:12 |
| 2. Largo | 6 | 2:51 |
| 3. Presto | 7 | 3:17 |
-

Concerto D-Dur/D Major/ré majeur/Re mayor BWV 1064R

15:52

für Violine solo, Streicher und Basso continuo/for Violine solo, Strings and Basso continuo/
pour violon solo, cordes et basse continue/para violín solo, instrumentos de arco y bajo continuo

- | | | |
|--------------|-----------|------|
| 1. (Allegro) | 8 | 6:07 |
| 2. Adagio | 9 | 5:16 |
| 3. Allegro | 10 | 4:29 |
-

Total Time

51:06

Andreas Bomba

»Mit lebensfähigem Organismus und ausgeprägtem Charakter«

Bachs wiedergewonnene Violinkonzerte

Zwischen 1735 und 1744 schrieb Johann Sebastian Bach sieben Konzerte für Cembalo, Streicher und Basso continuo nieder. Ein achttes Konzert bricht nach wenigen Takten ab. Die Handschrift (P 234) ist erhalten und befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin.

Die Anlage der Handschrift zeigt, daß Bach nicht an Einzelwerke dachte, sondern eine ganze Sammlung von Cembalokonzerten schaffen wollte. Sofern genügend Platz auf dem Notenpapier geblieben war, begann er nämlich nach Abschluß eines Konzerts noch auf der gleichen Seite das nächste einzutragen. Offenbar drückte diese Sammlung Bachs Bedarf nach solchen Stücken aus. Von 1729 bis 1737 und noch einmal von 1739 bis in die 1740er Jahre leitete Bach das von Johann Balthasar Schott an der Leipziger Neukirche begründete »Collegium musicum«, ein Instrumentalensemble aus, wie man heute sagen würde, Laien und Profis, vorwiegend Mitglieder (Studenten) der Leipziger Universität. Mit diesem Ensemble gab er regelmäßig Konzerte: in den Wintermonaten freitags von 8 bis 10 Uhr abends im Caféhaus Gottfried Zimmermanns in der Catharinenstraße, im Sommer mittwochs von 4 bis 6 Uhr nachmittags im Cafégarten des gleichen Besitzers »vor dem Grimmaischen Thore«, also in einem Ausflugslokal außerhalb der Messestadt.

Diese Tätigkeit stand keineswegs in Konflikt mit den Pflichten Bachs, für die Musik in den Hauptkirchen der Stadt zu sorgen. Sie ist auch nicht mit dem Geruch einer amüsanten Nebenbeschäftigung oder unterhaltsamer Gaststättenmusik behaftet, wie man bis zu Werner Neumanns grundlegender Arbeit (Bach-Jahrbuch 1960, S. 5 ff.) vielfach glaubte. Im Gegenteil: es handelte sich um erste, »ernsthafte« Konzertveranstaltungen und damit um den Beginn des bürgerlichen Konzertwesens in Leipzig, das alsbald, mit dem 1743 begründeten »Großen Concert«, dem Vorläufer der Gewandhauskonzerte, eine florierende Fortsetzung fand.

Das Bachische Collegium musicum

Aus dem Sprachgebrauch der ab 1733 einsetzen- den Zeitungsberichte über diese Veranstaltungen geht hervor, daß mit »Collegium musicum« sowohl die Veranstaltung an sich als auch das musizierende Ensemble gemeint war. Picander, der von Bach geschätzte Dichter der Matthäus-Passion und vieler anderer Stücke, nutzt listig diese Doppeldeutigkeit, um in einem, im Jahre 1730 verfaßten Hochzeitsgedicht das Musizieren mit einem Flirt zu vergleichen:

»Wer sich will auf das Freyen legen,
Der hält, wie wir zu weilen pflegen
Ein musischs Collegium.
Wenn wir uns an das Pult verfügen
Und sehen eine Stimme liegen
So kehren wir sie fleißig rum,
Wir sehen nach, ob schwer zu spielen;

So muß man auch erst insgemein
Dem Mädchen auf die Zähne fühlen,
Wie sie gesetzt im Herten seyn.«

Neben den »ordinairen« Collegia gab es »extraordinaire«, also außerordentliche Veranstaltungen. Bei diesen Anlässen erklangen in der Regel die »Dramme per musica«, Serenaden und sonstigen Musiken für den sächsischen Hof. Mit ihnen wird Bach durchaus glücklich das politische Interesse der Bürger Leipzigs, nämlich die Huldigung ans Herrscherhaus, mit dem persönlichen Interesse verbunden haben, seine öffentliche Reputation gerade gegenüber dem Hof aufzuwerten (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 61 – 68), von dem er sich, mit Übersendung der »Missa« im Juli 1733, »ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle« erhoffte.

Über das Programm der »ordinairen«, wöchentlich durchgeführten Veranstaltungen sind wir kaum informiert. Werner Neumann vermutet: »Neben zeitgenössischen Orchesterwerken werden in Bachs Collegium natürlich vorwiegend seine eigenen Kompositionen gepflegt worden sein. Vor allem die Ouvertüren, Sinfonien, Gruppen und Solokonzerte mit Violine und Cembalo einschließlich der Bearbeitungen fremder Konzertwerke scheinen hier beheimatet gewesen zu sein, aber sicher auch manche Sonate in Duo- oder Triobesetzung... Für die heranwachsenden Bachsöhne eröffnete sich hier zweifellos ein weites Betätigungsfeld. Bach selbst dürfte durch den allwöchentlichen Turnus dieses organisierten Konzertbetriebs, der nicht nur Komponieren und Aufführen, sondern ja auch Zurichten und

Proben umschloß, weit mehr, als man gemeinhin glaubte, in Anspruch genommen worden sein« (Bach-Jahrbuch 1960, S. 25).

Übertragung, Umarbeitung, Entlehnungen

Damit ist der Grund, eine Sammlung von Cembalokonzerten anzulegen, hinreichend erklärt (s. auch EDITION BACHAKADEMIE Vol. 127 – 132). Schon Wilhelm Rust, dem Herausgeber der Konzerte in der alten Bach-Gesamtausgabe fiel auf, daß es sich bei den »Sieben Concerten für Clavier mit Orchesterbegleitung« offenkundig um Bearbeitungen handelte. Er fand heraus, daß das Cembalokonzert D-Dur BWV 1054 mit dem Violinkonzert E-Dur BWV 1042, das Cembalokonzert g-Moll BWV 1058 mit dem Violinkonzert a-Moll BWV 1041 sowie das Cembalokonzert F-Dur BWV 1057 mit dem 4. Brandenburgischen Konzert BWV 1049 in enger Beziehung stehen. Für diese Ähnlichkeiten benutzte er Worte wie »Übertragung«, »Umarbeitung«, »ältere Lesarten« und »Entlehnungen«. Rust schaute Bach sozusagen beim Schreiben über die Schulter und erkannte, daß Bach zunächst den Part des Soloinstruments, also des Cembalo, aus der Vorlage ausschrieb, indem er Diskant und Baß übernahm und erst danach die Spielbarkeit der konzertierenden Solostimme auf dem neuen Instrument überprüfte. Von diesem Arbeitsgang legen zahlreiche Korrekturen in der Handschrift Zeugnis ab. Rust ging soweit, die Qualität von Bachs Bearbeitungen eigener Werke kritisch zu überprüfen: »Und in der That! Tritt man überhaupt

sämtlichen sieben Concerten mit dieser Frage gegenüber, so will es fast scheinen, als hätten nur die Concerte in D-moll und F-Dur jenen Grad von Fertigkeit erlangt, dass die Sprache der Clavierübertragung den Verlust der Originalsprache nicht allzu sehr empfinden läßt.« (BG 17, S. XIV).

Die Erkenntnis, daß Bach eigene Werke bearbeitete und in anderer Form als der ursprünglichen auführte, muß für eine Zeit, die, wie das 19. Jahrhundert, an die Originalität, Einzigartigkeit und Authentizität des musikalischen Kunstwerks glaubte, geradezu schockierend gewesen sein. Einzelne Stücke, die in den Geruch gerieten, Musik aus zweiter Hand zu sein, scheinen gar mit einer Art Bannfluch belegt worden zu sein – etwa die »Lutherischen Messen« BWV 233 – 236 (Vol. 71/72). Sie gehörten zu den am frühesten gedruckten Vokalwerken Bachs (lange vor der h-Moll-Messe oder den Passionen!), erwiesen sich jedoch mit der allmählichen Entdeckung der geistlichen Kantaten Bachs durchweg als »Parodien«, Umtextierungen und Bearbeitungen und verschwanden, mit Folgen bis auf den heutigen Tag, aus dem musikalischen Gebrauch. Daß auch die h-Moll-Messe und das Weihnachts-Oratorium zu großen Teilen keine »originale«, eigens für diese Stücke komponierte Musik enthalten, übersah man geflissentlich; beim Weihnachts-Oratorium verwies man auf die Herkunft zahlreicher Stücke aus »weltlichen« Kantaten, die man wiederum als Gebrauchsmusik ohne überzeitlichen Anspruch abqualifizierte.

Wiedergeburt oder Wiedererstehung

Man spürt ein wenig die Ratlosigkeit Wilhelm Rusts, den Benutzern der Bach-Gesamtausgabe diesen Umstand am Beispiel der Clavierkonzerte zu erklären, ohne generell das für Bach und seine Zeit selbstverständliche Verfahren und seine Ergebnisse künstlerisch zu beschädigen: »Wollte man dem Laien die hohe Kunst begreiflich machen, die hier Bach im Reich der Töne erschaffen, würden leider andere Künste oder Wissenschaften für den vorliegenden Fall keinen treffenden Vergleich bieten. Das ältere Werk ist nämlich etwas ganz Anderes, als etwa: Skizze, Entwurf, Thema, Skelett, Modell, Carton, Embryo, und wie die technischen Ausdrücke sonst heißen mögen. Schon in erster Gestalt zeigt es sich als fertiger Ausdruck eines fertigen Ich-Selbst, mit lebensfähigem Organismus, mit ausgeprägtem Charakter: Das Alles ist geblieben. Die Umwandlung liess, gleichwie in theologischen Sinne, Wiedergeburt oder Wiedererstehung in einer Weise offenbar werden, dass wir das einmalige Ich unverletzt wiedererkennen, jedoch in Vollendung und Verklärung. Neuer Geist, neue Sinne und Organe wurden ihm zugeführt und gestalteten die Erscheinung zu höchster Vollkommenheit.« (BG 17, S. XV)

Zu den Subskribenten der Bach-Gesamtausgabe gehörte übrigens auch Johannes Brahms. Es wäre interessant, seine Reaktionen auf die Veröffentlichung des betreffenden Bandes 17 der BG im Jahre 1869 kennenzulernen – hatte Brahms selbst doch zehn Jahre zuvor sein erstes Klavierkonzert heraus-

gebracht, dessen Kompositionsprozeß von einer Sonate für zwei Klaviere über Orchesterskizzen bis hin zum fertigen Konzert mehrere Stufen durchlief!

Zurück zu Bachs Konzerten. Die in drei Fällen durch eigenhändige Niederschriften nachweisbare Wiederverwendung von Musik für neue Zwecke ließ, spätestens im Rahmen der Arbeiten zur Neuen Bach-Ausgabe (NBA) die Frage aufkommen, ob nicht auch die übrigen Konzerte auf ähnliche Vorlagen zurückgehen. Die durchaus nüchterne Position einer zeitgemäßen Ästhetik formulierte Ulrich Siegel im Vorwort seines grundlegenden Buches »Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs«, Neuhausen 1975: »Das Aufgreifen eines eigenen oder fremden Werkes, seine Bearbeitung in neuem Klanggewand, nimmt, frei von jedem Makel des Plagiats oder der Verfälschung einer Originalität, im Schaffen Bachs und seiner Zeit einen breiten Raum ein. Denn nie wird ein Musikstück als endgültig fertig und abgeschlossen empfunden: stets trägt es die Möglichkeit zu ausgeprägter Gestaltung, stärkerer Formung, größerer Vollendung in sich. Und stets oder doch allermeist ist es einem bestimmten äußeren Anlaß, bestimmten äußeren Umständen, einer bestimmten Situation verbunden: ändert sich diese, wird auch die Musik den veränderten Bedingungen angepaßt und bleibt solcherweise einem bestimmten Lebenszusammenhang zugeordnet« (S. 10).

Die Grenzen des Verfahrens

Alle diese Überlegungen mündeten in das musikpraktische Ergebnis der sogenannten »R«-Konzerte (R steht für Rekonstruktion). Sie wurden unter dem Titel »Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen« als Supplement in Serie VII, Band 7 der NBA von Wilfried Fischer herausgegeben. Dabei handelt es sich um das Konzert BWV 1052 R für Violine solo, BWV 1055 R für Oboe d'amore, BWV 1056 für Violine, BWV 1060 für Oboe und Violine sowie BWV 1064 für drei Violinen. Weitere Rekonstruktionsversuche betreffen die Konzerte BWV 1053 R, 1056 R und 1060 R für Oboe bzw. Oboe d'amore, die im Rahmen der EDITION BACH-AKADEMIE als Vol. 131 eingespielt und unter dem, mit vorsichtigem Respekt gewählten Titel »Wiedergewonnene Konzerte« veröffentlicht wurden.

Bachs eigenes Übertragungs- und Bearbeitungsverfahren läßt sich am Beispiel der drei genannten Konzerte BWV 1054/1042, BWV 1058/1041 und BWV 1057/1049 analysieren. Ob aus diesem Verfahren Bachs Vorgehen bei den anderen Konzerten deduziert werden kann, muß offenbleiben. Im Kritischen Bericht des genannten NBA-Bandes ist sich Wilfried Fischer der Grenzen des Rekonstruierens bewußt: »Allerdings ist zu bedenken, daß es selbst einer methodisch untermauerten Rekonstruktion nicht möglich ist, die Originalfassungen Note für Note zurückzugewinnen. Die natürlichen Grenzen des Verfahrens liegen in der stets zu gewärtigenden Möglichkeit, daß Bach bei der Bearbeitung spontan vom Originaltext abgewichen sein kann, ohne daß

irgendwelche Spuren der Umformung zu erkennen wären« (S. 34).

Noch weitergehende Fragen stellt dann die praktische Umsetzung des wiedergewonnenen Notentextes. Bei der vorliegenden Einspielung, die auf der NBA basiert, haben die Interpreten in puncto Stimmführung, Phrasierung und Artikulation immer wieder individuelle Lösungen gefunden.

Violinkonzert d-Moll BWV 1052 R

Das Cembalokonzert BWV 1052 liegt, außer in Bachs Handschrift, in weiteren Abschriften aus dem Schülerkreis Bachs vor. Carl Philipp Emanuel Bach verfaßte um 1732/34 eine Transkription für Cembalo und Streicher. Außerdem findet sich das musikalische Material aller drei Konzertsätze in Kantaten Bachs: Satz 1 und 2 in der zwischen 1726 und 1728 aufgeführten Kantate BWV 146 »Wir müssen durch viel Trübsal« (Vol. 45; Satz 2 mit eingebautem Chorsatz!), Satz 3 in der frühestens 1728 aufgeführten Kantate BWV 188 »Ich habe meine Zuversicht« (Vol. 57); hier ist das Soloinstrument jeweils die obligate Orgel. Es scheint, daß alle genannten Werke nicht gegenseitige Bearbeitung darstellen, sondern gemeinsam auf das Originalkonzert für Violine zurückgehen.

Ob der Autor dieses Konzerts Johann Sebastian Bach heißt, wird gelegentlich in Frage gestellt. »Gestalt und Ausdrucksgehalt der Themen sind in der Tat in vielerlei Hinsicht singular im Bachschen Oeuvre, wie auch die stets präsenste Solostimme in den

schnellen Sätzen kaum ein echtes Konzertieren aufgenommen läßt und so dem Orchesterpart – damit auch der Durchführungstechnik – eine undankbare Nebenrolle zuweist« konstatiert Hans-Joachim Schulze in seiner Ausgabe des Cembalokonzerts (Frankfurt 1974, S. III). Datiert wird die (Violin-)Urform des Konzerts aus stilistischen Gründen in die letzten Weimarer Jahre Bachs (1714-1717).

Violinkonzert g-Moll BWV 1056 R

Auch dieses Konzert gehört wohl in Bachs letzte Weimarer Jahre, und auch dieses Konzert hat sich Fragen nach der Autorschaft Bachs gefallen lassen müssen. Wie es scheint, hat Bach aus ihm die schnellen Rahmensätze übernommen und für das Cembalokonzert BWV 1056 aus Gründen des Stimmumfangs um einen Ton nach unten transponiert. Der langsame Mittelsatz des Cembalokonzerts stammt hingegen aus der wahrscheinlich 1729 aufgeführten Kantate BWV 156 »Ich stehe mit einem Fuß im Grabe« (Vol. 48). Hier bildet er, in F-Dur, weniger verziert und mit einer anderen Schlußwendung versehen, die ausdrucksvolle Einleitungssinfonia mit einer Oboe als Soloinstrument.

Die Rekonstruktion der Urform dieses Konzerts für das Soloinstrument Violine folgt dem Befund des Cembalokonzerts, in dem Bach nachweislich die beiden frühen Sätze und den fünfzehn Jahre später entstandenen Kantatensatz miteinander kombinierte. Damit zeigt sich in diesem Stück das gleiche Phänomen wie in dem zuvor betrachteten: Die schnellen und die langsamen Sätze in einigen

Konzerten Bachs sind unterschiedlicher Herkunft, was den hypothetischen Charakter der Rekonstruktion einer Ur-Form nachhaltig unterstreicht. Ihm ist jedoch der Gewinn für die Musikpraxis entgegenzuhalten.

Konzert für drei Violinen D-Dur BWV 1064 R

Die Rekonstruktionen der bisher betrachteten Konzerte konnten zu ihrer Berechtigung ins Feld führen, daß die Umarbeitung zum Cembalokonzert in Bachs eigener Handschrift belegt ist. Wie beschrieben, ließen sich aus der Art Bachs, die Stimmen aus einer Vorlage abzuschreiben und danach cembalogemäß zu korrigieren, deutliche Anhaltspunkte auf die Art seiner Vorlage gewinnen. Beim Konzert für drei Cembali BWV 1064 ist dies nicht möglich. Denn bereits dieses Konzert liegt nur in Abschriften vor, darunter einer aus der Feder von Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola. »Immerhin erlauben die an Konzerten mit erhaltenen Vorlagen gewonnenen Erfahrungen, originale und modifizierte Lesarten weitgehend zu unterscheiden, etwa akkordische Füllstimmen oder figurative Gegenstimmen im Cembalopart als Zusatz der Bearbeitung zu identifizieren« meint Wilfrid Fischer im Vorwort der Ausgabe von BWV 1064 R (Kassel, 1970).

Auch an die Vorlage des Cembalokonzerts wurden immer wieder Fragen der Autorschaft gestellt, insbesondere »auf die an Vivaldi erinnernde Faktur des Themas hingewiesen, das sich aus kontrastierenden Motiven zusammensetzt, sowie auf die

zahlreichen drei- oder sogar viergliedrigen Sequenzen (...): Die Echtheitsfrage wird jedoch vollends durch den zweiten und dritten Satz entschieden. Abgesehen von der harmonischen Farbigkeit des zweiten Satzes zeigt vor allem der Basso quasi ostinato unverkennbar die Handschrift Bachs. Auch die Art, in der im dritten Satz vier verschiedene Motive innerhalb der Tutti-Perioden durchgeführt werden, wird man bei italienischen und deutschen Zeitgenossen Bachs vergeblich suchen« (Fischer).

Sinfonia D-Dur zu einer unbekannten Kirchenkantate BWV 1045

Johann Sebastian Bach nannte seine für den Gebrauch im Gottesdienst geschriebenen Kantaten nicht »Kantate«, sondern, wenn überhaupt, »Mottetto«, »Dialogus« oder »Concerto«. Unter »Cantata« verstand man ein lediglich aus Rezitativen und Arien bestehendes Stück für einen einzigen Vokalsolisten mit Instrumentalbegleitung; in diesem Sinne sind BWV 202, 203 und 204 solche »Cantaten« Bachs (Vol. 62). Insofern darf die Bezeichnung des als Einzelsatz vorliegenden Stückes nicht irritieren: es handelt sich nicht, wie noch die BG glaubte (was im BWV die Einordnung unter die Konzerte zur Folge hatte), um einen Konzertsatz. Bach überschreibt den Satz zwar mit »Sinfonia« und »J.J. Concerto à 4 Voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb: Violino Conc: 2 Violini, Viola e Cont.«, also – wie immer – die Form »Jesu Juva – Jesu, hilf«, danach die Besetzung des Concerto, der Kantate: Trompeten, Pauken, Oboen, konzertierende (Solo-)Violine, zwei Violinen, Viola und Baßinstrumente.

Mit »Sinfonia« ist jedoch der Einleitungssatz der »Concerto« genannten Kantate gemeint. Er läßt das volle, festliche Instrumentarium erklingen. Die Kantate an sich ist verschollen; es kann noch nicht einmal mit Sicherheit gesagt werden, daß Bach das geplante Stück überhaupt zu Ende komponiert hat. Auch über den Kompositions- und Aufführungsanlaß läßt sich nichts sagen. Allenfalls eine Datierung in den 1740er Jahren (NBA 1742; Kobayashi 1743/46) scheint wahrscheinlich.

Das Schriftbild des Manuskripts vermittelt »den Eindruck, als seien Streicherstimmen und der Continuo aus einer unbekannten Vorlage abgeschrieben und die Bläserstimmen hinzukomponiert worden (Ryuichi Higuchi im Kritischen Bericht der NBA I/34, S. 129 f.). Die Vorlage könnte also ein Violinkonzert gewesen sein, das wiederum nicht aus der Feder Bachs stammen muß. Die letzten beiden Takte dieses Stücks sind zudem von fremder Hand eingetragen. In der vorliegenden Aufnahme wurden hier, der musikalischen Geschlossenheit wegen, einige Takte aus dem Ritornell als Da Capo eingeschoben.

Kurzum: bei dieser Sinfonia handelt es sich um einen jener Irrgärten, in denen die Bach-Forschung mit bewundernswerter, geradezu kriminalistischer Energie nach Sicherheit und Gewißheit sucht, Musiker und Publikum sich jedoch ohne Probleme an großartiger Musik erfreuen dürfen, zumal sie von Johann Sebastian Bach niedergeschrieben wurde.

Isabelle Faust

zählt heute zu den faszinierendsten Künstlerinnen der jungen Generation in Europa. Ihre technische Brillanz sowie eine besondere Sensibilität und Reife ihres Spiels werden von Publikum und Fachwelt gleichermaßen anerkannt. Sie erhielt ihren ersten Geigenunterricht mit fünf Jahren. Schon früh errang sie Preise bei »Jugend musiziert« und 1987, 15-jährig, den 1. Preis beim »Leopold-Mozart-Wettbewerb« in Augsburg. 1990 wurde ihr der Kulturpreis der Stadt Rovigo für herausragende musikalische Leistungen verliehen, und 1993 gewann sie, als erste Deutsche, den »Premio Paganini« in Genua. Die begehrte Auszeichnung »Young Artist of the Year« der renommierten englischen Zeitschrift »Gramophone« erhielt Isabelle Faust im Jahre 1997 für ihr CD-Debüt mit Sonaten von Bela Bartók.

Die Geigerin konzertierte mit zahlreichen namhaften Orchestern wie den Hamburger Philharmonikern unter Sir Yehudi Menuhin, den Radio-Sinfonieorchestern in Stuttgart, Köln und Leipzig, dem Münchner und Stuttgarter Kammerorchester, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen sowie Orchestern in England, Holland und Italien. Konzertreisen führten sie ferner in viele europäische Länder, nach Israel und nach Japan. Ihr USA-Debüt gab sie 1995 mit Paganinis 1. Violinkonzert unter Leitung von Joseph Silverstein. Kammermusik spielt sie bei den bedeutenden Festivals unserer Zeit mit Künstlern wie Bruno Canino, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Ewa Kupiec und Boris Pergamenschikow. Auf CD-Veröffentlichungen widmet sie sich Violinkonzerten von Joseph Haydn, Robert

Schumanns Violinsonaten, dem Concerto funèbre von Karl Amadeus Hartmann sowie den Sonaten von Bela Bartók.

Isabelle Faust spielt die »Dornröschen«-Stradivari aus dem Jahre 1704, eine Leihgabe der L-Bank Baden-Württemberg.

Christoph Poppen

bat sich sowohl als Dirigent, Solist, Kammermusiker wie als Pädagoge einen Namen in der internationalen Musikwelt gemacht. Für den 1956 in Münster geborenen Künstler bedeutet Musik eine der intensivsten, möglichen Lebensformen. Er war Preisträger zahlreicher nationaler und internationaler Violinwettbewerbe und gründete 1978 das Cherubini-Quartett, mit dem er als Primarius 1981 den Grand Prix beim Streichquartett-Wettbewerb in Evian gewann. Es folgten Konzerte auf fast allen bedeutenden Podien der Welt sowie zahlreiche CD-, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. Auch als Solist ist er mit bedeutenden Dirigenten und Orchestern aufgetreten. Von 1988-1994 lehrte Christoph Poppen als Professor für Violine und Kammermusik an der Musikhochschule in Detmold und folgte dann einem Ruf als Professor für Violine an die Hochschule für Musik »Hanns Eisler« nach Berlin. Seit 1996 ist er zudem deren Rektor.

Als Dirigent übernahm er 1988 die künstlerische Leitung des Detmolder Kammerorchesters, bevor er im September 1995 in gleicher Position zum Münchner Kammerorchester wechselte. Diesem anse-

henen Ensemble konnte er in kürzester Zeit ein neues Profil geben. Andere Engagements kommen seither hinzu, darunter Einladungen zum Münchner Rundfunkorchester, den Bamberger Symphonikern, dem Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin, dem MDR Kammerphilharmonie, dem RSO Saarbrücken sowie Orchestern in Italien, Finnland, Holland und der Slowakei.

Muriel Cantoreggi

1971 in Frankreich geboren, studierte am Conservatoire Supérieur de Musique in Paris bei Régis Pasquier, anschließend bei Wiktor Liberman und Christoph Poppen. 1993 war die Geigerin Preisträgerin des Internationalen Wettbewerbs »Marguerite Long – Jacques Thibaud« in Paris. Von 1994 – 1996 spielte sie im European Union Youth Orchestra als Konzertmeisterin unter Leitung von Carlo Maria Giulini, Vladimir Ashkenazy und Bernard Haitink.

Seit 1995 ist Muriel Cantoreggi Konzertmeisterin des Münchener Kammerorchesters. Neben regelmäßigen solistischen Auftritten widmet sie sich vor allem der Kammermusik. Sie ist Mitglied des Matisse-Ensembles und des 1999 gegründeten Végh-Ensembles. Sie gastierte in England beim International Musicians Seminar Prussia-Cove und dem City of London-Festival sowie in der Schweiz beim Davoser Festival Young Artists in Concert.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke »Klangrede« ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

gilt vielen als der Bach-Spezialist unserer Zeit. Seine Werkkenntnis, seine Initiative zur Gründung der Internationalen Bachakademie Stuttgart, die künstlerische Leitung der EDITION BACHAKADEMIE oder auch Einladungen zu den renommiertesten Orchestern der Welt wie zuletzt den Wiener Philharmonikern, um Bach aufzuführen, mögen diesen Ruf befestigen.

Rilling ist darüberhinaus ein vielseitiger, undogmatischer und allem Neuen gegenüber aufgeschlossener Musiker. Gegenwärtig entsteht eine Einspielung aller Sinfonien Franz Schuberts nach der neuen Ausgabe der Partituren mit der von Rilling gegründeten Real Filharmonia de Galicia. Auf Rillings Bitten hin komponierte Krzysztof Penderecki 1998 sein »Credo«.

Für das »Bach-Jahr« 2000 schließlich hat Rilling bei vier führenden Komponisten unserer Zeit je eine Neukomposition der biblischen Passionstexte in Auftrag gegeben. Nicht museale Erstarrung, sondern lebendige Aufführungen, Durchdringung und Verständnis von Geist und Inhalten sowie Nachdenken über Musik, auch im Geiste der Völkerverständigung, ist Helmuth Rillings künstlerisches Credo.

Andreas Bomba

With organic vitality and a marked character

Bach's reconstructed violin concertos

Between 1735 and 1744, Johann Sebastian Bach wrote seven concertos for harpsichord, strings and basso continuo. The eighth in the series ends after a few bars. The manuscript (P 234) has survived and is found in the Staatsbibliothek in Berlin.

The way the manuscript is organized shows that Bach was not thinking of individual works, but wanted to assemble an entire collection of concertos for harpsichord. Hence, once he had finished writing one concerto, he began the next on the same or the following page if there was sufficient room. This collection apparently expresses Bach's need for pieces of this kind. From 1729 to 1737, and again from 1739 into the 1740's, Bach conducted the »Collegium Musicum«, which had been founded at the Neukirche (New Church) in Leipzig by Johann Balthasar Schott and which consisted of amateurs and professionals, as we would today put it, largely members (students) of Leipzig university. He regularly gave concerts with this ensemble: in the winter months, Fridays from 8 to 10 in the evening at Gottfried Zimmermann's coffee house in the Catharinenstraße, and in the summer, Wednesdays from 4 to 6 in the afternoon at the same proprietor's café garden »before the Grimmer's Tor (Gate)«, that is, at a roadhouse outside of town.

This activity in no way conflicted with Bach's responsibility to provide music for the main churches in the city. Nor was it considered to be an amusing hobby or music only for entertainment in a café, as was widely believed before Werner Neumann's thorough-going research (Bach-Jahrbuch 1960, p. 5ff.). Quite the contrary: these are the first »serious« concerts held in Leipzig and thus mark the beginning of civic concert programs, which were soon continued with great success by the »Grand Concert« founded in 1743, the predecessor of the Gewandhaus Concerts.

Bach's Collegium Musicum

As newspaper reports on the concerts, which began to appear in 1733, show, »Collegium Musicum« referred both to the concert and the ensemble. Picander, the author of the St. Matthew Passion and many other pieces whom Bach held in high estimation, artfully used this ambiguity to compare it to a flirt in the wedding verses he wrote in 1730:

»He who would a-courting go
Should hold, as we so often do,
A musical Collegium.
When we step up to start conducting
And see a part is lying there
We quickly turn it round and round,
And see if it is hard to play;
Thus should one in general
Sound out a maid quite thoroughly,
And get to know her heart full well.«

Apart from the »ordinary« collegia, there were also »extraordinary« concerts. On these occasions, »dramme per musica«, serenades and other music for the Saxon court were usually heard. They gave Bach the advantageous opportunity to combine the political interests of the Leipzig burghers, that is, to show homage to the ruling dynasty, with his own personal interest in enhancing his general reputation, in particular with regard to the court (see EDITION BACHAKADEMIE vol. 61 – 68), from which he hoped to obtain »ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle« (»a title from their court orchestra«) when he submitted his »Missa« in 1733.

We know little of the programs at the »ordinary« weekly concerts. Werner Neumann suspects that »apart from contemporary orchestral works, Bach's Collegium would naturally have been inclined to play his own music to a large extent. Especially overtures, symphonies, ensemble and solo concertos, such as those for violin and harpsichord, including arrangements of other composer's concertos, would be likely to have found a place here, as well as, we can be sure, certain sonatas for duos or trios. ... This undoubtedly opened up an additional opportunity for Bach's young sons to display their skills. These weekly concerts, which involved not only composing and performing music, but also rehearsals and other preparations, will be certain to have taken up more of Bach's time and energy than was generally believed« (Bach-Jahrbuch 1960, p. 25).

Transcription, adaptation, borrowings

This provides ample reason for making a collection of concertos for harpsichord (see also EDITION BACHAKADEMIE vol. 127 – 132). Wilhelm Rust, the editor of the old edition of Bach's complete works (BG), already noticed that the »Seven Concertos for Clavier with Orchestra Accompaniment« were obviously arrangements. He discovered that the Concerto for Harpsichord in D Major BWV 1054 was closely related to the Concerto for Violin in E Major BWV 1042, the Concerto for Harpsichord in G Minor BWV 1058 to the Concerto for Violin in A Minor BWV 1041, and the Concerto for Harpsichord in F Major BWV 1057 to the Fourth Brandenburg Concerto BWV 1049. To describe these similarities, he used the terms »transcription«, »adaptation«, »earlier reading« and »borrowings«. You might say that Rust looked over Bach's shoulder as he was writing and discovered that Bach first wrote down the part for the solo instrument, that is, the harpsichord, from the original, by copying the descant and bass, and only then examined how well the concertante solo voice would play on the new instrument. Numerous corrections in the manuscript give evidence of this procedure. Rust even went so far as to critically investigate the quality of Bach's arrangements of his own works: »And indeed! If we approach all seven concertos in the light of this question, then it would almost seem as if only the concertos in D minor and F major attain to that degree of accomplishment which does not make the clavier transcription show too sensibly the loss of the original idiom.« (BG 17, p. XIV).

Discovering that Bach arranged his own works and performed them in other than their original form must have been shocking for an epoch which, like the nineteenth century, believed in the originality, uniqueness and authenticity of a work of musical art. Certain pieces which were suspected of being second-hand music even seemed to fall under a sort of curse – such as the »Lutheran Masses« BWV 233 – 236 (vol. 71-72). They were among the earliest works by Bach to be printed (long before the Mass in B Minor or the passions!) but, as more of Bach's sacred cantatas continued to be discovered, were all proven to be »parodies«, rewordings and arrangements, and disappeared from musical practice, which had repercussions still perceptible today. The fact that large portions of the Mass in B Minor and the Christmas Oratorio were not »original« music composed expressly for these works was deliberately overlooked. In the case of the Christmas Oratorio, reference was made to the fact that many pieces had been taken from »secular« cantatas, which were in turn discredited as being ephemeral, functional music composed merely for specific occasions.

Reincarnation or resurrection

We can get an impression of how much at a loss Wilhelm Rust must have been at having to explain this circumstance to the users of the complete edition of Bach's works without doing damage to the artistic results of a procedure which in Bach's day was entirely acceptable: »If we were to try and make lay people aware of the great artistry which

Bach here has created in the world of music, other arts or sciences would unfortunately be unsuitable for comparison with this case. The older work is here something completely different from, say, a sketch, draft, thematic diagram, skeleton, model, cartoon, embryo or whatever other technical terms may be employed. Even in its earlier form, it proves to be the consummate expression of a consummate Self, with organic vitality, with a marked character; the Whole is retained. The conversion manifests, rather in a theological sense, a reincarnation or resurrection in which we can identify the former self unimpaired, albeit transfigured and fulfilled. A new spirit, new senses and organs have been added to it and its countenance recast to highest perfection« (BG 17, p. XV).

Incidentally, Johannes Brahms was also one of the subscribers to the BG. It would be interesting to know how he reacted to the publication of volume 17 of the BG in 1869 – particularly since Brahms himself had published his first concerto for piano but ten years previously, which was the result of a compositional process encompassing several stages, starting with a sonata for two pianos, running through orchestral sketches and finally leading up to the concerto itself!

But now back to Bach's concertos. Since, at the latest during the compilation of the new edition of Bach's complete works (NBA), copies in Bach's own hand gave evidence in three cases of music being put to a new purpose, it was only reasonable to ask whether the other concertos also derived from

similarly originals. In the preface to his fundamental book, »Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs« (»The Manner of Composition and Technique of Arrangement in the Instrumental Music of Johann Sebastian Bach«), Neuhausen 1975, Ulrich Siegle expresses the quite rational position of modern esthetics thusly: »Taking one's own works or works of other composers and making new arrangements from them was quite common in Bach's day and perfectly free of any suspicion of plagiarism or attempts at fraudulent originality. For a musical work is never felt to be finally complete and finished: it always harbors the possibility of a more striking form, more forceful shape and greater fulfillment. And it is always, or at least usually, connected to a specific external occasion, circumstance or situation: when this changes, the music is adapted to the altered conditions and remains in this way assigned to a specific context in life« (p. 10).

The limits of this procedure

All these considerations resulted in the creation of the »R« concertos (»R« standing for »reconstruction«). They were published by Wilfried Fischer under the title »Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen« (»Reconstructions of lost solo concertos«) as a Supplement to Series VII, Volume 7 of the NBA. These comprise the concertos BWV 1052 R for violin solo, BWV 1055 R for Oboe d'amore, BWV 1056 for violin, BWV 1060 for oboe and violin and BWV 1064 for three violins. Addi-

tional attempts at reconstruction include the concertos BWV 1053 R, 1056 R and 1060 R for oboe or oboe d'amore recorded in vol. 131 of the EDITION BACHAKADEMIE and released under the more respectful title of »Restored Concertos«.

Bach's own method of transcription and arrangement can be analyzed using the three concertos mentioned above, BWV 1054/1042, BWV 1058/1041 and BWV 1057/1049. Whether Bach's approach to other concertos can be deduced from these must remain an open question. In the critical report to the above-mentioned volume of the NBA, Wilfried Fischer shows that he is aware that reconstruction has its limits: »However, we must bear in mind that it is not possible even for a reconstruction which follows a fundamentally sound method to restore the original version note for note. The natural limits of the procedure lie in the possibility, which must always be kept in view, that Bach may have spontaneously deviated from the original in his arrangement without leaving evidence of this modification« (p. 34).

Performing the restored score presents even more questions. The performers on this recording, which is based on the NBA, again and again found their own solutions regarding the conduct of parts, phrasing and articulation.

Concerto for Violin in D Minor BWV 1052 R

In addition to the copy in Bach's own hand, the concerto for harpsichord BWV 1052 has also sur-

vived in copies made by his pupils. Carl Philipp Emanuel Bach made a transcription for harpsichord and strings in 1732/34. The musical material of all three movements is moreover found in cantatas by Bach: movements 1 and 2 in the cantata BWV 146 »Wir müssen durch viel Trübsal« (»We must pass through great sadness«; vol. 45; movement 2 with a chorus setting inserted!) performed between 1726 and 1728, movement 3 in the cantata BWV 188 »Ich habe meine Zuversicht« (»I have now all my confidence«; vol. 57) performed at the earliest in 1728; in each of these, the solo instrument is the obbligato organ. It would appear that not all these works are arrangements of each other, but derive from the original concerto for violin. Whether Bach was the author of this concerto is occasionally questioned. In his edition of the harpsichord concerto (Frankfurt 1974, p. III), Hans-Joachim Schulze notes: »The form and expressive content of the themes are indeed in many respects unique in Bach's works, as is the fact that the solo voice, which is constantly present in the fast movements, hardly allows a true concertante style to emerge, thus assigning a rather thankless auxiliary role to the orchestra – and hence to the development technique as well. The original form of the concerto (for violin) is considered for reasons of style to date from Bach's later years in Weimar (1714-1717).

Concerto for Violin in G Minor BWV 1056 R

The concerto is also likely to date from Bach's last years in Weimar, and it also has had to put up with

similar questions regarding Bach's authorship. It seems that Bach took the fast movements from it for the concerto for harpsichord BWV 1056 and transposed them one tone down to fit the range of the new instrument. The slow middle movement of the harpsichord concerto, on the other hand, comes from the cantata BWV 156 »Ich steh mit einem Fuß im Grabe« (»I stand with one foot in the grave now«; vol. 48) probably performed in 1729. Here it is in F major, has fewer embellishments and represents the expressive introductory *sinfonia*, provided with a different turn of phrase at the end and with an oboe as the solo instrument.

The reconstruction of the original form of this concerto for the violin as solo instrument materially follows the concerto for harpsichord, in which Bach can be shown to have combined the two earlier movements with the cantata movement written fifteen years later. Thus this piece also demonstrates the phenomenon we have observed before: the fast and slow movements in certain of Bach's concertos have differing origins, which greatly underscores the hypothetical character of the reconstruction of an original form. However, this is more than offset by the immense gain for musical practice.

Concerto for Three Violins in D Major BWV 1064 R

The reconstructions of the concertos thus far considered could be justified by pointing out that we have copies in Bach's own hand of their adaptations as harpsichord concertos. As described above, un-

mistakable evidence of Bach's original versions can be adduced from the way in which Bach copied the parts from an original and then corrected them to suit the harpsichord. This is not possible with the Concerto for Three Harpsichords BWV 1064, since this concerto itself has only survived in copies, including one by Bach's pupil Johann Friedrich Agricola. In his preface to the edition of BWV 1064 R (Kassel, 1970), Wilfried Fischer writes »The knowledge of how to differentiate original from modified readings gained from concertos whose original forms have survived at least allow us to identify chordal fill-in parts, for instance, or figurative counter voices in the harpsichord part as having been added for the adaptation«.

The authenticity of the original version of the harpsichord concerto was also frequently questioned, especially »the artistic structure of the theme, which recalls Vivaldi, and the numerous three- or even four-part sequences (...): the question of authenticity is decided finally, however, by the second and third movements. Apart from the harmonic coloring of the second movement, the basso quasi ostinato in particular unmistakably bears Bach's signature. The way the four different motifs in the tutti periods of the third movement are elaborated is also something that must be sought in vain among Bach's Italian or German contemporaries« (Fischer).

Sinfonia in D Major to an unknown church cantata BWV 1045

Johann Sebastian Bach never called a cantata he composed for use in a church service »cantata« but instead, if he gave it any title at all, it was »motetto«, »dialogus« or »concerto«. »Cantata« referred to a piece consisting exclusively of recitatives and arias for a single vocal soloist and instrumental accompaniment; BWV 202, 203 and 204 are examples of »cantatas« in this sense of the term by Bach (vol. 62). Thus we should not let the term applied to this piece, which has survived on its own, lead us astray: it is not, as the BG believed, a concerto movement (which led it to be given a BWV number appropriate to a concerto). Although Bach entitled the movement »sinfonia« and »J.J. Concerto à 4 Voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb: Violino Conc: 2 Violini, Viola e Cont.«, that is – as always – the formula »Jesu Juva – Jesus, help« followed by the instrumentation of the concerto, or cantata: trumpets, timpani, oboes, concertante (solo) violin, two violins, viola and bass instruments.

However, »sinfonia« refers to the introductory movement of the cantata called »concerto«. It features the full range of festive instruments. The cantata itself has been lost; it cannot even be maintained with certainty that Bach finished composing the piece he had planned. Nor is anything known concerning the occasion for its composition or performance. At most we can say that it seems probably to date from the 1740's (NBA 1742; Kobayashi 1743/46).

The handwriting of the manuscript conveys »the impression that the strings and the continuo were copied from an unknown original and the wind voices added (Ryuichi Higuchi in the critical report to NBA 1/34, p. 129ff.). The original could thus have been a concerto for violin which, again, must not necessarily have been composed by Bach himself. What is more, the last two measures of this piece are written in another's hand. In this recording some bars from the ritornello have been added as a da capo for the sake of musical unity. In a word, this sinfonia is one of those mazes in which Bach research will seek for certainties with admirable, even criminological energy, while the performer and the audience will have no problem whatever enjoying great music, particularly since it was written by Johann Sebastian Bach.

Isabelle Faust

is today considered to be one of the most fascinating artists of the younger generation in Europe. Her technical brilliance and the special sensitivity and maturity of her artistry have met with acclaim from audiences and reviewers alike. She began taking violin lessons at the age of five. Soon she was already winning awards in »Jugend musiziert« (a recurring German competition for young musicians) and in 1987, at the tender age of fifteen, she won first prize in the Leopold Mozart Competition in Augsburg. In 1990 she received the Premio Quadrivio, a cultural award conferred by the city of Rovigo for excellence in musicianship, and in 1993 she was the first Ger-

man to win the Premio Paganini in Genoa. Isabelle Faust won the sought-after »Young Artist of the Year« award offered by »Gramophone«, the well-known British magazine, for her CD debut featuring sonatas by Bela Bartók in 1997.

She has played in concert with many famous orchestras and conductors, such as the Hamburg Philharmonic under Sir Yehudi Menuhin, the radio symphony orchestras in Stuttgart, Cologne and Leipzig, the Munich and Stuttgart chamber orchestras and the German Chamber Philharmonic Orchestra in Bremen, as well as orchestras in England, the Netherlands and Italy. In addition, concert tours have taken her to many European countries, Israel and Japan. Her U.S. debut was in 1995, with Paganini's Violin Concerto No. 1 conducted by Joseph Silverstein. She has performed chamber music at the most important festivals of our time, together with artists such as Bruno Canino, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Eva Kupiec and Boris Pergamenschikov. On CD, she has presented violin concertos by Joseph Haydn, Robert Schumann's violin sonatas, the Concerto funèbre by Karl Amadeus Hartmann, and the sonatas of Bela Bartók.

Isabelle Faust plays the »Sleeping Beauty« Stradivarius of 1704, loaned to her by the L-Bank Baden-Württemberg.

Christoph Poppen

has made a name for himself in the world of international music as conductor, soloist and chamber

musician, as well as being a respected teacher. For this artist, who was born in 1956 in Muenster, music is one of the most intense ways to experience life. He has won a great number of international violin competitions, and in 1978 founded the Cherubini Quartet, which he led to win the Grand Prix at the string quartet competition in Evian in 1981. Thereupon followed concerts on nearly all of the most important stages in the world, as well as recordings on CD, radio and television. He has also appeared as soloist with renowned conductors and orchestras. From 1988 to 1994, Christoph Poppen was professor of violin chamber music at the music academy in Detmold before accepting a call to be professor of violin at the »Hanns Eisler« music academy in Berlin. Since 1996 he has also been this institute's president.

In his capacity as conductor, he took over the artistic direction of the Detmold Chamber Orchestra in 1988 before leaving to assume the same position with the Munich Chamber Orchestra. In a very short time, he managed to give this renowned ensemble a new profile. Other engagements have since been added, including invitations from the Munich Radio Orchestra, the Bamberg Symphony, the German Symphony Orchestra of Berlin, the MDR (Central German Broadcasting Organization), the Saarbrücken Radio Orchestra and orchestras in Italy, Finland, the Netherlands and Slovakia.

Muriel Cantoreggi

Born in France in 1971, studied at the Conservatoire Supérieur de Musique in Paris under Régis Pasquier, then under Victor Liberman and Christoph Poppen. In 1993, this violinist was prizewinner in the international competition »Marguerite Long – Jacques Thibaud« in Paris. From 1994 – 1996 she played in the European Union Youth Orchestra as concertmaster under Carlo Maria Giulini, Vladimir Ashkenazy and Bernard Haitink.

Since 1995, Muriel Cantoreggi has been concertmaster with the Munich Chamber Orchestra. Apart from regular solo performances, she primarily dedicates herself to chamber music. She is a member of the Matisse Ensemble and the Végh Ensemble founded in 1999. She has made guest appearances in England at the International Musicians Seminar Prussia Cove and the City of London Festival, as well as in Switzerland at the Davos Festival Young Artists in Concert.

The Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart is a group of free-lance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose compositions varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the baroque »sound world« as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

is widely considered the leading Bach specialist of our day. His knowledge of Bach's works, his initiative to found Internationale Bachakademie Stuttgart, the artistic direction of EDITION BACH-AKADEMIE and invitations to perform Bach with the world's best-known orchestras like the Vienna Philharmonic have confirmed his reputation.

Moreover, Rilling is a versatile, non-conformist musician who embraces new trends. Currently, he is working on a complete recording of Franz Schubert's symphonies after the new score edition with Real Filharmonia de Galicia founded by Rilling. On Rilling's request, Krzysztof Penderecki composed his Credo in 1998.

And, finally, for Bach Year 2000 Rilling has asked four leading contemporary composers to write new compositions of the Bible's passion texts. Helmuth Rilling's artistic creed is against museum-like ossification and favours vivid performances, penetration and understanding of spirit and contents and reflection of the music, also to promote international understanding.

Andreas Bomba

Un organisme viable et un caractère marqué

Les concertos pour violon reconstitués de Bach

Entre 1735 et 1744, Jean-Sébastien Bach a écrit sept concertos pour clavecin, cordes et basse continue. Un huitième concerto s'interrompt après quelques mesures. Le manuscrit (P 234) a été conservé et se trouve à la Bibliothèque nationale de Berlin.

La disposition de ce manuscrit montre que Bach ne songeait pas à des œuvres isolées, mais qu'il voulait créer un recueil complet de concertos pour clavecin. Pour autant qu'il reste assez de place sur le papier à musique, un concerto débute en effet sur la page même où se termine le précédent. Visiblement, ce recueil correspondait à un besoin qu'avait Bach de telles pièces. De 1729 à 1737, puis à nouveau de 1739 jusque dans les années 40, il dirigea le *Collegium musicum* fondé par Johann Balthasar Schott à la Nouvelle église de Leipzig, ensemble instrumental composé d'amateurs et de professionnels diraient aujourd'hui, étudiants pour la plupart à l'université de Leipzig. Il donnait régulièrement des concerts avec cet ensemble : le vendredi de 8h à 10h du soir durant les mois d'hiver, au café de Gottfried Zimmermann dans la rue Ste Catherine, et l'été de 4h à 6h de l'après-midi, dans le café de plein air du même propriétaire »devant la porte de Grimma«, c'est-à-dire dans une auberge de campagne en dehors de la ville.

Cette activité n'entraînait nullement en conflit avec les obligations qui incombaient à Bach, chargé de la musique pour les églises principales de la ville. Elle n'avait pas non plus le caractère d'une occupation annexe amusante produisant une musique d'auberge divertissante, comme on l'a souvent cru jusqu'à l'étude capitale publiée par Werner Neumann (Annuaire Bach 1960, p. 5 et suivantes). Au contraire : il s'agissait des premiers concerts publics »sérieux« et par là même du début des concerts bourgeois à Leipzig, début qui devait trouver une suite florissante peu après avec le »Grand concert« instauré en 1743 et qui serait le précurseur des concerts du Gewandhaus.

Le Collegium musicum de Bach

Le langage employé dans les rapports qui apparaissent à partir de 1733 dans les journaux au sujet de ces manifestations montre que l'expression *Collegium musicum* désignait aussi bien le concert à proprement parler que l'ensemble des interprètes. Picander, parolier que Bach appréciait et auteur de la Passion selon saint Matthieu et de nombreux autres morceaux, joue astucieusement de cette ambiguïté pour comparer l'acte de jouer de la musique à un flirt dans un poème de mariage composé en 1730 :

»Qui veut s'occuper de demander la main d'une
jeune fille

Réunit, comme nous le faisons parfois,
Un collège musical.

Lorsque nous nous rendons au pupitre

Et voyons qu'une partie s'y trouve,
 Nous la retournons avec attention,
 Nous vérifions si elle est difficile à jouer ;
 C'est ainsi qu'il faut d'abord ordinairement
 Sonder les intentions d'une jeune fille,
 Pour savoir ce qu'il y a dans son cœur.»

À côté des collègues ordinaires, il y en avait aussi d'extraordinaires. On jouait habituellement à ces occasions les *Dramme per musica*, sérénades et autres pièces de musique composées pour la cour de Saxe. Ces morceaux permettaient à Bach de joindre avec le plus grand bonheur l'intérêt politique des habitants de Leipzig, soit rendre hommage à la famille régnante, à son intérêt personnel qui était de revaloriser sa réputation publique justement aux yeux d'une cour dont il espérait obtenir, avec l'envoi de la *Missa* au mois de juillet 1733, «un titre de votre chapelle de cour» (voir vol. 61 à 68 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE).

Nous ne savons que très peu de chose sur le programme des concerts «ordinaires» qui avaient lieu chaque semaine. Werner Neumann suppose que : «À côté d'œuvres pour orchestre contemporaines, ce sont bien entendu les propres compositions de Bach qui ont été particulièrement cultivées par son *Collegium*. Le répertoire familial semble avoir été constitué d'une grande majorité d'ouvertures, de sinfonies, de concertos pour groupe et pour soliste avec violon et clavecin y compris des adaptations de concertos étrangers, mais certainement aussi de mainte sonate en duo ou en trio... Un vaste champ d'activité s'offrait ici sans aucun doute aux fils gran-

dissants de Bach. Quant au maître lui-même, le cycle hebdomadaire de ces concerts organisés, qui ne comportait pas que la composition et l'exécution, mais aussi la préparation et les répétitions, lui prenait certes plus de temps qu'on le pense communément.» (Annuaire Bach 1960, p. 25).

Transcription, remaniement, emprunts

Voilà bien une raison suffisante pour commencer un recueil de concertos pour clavecin (voir vol. 127 à 132 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE). Wilhelm Rust, éditeur des concertos dans l'ancienne édition complète des œuvres de Bach (*BG*), avait déjà remarqué que les «Sept concertos pour clavecin avec accompagnement de l'orchestre» étaient manifestement des arrangements. Il avait découvert le rapport étroit du concerto pour clavecin en ré majeur BWV 1054 avec le concerto pour violon en mi majeur BWV 1042, celui du concerto pour clavecin en sol mineur BWV 1058 avec le concerto pour violon en la mineur BWV 1041 et celui du concerto pour clavecin en fa majeur BWV 1057 avec le Quatrième concerto brandebourgeois BWV 1049. Il utilisait pour désigner ces ressemblances des termes comme «transcription», «remaniement», «lectures anciennes» et «emprunts». Rust regarda pour ainsi dire par-dessus l'épaule du maître en train de composer et découvrit que Bach avait d'abord emprunté au modèle la partie de l'instrument soliste, le clavecin, en reprenant la voix de dessus et la basse et qu'il n'avait vérifié que dans un deuxième temps si la voix de soliste concertante était jouable sur le nouvel instrument. De nombreuses corrections té-

moignent de cette phase de travail dans le manuscrit. Rust alla même jusqu'à examiner d'un œil critique la qualité des arrangements que fait Bach de ses propres œuvres : »Et en vérité ! Si l'on confronte les sept concertos à cette question, il semble presque que seuls les concertos en ré mineur et en fa majeur aient atteint à un degré d'habileté tel que le langage de l'adaptation pour clavecin ne laisse pas trop sentir la perte du langage original.« (BG 17, p. XIV).

Découvrir que Bach avait arrangé ses propres œuvres pour les exécuter sous une forme autre que l'originale a dû être très choquant pour une époque qui, comme ce fut le cas au 19^e siècle, croyait à l'originalité, au caractère unique et à l'authenticité de l'œuvre d'art musicale. Certains morceaux qui prirent la réputation d'être de seconde main semblent même avoir été frappés d'une sorte d'anathème, telles par exemple les »Messes luthériennes« BWV 233 à 236 (vol. 71 et 72). Elles furent parmi les premières œuvres vocales de Bach à être imprimées (bien avant la Messe en si mineur ou les Passions !), mais se révélèrent, avec la découverte progressive des cantates sacrées, être sans exception des parodies, textes remaniés et arrangements et disparurent du répertoire courant, ce qui se fait sentir jusqu'à aujourd'hui. On passa intentionnellement sur le fait que la plus grande partie de la Messe en si mineur et de l'Oratorio de Noël ne comporte pas non plus de musique »originale«, composée spécialement pour ces morceaux ; dans le cas de l'Oratorio de Noël, on signala l'origine de nombreux morceaux dans des cantates profanes que l'on dénigra en revanche en

tant que musique à fonction utilitaire sans aucune prétention de pérennité.

Renaissance ou résurrection

On sent quelque peu l'embarras éprouvé par Wilhelm Rust à expliquer ces circonstances aux utilisateurs de l'édition complète en ce qui concerne les concertos pour clavecin, sans faire tort pour autant de manière générale au procédé tout à fait normal pour Bach et pour son époque : »Qui voudrait faire comprendre au profane le grand art inventé ici par Bach dans le royaume des sons ne trouverait malheureusement dans aucune autre discipline artistique ni scientifique une comparaison pertinente. La première œuvre est en effet tout autre chose qu'une esquisse, une ébauche, un sujet, un squelette, un modèle, un schéma, un embryon et autres termes techniques. Elle se présente déjà dans sa forme d'origine comme l'expression achevée d'un Moi achevé, doté d'un organisme viable et d'un caractère marqué : tout cela est conservé. La métamorphose a manifesté la renaissance ou la résurrection, comme dans le sens théologique, de manière que nous reconnaissons le Moi unique resté indemne, mais accompli et transfiguré. Un nouvel esprit, des sens et des organes nouveaux lui ont été apportés et ont mené l'apparition à la plus haute perfection.« (BG 17, p. XV)

Parmi les souscripteurs de l'édition complète des œuvres de Bach, il y avait d'ailleurs aussi Johannes Brahms. Il serait intéressant de connaître ses réactions à la publication du volume 17 en question, en

l'année 1869. Brahms avait en effet publié lui-même dix ans auparavant son premier concerto pour piano dont le processus de composition avait traversé plusieurs étapes, partant d'une sonate pour deux pianos en passant par des ébauches pour orchestre pour aboutir au concerto terminé !

Mais revenons aux concertos de Bach. Le réemploi de musique à des fins nouvelles, attesté dans trois des cas par des manuscrits autographes, souleva une question dans le cadre des travaux préparant la Nouvelle édition complète (NBA) au plus tard : les autres concertos ne remontent-ils pas eux aussi à des modèles semblables ? Ulrich Siegele a formulé la position absolument objective d'une esthétique moderne dans la préface de son livre capital *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs* (Méthode de composition et technique d'arrangement dans la musique instrumentale de Jean-Sébastien Bach), Neuhausen 1975 : « La reprise d'une œuvre personnelle ou étrangère, son adaptation sous un nouvel aspect musical tient une place importante dans la création de Bach et de son époque, sans que personne pense à un plagiat ou à l'altération d'une originalité. Car un morceau de musique n'est jamais ressenti comme définitivement achevé : il porte toujours en lui la possibilité d'une forme plus accusée, d'une empreinte plus marquée, d'une plus grande perfection. Et il est toujours lié, ou du moins le plus souvent, à une occasion extérieure précise, à des circonstances extérieures particulières, à une situation déterminée : lorsque cette dernière change, la musique est adaptée elle aussi aux nouvelles conditions

et reste ainsi associée à un certain contexte de vie » (p. 10).

Les limites du procédé

Toutes ces réflexions aboutirent au résultat pratique des concertos »R«, R pour reconstitution. Ils furent publiés par Wilfried Fischer sous le titre *Ver-schollene Solokonzerte in Rekonstruktionen* (Concertos pour soliste disparus et reconstitués) comme supplément à la série VII du volume 7 de la NBA. Il s'agit des concertos BWV 1052 R pour violon seul, BWV 1055 R pour hautbois d'amour, BWV 1056 pour violon, BWV 1060 pour hautbois et violon ainsi que BWV 1064 pour trois violons. D'autres tentatives de reconstitution concernent les concertos BWV 1053 R, 1056 R et 1060 R pour hautbois ou hautbois d'amour qui ont été enregistrés en tant que vol. 131 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE et publiés sous le titre respectueusement choisi de »Concertos retrouvés«.

On peut analyser le procédé de transcription et d'adaptation utilisé par Bach en prenant pour exemple les trois concertos cités BWV 1054/1042, BWV 1058/1041 et BWV 1057/1049. Ce procédé permet-il d'en déduire la manière d'agir de Bach pour les autres concertos, voilà une question qui doit rester en suspens. Dans le rapport critique du volume mentionné de la NBA, Wilfried Fischer est conscient des limites imposées par le travail de reconstitution : « Il faut pourtant tenir compte du fait que même une reconstitution s'appuyant sur une méthode n'est pas en mesure de retrouver les ver-

sions originales note pour note. Les limites naturelles du procédé résident dans la possibilité toujours latente que Bach ait pu s'écarter spontanément de la partition originale lors de l'arrangement, sans qu'aucune trace de la transformation ne soit visible.» (p. 34).

Réaliser pratiquement la partition reconstituée soulève ensuite d'autres questions. Dans le présent enregistrement, basé sur la NBA, les interprètes ont toujours trouvé des solutions individuelles pour la conduite des voix, le phrasé et l'articulation.

Concerto pour violon en ré mineur BWV 1052 R

En plus du manuscrit de Bach, nous possédons d'autres copies du concerto pour clavecin BWV 1052, provenant du cercle des élèves de Bach. Carl Philipp Emanuel Bach en a écrit une transcription pour clavecin et cordes vers 1732/34. En outre, le matériau musical des trois mouvements se retrouve dans des cantates de Bach : les mouvements 1 et 2 dans la cantate exécutée entre 1726 et 1728 BWV 146 *Wir müssen durch viel Trübsal* (C'est par beaucoup de tribulations, vol. 45; mouvement 2 avec mouvement choral intégré !), le mouvement 3 dans celle exécutée au plus tôt en 1728 BWV 188 *Ich habe meine Zuversicht* (J'ai mis ma confiance, vol. 57) ; l'instrument soliste est chaque fois l'orgue obligé. Il semble que toutes les œuvres citées ne représentent pas des arrangements réciproques mais remontent bien toutes au concerto original pour violon. La question est posée de temps en temps de savoir si Jean-Sébastien Bach est bien l'auteur de ce

concerto. »La forme et le contenu expressif des thèmes sont effectivement singuliers à plusieurs égards dans l'œuvre de Bach, de même que la voix de soliste toujours présente autorise à peine un jeu véritablement concertant dans les mouvements rapides, attribuant ainsi un rôle secondaire ingrat à la partie d'orchestre« constate Hans-Joachim Schulze dans son édition du concerto pour clavecin (Frankfort 1974, p. III). Pour des raisons de style, on date la forme primitive du concerto (pour violon) des dernières années de Bach à Weimar (1714-1717).

Concerto pour violon en sol mineur BWV 1056 R

Ce concerto provient sans doute lui aussi des dernières années de Bach à Weimar et il a dû tolérer lui aussi des questions portant sur l'authenticité de la paternité du maître. Il semble que Bach lui ait emprunté les mouvements rapides servant d'introduction et de conclusion et les ait transposés d'un ton vers le bas dans le concerto pour clavecin BWV 1056, pour des raisons de tessiture. Le mouvement central lent du concerto pour clavecin provient par contre de la cantate exécutée probablement en 1729 BWV 156 *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (J'ai déjà un pied dans la tombe, vol. 48). Il en constitue, en fa majeur, moins riche en ornements et doté d'une autre tournure conclusive, la sinfonie d'entrée expressive qui a un hautbois comme instrument soliste.

La reconstitution de la forme primitive de ce concerto pour violon soliste se conforme aux données fournies par le concerto pour clavecin, dans le-

quel il est prouvé que Bach a combiné les deux mouvements anciens avec le mouvement de cantate créé quinze ans plus tard. Ce morceau présente ainsi le même phénomène que le précédent : les mouvements rapides et les mouvements lents de quelques concertos de Bach sont d'origines différentes, ce qui souligne efficacement le caractère hypothétique de la reconstitution d'une forme primitive. Il faut pourtant lui opposer le profit qu'en tire la pratique musicale.

Concerto pour trois violons en ré majeur BWV 1064 R

Les reconstitutions des concertos considérés jusqu'ici pouvaient se justifier par le fait que la transformation en concerto pour clavecin est attestée par le manuscrit même de Bach. Comme nous l'avons vu, la manière dont Bach copie les parties d'après un modèle avant de les corriger pour les adapter au clavecin donne des indices précis sur la nature du modèle. Ceci n'est pas possible dans le cas du concerto pour trois clavecins BWV 1064. Car ce concerto lui-même n'existe plus que sous forme de copie, l'une d'entre elles étant due à la plume de l'élève de Bach Johann Friedrich Agricola. » Toutefois, l'expérience acquise avec les concertos dont le modèle a été conservé permet dans une large mesure d'établir la distinction entre lectures originales et modifiées, par exemple d'identifier en tant que complément apporté par l'arrangement des voix de remplissage en accords ou des voix contraires dans la partie de clavecin » écrit Wilfrid Fischer dans la préface de l'édition de BWV 1064 R (Kassel, 1970).

A propos du modèle de ce concerto pour clavecin, la question de l'auteur a été également posée à plusieurs reprises ; on a particulièrement signalé que la facture du thème rappelle Vivaldi par son assemblage de motifs contrastant entre eux et attiré l'attention sur les nombreuses séquences à trois et même quatre éléments (...) : la question de l'authenticité est pourtant tranchée de manière décisive par le deuxième et le troisième mouvement. Mise à part la coloration harmonique du second mouvement, c'est surtout la basse quasi obstinée qui montre à l'évidence la griffe de Bach. On cherchera aussi en vain chez les contemporains italiens et allemands de Bach la façon dont quatre motifs différents sont développés au sein des passages de tutti dans le troisième mouvement. » (Fischer).

Sinfonia en ré majeur sur une cantate sacrée disparue BWV 1045

Pour les cantates qu'il exécutait durant le service religieux, Jean-Sébastien Bach n'employait pas le terme de « cantate » (de l'italien *cantata*) et si jamais il en employait un, c'était *motetto*, *dialogus* ou *concerto*. On entendait par *cantata* un morceau composé uniquement de récitatifs et d'airs et chanté par un seul soliste vocal accompagné par des instruments ; dans ce sens, BWV 202, 203 et 204 sont de telles « cantates » de Bach (vol. 62). Sur ce point, la désignation de ce morceau ne comportant qu'un mouvement unique ne doit déconcerter personne : il ne s'agit pas d'un mouvement de concerto, comme le croyait encore la BG (ce qui explique pourquoi il est classé parmi les concertos dans le réper-

toire BWV). Bach écrit certes en tête du mouvement »Sinfonia« et »J.J. Concerto à 4 Voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb: Violino Conc: 2 Violini, Viola e Cont.«, ce qui signifie, comme toujours, la formule »Jesu Juva« (Jésus, aide) suivie de la distribution du concerto ou plutôt de la cantate : trompettes, timbales, hautbois, violon concertant (soliste), deux violons, alto et instruments de basse.

Mais »Sinfonia« désigne le mouvement introductif de cette cantate nommée »concerto«. L'ensemble des instruments y résonne dans toute sa force et solennité. La cantate elle-même a disparu ; il n'est même pas possible d'affirmer avec certitude que Bach a terminé la composition du morceau projeté. Nous ne savons rien non plus sur l'occasion de la composition et de l'exécution. Une datation dans les années 40 (NBA 1742; Kobayashi 1743/46) semble à la rigueur vraisemblable.

L'écriture du manuscrit donne »l'impression que les parties des cordes et le continuo ont été copiées sur un modèle inconnu et que les parties des vents ont été composées et ajoutées« (Ryuichi Higuchi dans le rapport critique de la NBA I/34, p. 129 et suivante). Le modèle pourrait donc avoir été un concerto pour violon ne provenant pas nécessairement de la plume de Bach. Les deux dernières mesures du morceau sont en outre écrites par une main étrangère. Dans l'enregistrement ci-présent, quelques mesures de la ritournelle ont été insérées en guise de »da capo«; cette insertion se voulant répondre à un souci d'homogénéité musicale. Bref, cette sinfonia constitue l'un de ces labyrinthes dans

lesquels les musicologues cherchent des certitudes avec une énergie digne d'admiration et des méthodes touchant à la criminalistique, tandis que le musicien et son public peuvent jouir d'une musique grandiose sans se poser de problème, d'autant plus qu'elle est écrite de la main de Jean-Sébastien Bach.

Isabelle Faust

compte aujourd'hui parmi les artistes les plus fascinantes de la nouvelle génération en Europe. L'excellence de sa technique ainsi qu'une sensibilité particulière de son jeu alliée à une grande maturité sont appréciées autant du public que des spécialistes. Elle prit ses premières leçons de violon à l'âge de cinq ans. Elle fut très tôt lauréate des »Jeunesses musicales« allemandes et obtint à 15 ans, en 1987, le premier prix du »Concours Leopold Mozart« à Augsburg. En 1990, le Prix de la culture de la ville de Rovigo lui fut décerné pour la qualité supérieure de son travail et elle remporta en 1993 le »Premio Paganini« de Gênes, remis pour la première fois à une Allemande. Le titre convoité de »Young Artist of the Year«, attribué par le journal anglais »Gramophone«, fut accordé à Isabelle Faust en 1997 pour son premier disque, présentant des sonates de Bela Bartók.

La violoniste se produisit en concert avec de nombreux orchestres de renom tels que la Philharmonie de Hambourg sous la direction de Sir Yehudi Menuhin, les Orchestres symphoniques des radios de Stuttgart, Cologne et Leipzig, les orchestres de chambre de Munich et de Stuttgart, la Philhar-

nie de Brême ainsi que des orchestres en Angleterre, en Hollande et en Italie. Ses tournées l'ont menée en outre dans plusieurs pays d'Europe, en Israël et au Japon. Elle fit ses débuts aux USA en 1995 avec le 1er Concerto pour violon de Paganini sous la direction de Joseph Silverstein. Elle interprète de la musique de chambre dans les festivals renommés de notre époque avec des artistes tels que Bruno Canino, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Ewa Kupiec et Boris Pergamenschikow. Ses publications sur disque sont consacrées aux concertos pour violon de Joseph Haydn, aux sonates pour violon de Robert Schumann, au Concerto funèbre de Karl Amadeus Hartmann ainsi qu'aux sonates de Bela Bartók.

Isabelle Faust joue sur le Stradivari «Belle au Bois dormant» fabriqué en 1704, qui lui est prêté par la L-Bank de Baden-Württemberg.

Christoph Poppen

est connu sur la scène internationale de la musique en qualité de chef d'orchestre, soliste, interprète de musique de chambre aussi bien que pédagogue. Pour cet artiste né à Münster en 1956, faire de la musique est l'un des modes de vie les plus intenses qui soient. Lauréat de nombreux concours de violon sur le plan national comme international, il fonda en 1978 le quatuor Cherubini, avec lequel il remporta en tant que premier violon en 1981 le Grand Prix du concours de quatuors pour cordes à Evian. Vinrent alors des concerts sur presque toutes les grandes scènes mondiales ainsi que de nombreux enregistrements sur disque, pour la radio et la télévision. Il se

produisit aussi comme soliste avec des chefs et des orchestres renommés. De 1988 à 1994, Christoph Poppen enseigna comme professeur de violon et de musique de chambre au Conservatoire de musique de Detmold, avant d'être nommé professeur de violon au Conservatoire de musique «Hanns Eisler» à Berlin. Il en est de plus le recteur depuis 1996.

En tant que chef d'orchestre, il accepta en 1988 la direction artistique de l'orchestre de chambre de Detmold, avant de reprendre le même poste à l'orchestre de chambre de Munich en septembre 1995. Il réussit en peu de temps à donner une nouvelle image à cet ensemble très estimé. D'autres engagements s'y ajoutent depuis, entre autres des invitations à l'Orchestre de la Radio de Munich, auprès des Bamberger Symphoniker, de l'Orchestre symphonique allemand de Berlin, de la Philharmonie MDR, de l'Orchestre symphonique de la Radio de Saarbrücken ainsi que d'orchestres en Italie, en Finlande, en Hollande et en Slovaquie.

Muriel Cantoreggi

née en 1971 en France, fit ses études au Conservatoire Supérieur de Musique de Paris auprès de Régis Pasquier, ensuite auprès de Wiktor Liberman et de Christoph Poppen. En 1993, la violoniste fut lauréate au Concours International «Marguerite Long – Jacques Thibaud» à Paris. De 1994 à 1996, elle joua au sein de l'European Union Youth Orchestra en tant que premier violon sous la direction de Carlo Maria Giulini, de Vladimir Ashkenazy et de Bernard Haitink.

Depuis 1995, Muriel Cantoreggi est premier violon de l'Orchestre de chambre de Munich. Elle se consacre, outre ses exécutions régulières en soliste, avant tout à la musique de chambre. Elle est membre de l'Ensemble Matisse et de l'Ensemble Végh fondé en 1999. Elle donna des représentations en tournée en Angleterre au cours de l'«International Musicians Seminar Prussia-Cove» et du Festival City of London ainsi qu'en Suisse lors du Festival Young Artists in Concert à Davos.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le «discours sonore» baroque leur est donc aussi familier que le son philharmoniques du 19^{ième} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

enfin est considéré par beaucoup comme le grand spécialiste de Bach de notre époque. Sa connaissance de l'œuvre, ses initiatives menant à la fondation de l'Académie Internationale Bach Stuttgart, la direction artistique de l'EDITION BACHAKADEMIE ou les invitations faites par les orchestres les plus renom-

més du monde comme dernièrement les Philharmonies de Vienne, pour exécuter Bach, ne peuvent que confirmer cette réputation.

Rilling est en outre un musicien aux dons multiples, non dogmatique et ouvert à tout ce qui a de nouveau. À l'heure actuelle, un enregistrement de toutes les symphonies de Franz Schubert d'après la nouvelle édition des partitions est en train d'être réalisé avec le Real Filharmonia de Galicia, créé par Monsieur Rilling. À la demande de Monsieur Rilling, Krzysztof Penderecki composa en 1998 son «Credo».

Pour l'année 2000, «l'année Bach», Rilling a fait la commande de quatre nouvelles compositions sur le texte biblique de la Passion à quatre différents compositeurs de premier rang. Le refus à l'engourdissement de musée, mais l'engagement pour les exécutions vivantes, la pénétration et la compréhension de l'esprit et des contenus ainsi que la réflexion sur la musique, également dans l'esprit du rapprochement des peuples, voilà le credo artistique de Helmuth Rilling.

Andreas Bomba

Con un organismo vital y un pronunciado carácter

Los conciertos rescatados de Bach para violín

Bach compuso siete conciertos para clave, cuerdas y bajo continuo entre 1735 y 1744. El octavo quedó trunco a los pocos compases. La partitura manuscrita (P 234) se conserva en la Biblioteca Estatal de Berlín.

La concepción del manuscrito revela que Bach, desde un principio, no tuvo en mente composiciones sueltas, sino una colección completa de conciertos para clave, puesto que cuando le quedaba suficiente espacio sobrante en el papel, empezaba a anotar el siguiente concierto debajo del último pentagrama del anterior. Esta colección pone de manifiesto la necesidad que tenía Bach de este género de obras. De 1729 y 1737 y nuevamente de 1739 a la década de 1740, Bach dirigió el «Collegium Musicum» que fundara Johann Balthasar Schott en la Iglesia Nueva de Leipzig, una formación instrumental integrada por lo que hoy llamaríamos profesionales y aficionados, mayoritariamente miembros (estudiantes) de la Universidad de esa misma ciudad. Con esta orquesta solía ofrecer conciertos regulares: en invierno los viernes de 8 a 10 p.m. en el Café que regentaba Gottfried Zimmermann en la Catharinens-trasse; en verano, los miércoles de 4 y 6 p.m. en el Café al aire libre del mismo dueño «frente a la Puerta de Grimma», es decir, en un local para excursionistas en los extramuros de dicha ciudad ferial.

Esta actividad de Bach no estaba reñida de modo alguno con sus obligaciones de abastecer de música a las iglesias mayores del lugar. Tampoco tenía visos de ser una amable ocupación colateral o una música para amenizar comidas y banquetes, como se solía pensar hasta la publicación de la obra fundamental de Werner Neumann (Bach-Jahrbuch 1960, p. 5 ss.). Al contrario: se trataba de los primeros conciertos «serios» que marcaron el inicio de los conciertos organizados por y para la naciente burguesía en Leipzig, los cuales no tardaron en hallar feliz continuidad en el «Grand Concert», precursor de los conciertos en la Sala Gewandhaus.

El Collegium musicum de Bach

Del estilo de las crónicas que la prensa de la época empezó a dedicar en 1733 a esos conciertos se deduce que el término «Collegium musicum» se aplicaba para designar tanto la actividad en sí como el conjunto instrumental. Picander, muy apreciado por Bach como libretista de la Pasión según San Mateo y otras muchas piezas musicales, se vale habilidosamente de esta ambigüedad para comparar el quehacer musical con el flirteo en unos versos nupciales que escribió en 1730:

»Quien busca mujer casadera
Que haga como nosotros
En el *Collegium Musicum*
Cuando al subir al proscenio
Vemos una partitura en el atril
Y afanosos la hojearnos

Para ver si es difícil de tocar;
Lo mismo hará el pretendiente
Mirando a la novia con suma atención
Hasta el fondo de su corazón.»

Aparte de los collegiums »ordinarios« los había »extraordinarios«, en los que se dejaban oír generalmente los »Dramme per musica«, serenatas y otras músicas para la corte sajona. Bach se sentía de lo más contento de conciliar a través de ellas el interés político de los burgueses de Leipzig en ensalzar la Casa Real con el interés personal de prestigiarse aún más ante la corte (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 61 – 68), de cuya orquesta aspiraba a ser director tras dedicarle su »Missa« en julio de 1733. Del programa de los conciertos semanales »ordinarios« no se tiene casi la menor idea. Werner Neumann hace conjeturas: »El Collegium bachiano, además de presentar obras orquestales contemporáneas cultivaba como es natural las composiciones de Bach. Sobre todo sus oberturas, sinfonías, grupos y conciertos para violín y clave solistas, incluidos sus arreglos de conciertos de terceros compositores, así como algunas sonatas para dúo o para trío.... Los hijos de Bach, que seguían los pasos de su padre, debieron de tener allí un vasto campo de acción. Estos conciertos semanales organizados que incluían no sólo la composición y la interpretación, sino también los ensayos parecen haber ocupado a Bach mucho más de lo que se suponía hasta la fecha« (Bach-Jahrbuch 1960, p. 25).

Transposición, arreglo, préstamo

Ello explica suficientemente la necesidad sentida por Bach de componer una serie de conciertos para clave (v. asimismo EDITION BACHAKADEMIE vol. 127 – 132). El propio Wilhelm Rust, editor de los conciertos de las ediciones completas anteriores (BG) se percató de que los »Siete conciertos para clave con acompañamiento de orquesta« eran a todas luces arreglos. Se dio cuenta de que el Concierto para clave en Re mayor BWV 1054 estaba muy emparentado con el Concierto para violín en Mi mayor BWV 1042, lo mismo que el Concierto para clave en sol menor BWV 1058 con el Concierto para violín en la menor BWV 1041 así como el Concierto para clave en fa mayor BWV 1057 con el Concierto de Brandemburgo N° 4 BWV 1049. Para definir esas similitudes se valía de palabras como »transposición«, »arreglo«, »lecturas anteriores« y »préstamos«. Rust se imaginó a Bach en trance de componer y advirtió que éste sacaba primero de la partitura fuente la parte del instrumento solista, en este caso del clave, recogiendo las voces de contralto y de bajo y verificando a continuación la viabilidad de la voz solista concertante en el nuevo instrumento. Este estilo de trabajo está documentado por las numerosas correcciones que presenta la partitura manuscrita. Rust llegó incluso a examinar con ojo crítico la calidad de los arreglos que hizo de Bach con sus propias composiciones. »¡En efecto! Si contemplamos los siete conciertos desde ese punto de vista, resulta que solamente los escritos en Re mayor y Fa mayor alcanzaron la perfección necesaria para que el lenguaje del teclado no hiciera sentir

demasiado la pérdida del lenguaje original.» (BG 17, p. XIV).

El hecho comprobado de que Bach hizo arreglos de sus propias composiciones para presentarlas de una forma diferente de la original debió de ser chocante para las audiencias del siglo XIX que creían en la originalidad, la singularidad y la autenticidad de la obra artístico-musical. Las obras sindicadas como música de segunda mano parecían víctimas de un anatema, entre ellas las «Misas Luteranas» BWV 233 – 236 (vol. 71/72). Con el descubrimiento paulatino de las cantatas religiosas de Bach, esas composiciones que son las piezas vocales más tempranas del compositor (¡surgidas mucho antes que la Misa en si menor o las Pasiones!) se revelaron todas como «parodias», re-escrituras y arreglos, desapareciendo de la escena musical con consecuencias que se extienden hasta nuestros días. Audiencias y críticos, no obstante, se hacían la vista gorda ante la Misa en si menor y al Oratorio de Navidad que en gran parte carecen de música «original», es decir, compuesta expresamente para ellas; en el caso de la segunda se solía mencionar que muchas de sus piezas componentes procedían de cantatas «profanas» a las que se les negaba cualquier probabilidad de supervivencia por ser «música utilitaria».

Renacimiento o resurrección

Uno percibe hasta cierto punto el desconcierto de Wilhem Rust a la hora de explicar esta circunstancia a los usuarios de las Obras Completas de Bach con el ejemplo de los conciertos para clave sin perjudi-

car en términos artísticos los procedimientos usuales en la época del compositor y los resultados de allí derivados: «Si quisiéramos acercar al profano el arte excelso que Bach creó en el terreno de la música, ninguna de las demás artes o ciencias serviría para hacer comparaciones certeras en este caso. La obra original es algo muy diferente de un boceto, un borrador, un tema, un armazón, un modelo, una maqueta, un embrión o de demás los términos aplicables a tal efecto. Su primera versión se nos presenta como la expresión acabada de un Yo también acabado, con un organismo vital, con un carácter pronunciado. El todo permanece. La metamorfosis, como ocurre en la teología, nos pone al descubierto el renacimiento o la resurrección de forma que el Yo irrepetible aparece incólume, pero llevado a la perfección transfigurada. Se le ha insuflado un nuevo espíritu, nuevos sentidos y nuevos órganos que modelan su presencia hasta la perfección más absoluta.» (BG 17, S. XV)

Uno de los suscriptores de la Edición Completa de Bach fue por cierto Johannes Brahms. ¡Qué interesante hubiera sido conocer su reacción ante la publicación del tomo 17 de dicha edición el año 1869 después de que este compositor había sacado a luz su primer concierto para piano y orquesta cuyo proceso de composición atravesó por varias etapas, desde una sonata para dos pianos hasta al concierto definitivo, pasando por unos bocetos para orquesta!

Pero volvamos a los conciertos de Bach. El «recicla-je» de su música para nuevos fines, que se puede

probar en tres casos con partituras de su puño y letra, obliga a preguntarse a más tardar durante la preparación de la Nueva Edición Bach (NBA) si los demás conciertos no debieron también su origen a modelos similares. Una posición completamente sobria y acorde con la estética de la época es la que formula Ulrich Siegele en el prólogo de su obra fundamental «Estilo de composición y técnica de arreglos en la música instrumental de Johann Sebastian Bach», Neuhausen 1975: «La elección de una obra propia o ajena, su arreglo con nuevas vestiduras musicales ocupa un gran espacio en la obra bachiana y en la de su tiempo, sin que ello tuviera nada que ver con el plagio o la falsificación de nada original. Es que una pieza musical jamás se percibe como lista y acabada, pues alberga la posibilidad permanente de perfilarse aún mejor, de asumir contornos más nítidos, de ser más perfecta que antes. Y siempre, o casi siempre, está vinculada a un motivo exterior determinado, a ciertas circunstancias externas, a una situación bien definida: si éstos cambian, la música de adapta a los cambios y permanece adscrita de tal manera a un contexto vital dado» (v. 10).

Los límites del procedimiento

Todas estas reflexiones desembocaron en los denominados Conciertos »R« (»R« significaba »reconstrucción«), que salieron a luz bajo el título de »Reconstrucciones de conciertos perdidos para instrumentos solistas« como suplemento en la Serie VII, volumen 7 de las NBA de Wilfried Fischer. Se trata del Concierto BWV 1052 R para violín solista, BWV 1055 R para oboe d'amore, BWB 1056 para

violín, BWV 1060 para oboe y violín, así como BWV 1064 para tres violines. Otros intentos de reconstrucción atañen a los conciertos BWV 1053 R, 1056 R y 1060 R para oboe u oboe d'amore que se han grabado en el marco de la EDITION BACHAKADEMIE como vol. 131 bajo el respetuoso título de »Conciertos rescatados«.

El procedimiento de transposición y de arreglo que practicaba el propio Bach se puede analizar en el ejemplo de los tres conciertos BWV 1054/1042, BWV 1058/1041 y BWV 1057/1049 ya mencionados. Queda pendiente de estudio el establecer si este procedimiento es extensible a los demás conciertos. En el informe crítico adjunto al citado volumen de la NBA, Wilfried Fischer define los límites de la reconstrucción: »Téngase en cuenta que ni siquiera una reconstrucción sobre bases metodológicas serias es capaz de rescatar nota por nota las versiones originales. Las naturales limitaciones del procedimiento residen en la posibilidad latente de que Bach se haya apartado de forma espontánea del texto original durante el arreglo sin dejar el menor rastro de tal alteración« (p. 34).

La puesta en práctica de la partitura rescatada plantea cuestiones adicionales. En la presente grabación, que se basa en la NBA, los intérpretes han hallado siempre soluciones individuales en términos de línea vocal, fraseo y articulación.

Concierto para violín en re menor BWV 1052 R

El Concierto para clave BWV 1052 existe no sólo en la partitura manuscrita de Bach, sino también en varias copias hechas por discípulos suyos. Carl Philipp Emanuel Bach realizó en 1732-1734 una transcripción para clave y cuerdas. Además, el material musical de los tres movimientos del concierto figura en las cantatas de Bach: el los movimientos 1º y 2º, en la cantata BWV 146 «A través de muchas aflicciones al Reino de Dios vamos» interpretada entre 1726 y 1728 (vol. 45; movimiento 2 ¡con movimiento coral integrado!), movimiento 3 de la cantata ejecutada no antes de 1728 BWV 188 «He puesto mi confianza» (vol. 57); aquí el instrumento solista es en cada caso el órgano *obligato*. Parece ser que ninguna de las obras nombradas constituyen arreglos recíprocos sino que se remontan conjuntamente al concierto original para violín. Hay quienes cuestionan la autoría de Johann Sebastian Bach. «La forma y el contenido expresivo de los temas resultan singulares bajo muchos aspectos dentro de la obra bachiana, y la voz solista, al estar todo el tiempo en los movimientos rápidos, deja muy poco espacio al movimiento concertante auténtico, de modo que la parte orquestal asume un ingrato papel secundario, lo mismo que la técnica del desarrollo» afirma Hans-Joachim Schulze en su edición del Concierto para clave (Frankfurt 1974, p. III). Por razones de estilo, la versión original para violín de este concierto se ha datado en los últimos años de estancia de Bach en Weimar (1714-1717).

Concierto para violín en sol menor BWV 1056 R

También este concierto parece situarse en los últimos años de Bach en Weimar y su autoría ha sido igualmente cuestionada. Según parece, Bach tomó de él los movimientos rápidos primero y último y los transpuso un tono más abajo para el Concierto para clave BWV 1056 por razones de tésitura. El movimiento lento de la mitad del concierto para clave procede en cambio de la cantata BWV 156 «Estoy con un pie en la tumba» (vol. 48) cuya audición data probablemente de 1729. En Fa mayor, con menos ornamentos y con otro giro final, configura aquí la expresiva sinfonía inaugural con un oboe como instrumento solista.

La reconstrucción de la forma original de este concierto para el violín como instrumento solista es posterior al hallazgo del concierto para clave en el que Bach, como está demostrado, combinó los dos movimientos tempranos y el movimiento de cantata compuesto por el quince años después. En esta pieza se manifiesta así el mismo fenómeno que en la examinada anteriormente: en algunos conciertos de Bach, los movimientos rápidos y lentos difieren en su origen, lo que subraya de un modo tajante el carácter hipotético que tiene la reconstrucción de una forma original. Pero la reconstrucción en sí es de todos modos un beneficio para la praxis musical.

Concierto para tres violines en Re mayor BWV 1064 R

Las reconstrucciones de los conciertos examinados hasta aquí podrían justificarse por el hecho de estar documentada su conversión por Bach a conciertos para clave a través de sus propias partituras manuscritas. Como queda dicho, la costumbre que tenía este compositor de copiar las voces de una partitura y corregirlas después para su adaptación al clave ofrece claros elementos de juicio sobre las características de esa partitura. Tal cosa no es posible en el Concierto para tres claves BWV 1064, pues de él se conservan apenas algunas copias, entre ellas la que hizo Johann Friedrich Agricola, uno de los alumnos de Bach. »Con todo, la experiencia proveniente de conciertos con manuscritos conservados permiten distinguir en gran medida los estilos originales de los modificados, identificando por ejemplo voces de relleno con acordes o voces figurativas contrarias en la parte del clave como complemento de un arreglo» opina Wilfrid Fischer en el prólogo de la edición de BWV 1064 R (Kassel, 1970). La partitura del concierto para clave ha sido también objeto de cuestionamientos reiterados en torno a su autoría, en especial »la factura del tema que recuerda a Vivaldi y que se compone de motivos contrastantes, así como las numerosas secuencias en tres partes o incluso cuatro (...): pero la autenticidad queda fuera de toda duda al tocarles el turno al segundo y tercer movimiento. Aparte del colorido armónico del segundo movimiento es sobre todo el Basso quasi ostinato el que delata a las claras la factura bachiana. Y la manera como se desarrollan cuatro motivos dife-

rentes en los *tutti* del tercer movimiento no se encuentra entre los contemporáneos italianos o alemanes de Bach por mucho que uno la busque» (Fischer).

Sinfonía en Re mayor sobre una cantata de iglesia perdida BWV 1045

Johann Sebastian Bach no llamaba »cantatas« a las que destinaba a los servicios divinos, sino »motetto«, »dialogus« o »concerto«, cuando les ponía nombre. »Cantata« era por entonces una pieza compuesta solamente de recitativos y arias para un solista vocal único con acompañamiento instrumental; visto así, BWV 202, 203 y 204 constituyen ese género de »cantatas« de Bach (vol. 62). Por eso la denominación aplicada a esta pieza formada por un solo movimiento no debe ser motivo de confusión: contrariamente a lo que se pensaba en la edición completa BG, no se trata aquí de un movimiento de concierto (lo que motivo su clasificación entre los conciertos en el catálogo BWV). Bach titula el movimiento como »Sinfonía« y como »J.J. Concerto à 4 Voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb: Violino Conc: 2 Violini, Viola e Cont.«, aplicando como siempre la fórmula »Jesu Juva – Jesu, ayuda«, e indicando luego la instrumentación del Concerto, de la cantata: trompetas, timbales, oboes, violín solista concertante, dos violines, viola e instrumentos graves.

»Sinfonía«, no obstante sirve aquí para designar el movimiento inicial de la cantata denominada »Concerto«. Bach hacer intervenir el instrumental com-

pleto con resonancias festivas. La cantata en sí se ha perdido y ni siquiera se puede afirmar con certeza que Bach llevase a término la composición que tenía en mente. Tampoco hay nada cierto sobre el motivo de su composición y de su presentación. A lo sumo es posible situarlas en la cuarta década del siglo XVIII (NBA 1742; Kobayashi 1743/46).

El manuscrito, por su aspecto, «da la impresión de que las cuerdas y el bajo continuo fuesen copias de una partitura desconocida y de que los vientos hubiese sido compuestos posteriormente (Ryuichi Higuchi en el *Informa Crítico* de la NBA 1/34, p. 129 s.). El original pudo ser, pues, un concierto para violín que no tiene que proceder necesariamente de la pluma de Bach. Los últimos dos compases de esta pieza fueron añadidos además por un autor desconocido. En la presente grabación se insertaron algunos compases del ritornello en tanto da capo a fin de conferir homogeneidad a la composición. En suma: esta Sinfonía constituye uno de esos laberintos en los que los estudiosos bachianos buscan terreno seguro con un empeño admirable y propio de detectives, mientras el público disfruta sin reparos de una música estupenda, máxime cuando ha sido copiada por el mismísimo Johann Sebastian Bach.

Isabelle Faust

se cuenta hoy día entre las artistas más fascinantes de la joven generación de Europa. Su brillantez técnica y la extraordinaria sensibilidad y madurez de su interpretación son reconocidas de igual modo por el

público y por el estamento especializado. Con cinco años recibió su primera clase de violín. Muy pronto obtuvo premios en »Jugend musiziert« (Músicos jóvenes) y en 1987, a la edad de 15 años, alcanzó el Primer Premio »Leopold-Mozart« de Augburgo. En 1990 le fue otorgado el Premio Cultural de la Ciudad de Rovigo dedicado a sobresalientes aportaciones musicales, y en 1993 fue la primera alemana que ganó el »Premio Paganini« de Génova. La codiciada distinción »Young Artist of the Year« (Artista joven del año) que concede la revista inglesa »Gramophone« se otorgó a Isabelle Faust en el año 1997 por su debut en un CD con sonatas de Bela Bartók.

Esta violinista ha dado conciertos con numerosas y afamadas orquestas como las Filarmónicas de Hamburgo bajo la dirección de Sir Yehudi Menuhin, las orquestas sinfónicas de radio de Stuttgart, Colonia y Leipzig, la Orquesta de cámara de Munich y Stuttgart, la Filarmónica de Cámara Alemana de Bremen, así como con diversas orquestas de Inglaterra, Holanda e Italia. Ha realizado por lo demás giras de conciertos en muchos países europeos, en Israel y en Japón. Su debut en los Estados Unidos tuvo lugar en 1995 con el Primer concierto para violín de Paganini bajo la dirección de Joseph Silverstein. Interpreta música de cámara en los festivales más importantes de nuestra época con artistas como Bruno Canino, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Ewa Kupiec y Boris Pergamenschikow. A diversas publicaciones en CD se dedica con los conciertos para violín de Joseph Haydn, con las sonatas para violín de Robert Schumann, el Concerto funèbre de Karl Amadeus Hartmann y las sonatas de Bela Bartók.

Isabelle Faust toca el *stradivarius* »Dornröschen« (Rosita silvestre) del año 1704, que constituye una cesión en préstamo de Banco de Crédito Regional L-Bank Baden-Württemberg.

Christoph Poppen

se ha creado un nombre en el mundo de la música internacional tanto en su condición de director, solista y músico de cámara como en la de pedagogo. Para este artista nacido en Münster en 1956 la música significa una de las posibilidades más intensas de vivir la vida. Ha sido el ganador de numerosos concursos de violín, tanto nacionales como internacionales, y en 1978 fundó el Cuarteto Cherubini al frente del cual el año 1981 ganó en Evian el gran premio del Concurso de Cuartetos de Instrumentos de Arco. Siguió conciertos en casi todos los escenarios importantes del mundo, así como numerosas grabaciones de CDs, radiofónicas y televisivas. También como solista hizo su aparición en público con importantes directores y orquestas. Desde 1988 a 1994 Christoph Poppen impartió clases como Catedrático de Violín y Música de cámara en el Conservatorio Superior de Música de Detmold y continuó después su fama como Catedrático de Violín en el Conservatorio Superior de Música »Hanns Eisler« de Berlín. A ello se añade desde 1996 su cargo de Rector.

En calidad de Director, en 1988 asumió la dirección artística de la Orquesta de Cámara de Detmold, antes de que en septiembre de 1995 cambiase al mismo puesto en la Orquesta de Cámara de Munich. A este prestigioso conjunto fue capaz de imprimir muy

pronto un nuevo perfil. Desde entonces se añaden a su carrera otros compromisos, entre los que se cuentan actuaciones en la Orquesta de Radio Munich o *Münchner Rundfunkorchester*, en los Sinfónicos de Bamberg, en la Orquesta Sinfónica Alemana de Berlín, en la Filarmónica de Cámara MDR, en la RSO de Saarbrücken, y en orquestas de Italia, Finlandia, Holanda y Eslovaquia.

Muriel Cantoreggi

Nacida en Francia en 1971, estudió en el Conservatoire Supérieur de Musique en París con Régis Pasquier, seguidamente con Wiktor Liberman y Christoph Poppen.

La violinista fue una de las galardonadas del Concurso internacional »Marguerite Long – Jacques Thibaud« de 1993 en París. De 1994 a 1996 tocó en la European Union Youth Orchestra como Primer Violín bajo la dirección de Carlo Maria Giulini, Vladimir Ashkenazy y Bernard Haitink.

Desde 1995, Muriel Cantoreggi es Primer Violín de la Orquesta de Cámara de Munich. Aparte de sus recitales periódicos como solista se dedica en primer término a la música de cámara. Forma parte del Matisse-Ensemble y del Végh-Ensemble fundado en 1999. Ha ofrecido recitales en el Reino Unido en el International Musicians Seminar Prussia-Cove y el City of London-Festival y también en Suiza, en el Festival Young Artists in Concert de Davos.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la «sonoridad» del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

está considerado por muchos como el especialista en Bach de nuestro tiempo por antonomasia. Débese ello a sus conocimientos de la obra del maestro, sus iniciativas en relación a la fundación de la Academia International de Bach en Stuttgart (Internationale Bachakademie Stuttgart), la dirección artística de la EDITION BACHAKADEMIE o las invitaciones recibidas de las más prestigiosas orquestas del mundo – como recientemente de la Filarmonía de Viena – para las interpretaciones de las composiciones bachianas.

Rilling, por lo demás, es un músico polifacético, nada dogmático y abierto a lo nuevo. Actualmente tiene lugar una interpretación de todas las sinfonías de Franz Schubert partiendo de la nueva edición de sus partituras junto con la Real Filarmonía de Galicia (por él mismo fundada). A petición de Rilling compuso Krzysztof Penderecki su «Credo» en 1998.

Con motivo del »año de Bach« 2000 ha encargado Rilling a cuatro destacados compositores de nuestro tiempo sendas obras nuevas con los textos bíblicos de la Pasión. El credo artístico de Rilling en nada se parece a la rigidez propia de los museos, viene a ser antes bien la música viva misma, la fuerza sondeante y la comprensión del espíritu y los contenidos así como la meditación acerca de la música... también el espíritu de la comprensión entre los pueblos.

Vol. 139

Huldigungs- und Glückwunschkantaten

Congratulatory and Homage Cantatas

BWV 30a, 36c, 36b, 134a, 173a

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

Richard Hauck

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Stadthalle Leonberg

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

16. – 22. März 2000. BWV 134a: 7./8. April 2000

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy, Anne Paris-Glaser

Traducción al español: Julian Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian
BACH
(1685 – 1750)

WELTLICHE KANTATEN · SECULAR CANTATAS
CANTATES PROFANES · CANTATAS PROFANAS

Angenehmes Wiederau *BWV 30a (34'20)*

O thou lovely Wiederau • Agréable Wiederau • Agradable Wiederau

Christiane Oelze – soprano • Ingeborg Danz – alto • Marcus Ullmann – tenore • Andreas Schmidt – basso

Schwingt freudig euch empor *BWV 36c (24'37)*

Go up now with great joy • Brandissez bien haut votre joie • Elevaos vibrantes y alegres

Eva Oltiványi – soprano • Marcus Ullmann – tenore • Andreas Schmidt – basso

Die Freude reget sich *BWV 36b (Mvts. 2, 4, 6 & 8) (6'57)*

Joy doth now arise • La joie se manifeste • La alegría se mueve

Christiane Oelze – soprano • Ingeborg Danz – alto • Marcus Ullmann – tenore

Die Zeit, die Tag und Jahre macht *BWV 134 a (36'08)*

Time, that which maketh days and years • Le temps qui fait le jour et l'année • El tiempo, que forma al día y al año

Ingeborg Danz – alto • Marcus Ullmann – tenore

Durchlauchtster Leopold *BWV 173a (19'12)*

Serene Highness Leopold • Son altesse sérénissime Leopold • Serenísimo Leopoldo

Marlis Petersen – soprano • Klaus Häger – basso

Gächinger Kantorei (BWV 30a, 36b&c, 134a), Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

No. 1.	Coro:	Angenehmes Wiederau	1	3:30
		<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2.	Recitativo (S,A,T,B):	So ziehen wir in diesem Hause hier	2	0:58
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3.	Aria (B):	Willkommen im Heil	3	4:44
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4.	Recitativo (A):	Da heute dir, gepriesner Henricke	4	0:42
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 5.	Aria (A):	Was die Seele kann ergötzen	5	5:19
		<i>Flauto I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6.	Recitativo (B):	Und wie ich jederzeit bedacht	6	0:40
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7.	Aria (B):	Ich will dich halten	7	5:32
		<i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 8.	Recitativo (S):	Und obwohl sonst der Unbestand	8	0:50
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 9.	Aria (S):	Eilt, ihr Stunden, wie ihr wollt	9	4:23
		<i>Violino I+II in unisono, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 10.	Recitativo (T):	So recht! ihr seid mir werthe Gäste	10	0:41
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 11.	Aria (T):	So wie ich die Tropfen zolle	11	2:33
		<i>Flauto I, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 12.	Recitativo (S,A,T,B):	Drum, angenehmes Wiederau	12	1:06
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 13.	Coro:	Angenehmes Wiederau	13	3:22
		<i>Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		

„Schwingt freudig euch empor“ BWV 36c

24:37

No. 1.	Coro:	Schwingt freudig euch empor	14	3:31
	<i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 2.	Recitativo (T):	Ein Herz, in zärtlichem Empfinden	15	0:57
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 3.	Aria (T):	Die Liebe führt mit sanften Schritten	16	5:08
	<i>Oboe d'amore, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 4.	Recitativo (B):	Du bist es ja, o hochverdienter Mann	17	0:52
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 5.	Aria (B):	Der Tag, der dich vordem gebar	18	2:52
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6.	Recitativo (S):	Nur dieses Einzige sorgen wir	19	0:38
	<i>Viola da Gamba, Liuto</i>			
No. 7.	Aria (S):	Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen	20	6:47
	<i>Viola d'amore, Viola da Gamba, Liuto</i>			
No. 8.	Recitativo (T):	Bei solchen freudenvollen Stunden	21	0:22
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 9.	Coro + Recitativo (T,B,S):	Wie die Jahre sich verneuen	22	3:30
	<i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			

„Die Freude reget sich“ BWV 36b

6:57

No. 2.	Recitativo (T):	Ihr seht, wie sich das Glücke	23	0:56
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 4.	Recitativo (A):	Die Freunde sind vergnügt	24	1:26
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6.	Recitativo (S):	Wenn sich die Welt mit deinem Ruhme trägt	25	1:02
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 8.	Coro / Recitativo (S,A,T,B):	Was wir dir vor Glücke gönnen	26	3:33
	<i>Flauto I, Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			

Total Time CD 1:

65:54

CD 2

„Die Zeit, die Tag und Jahre macht“ BWV 134a

36:08

No. 1.	Recitativo (A, T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Die Zeit, die Tag und Jahre macht	1	0:36
No. 2.	Aria (T): <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Auf, Sterbliche, lasset ein Jauchzen ertönen	2	5:29
No. 3.	Recitativo (A, T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	So bald, als dir die Sternen hold	3	2:27
No. 4.	Aria (A, T): <i>Violino I solo, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Es streiten, es siegen die künftigen Zeiten	4	8:44
No. 5.	Recitativo (A, T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Bedenke nur, beglücktes Land	5	3:16
No. 6.	Aria (A): <i>Violoncello, Cembalo</i>	Der Zeiten Herr hat viel vergnügte Stunden	6	6:46
No. 7.	Recitativo (A, T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Hilf, Höchster, hilf	7	1:59
No. 8.	Coro: <i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ergetzet auf Erden, erfreuet von oben	8	6:51

„Durchlauchtster Leopold“ BWV 173a

19:12

No. 1.	Recitativo (S): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Durchlauchtster Leopold	9	0:36
No. 2.	Aria (S): <i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Güldner Sonnen frohe Stunden	10	3:37
No. 3.	Basso solo: <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Leopolds Vortrefflichkeiten	11	1:37
No. 4.	Aria (S, B): <i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Unter seinem Purpursaum	12	3:33
No. 5.	Recitativo (S, B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt	13	1:07

No. 6.	Aria (S):	So schau dies holden Tages Licht	14	3:52
	<i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 7.	Aria (B):	Dein Name gleich der Sonnen geh	15	2:23
	<i>Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 8.	Coro (S, B):	Nimm auch, großer Fürst, uns auf	16	2:27
	<i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			

Total Time CD 2:	55:20
------------------	-------

Total Time CD 1 & 2:	2:01:14
----------------------	---------

1. Chor

Angenehmes Wiederau,
 Freude dich in deinen Auen!
 Das Gedeihen legt itzund
 Einen neuen, festen Grund,
 Wie ein Eden dich zu bauen.

2. Recitativo

Schicksal
 So ziehen wir
 In diesem Hause hier
 Mit Freuden ein;
 Nichts soll uns hier von dannen reißen.
 Du bleibst zwar, schönes Wiederau,
 Der Anmut Sitz, des Segens Au;
 Allein,

à 4

Dein Name soll geändert sein,
 Du sollst nun Hennicks-Ruhe heißen!
 Schicksal
 Nimm dieses Haupt, dem du nun untertan,
 Frohlockend also an:

3. Aria

Schicksal
 Willkommen im Heil, willkommen in Freuden,
 Wir segnen die Ankunft, wir segnen das Haus.
 Sei stets wie unsre Auen munter,
 Dir breiten sich die Herzen unter,
 Die Allmacht aber Flügel aus.

1. Chorus

O thou lovely Wiederau
 Rejoice in thy pleasant meadows!
 Nature now is meetly sowing
 New foundations for thy growing
 To build thee into an Eden.

2. Recitative

Fate
 So let us move
 Into this house here
 With great rejoicing;
 Nothing shall tear us away from here.
 Thou shalt remain, fair Wiederau,
 The seat of grace, blessing's meadow;
 But yet,

à 4

Thou shalt receive another name
 Hennicks-Ruhe shalt thou be called!
 Fate
 Accept this head to be thy lawful lord
 And be glad of the tidings:

3. Aria

Fate
 Welcome in salvation, welcome in joy,
 We bless the arrival, we bless the house.
 Be always happy like our meadows,
 Our hearts submit themselves to thee
 While omnipotence spreads its wings.

CD1 1

CD1 2

CD1 3

1. Chœur

Agréable Wiederau,
 Réjouis-toi dans tes prairies!
 La prospérité apporte à présent
 Un nouveau fondement solide
 Qui te transformera en jardin d'Eden.

2. Récitatif

Destin
 Nous entrons ainsi
 Dans cette maison
 Remplis de joie;
 Rien ne nous arrachera de ces lieux.
 Tu restes certes, belle Wiederau,
 Le siège de la grâce, la prairie bénie;
 Seule,
 à 4

Ton nom doit être modifié,
 Tu t'appelleras Repos de Hennicke!
 Destin

Accepte ce souverain auquel tu es soumise,
 À présent dans la joie:

3. Air

Destin
 Bienvenue dans le salut, bienvenue dans les joies,
 Nous bénissons ta venue, nous bénissons ta maison.
 Que tu sois toujours tel nos prairies,
 Les cœurs s'ouvrent à toi,
 Les ailes de la toute-puissance se déploient.

1. Coro

Agradable Wiederau,
 Alégrete en tus praderas
 La prosperidad se sustenta
 Sobre un nuevo suelo firme
 Para edificarlo como un Edén.

2. Recitativo

Misterio
 Entremos pues
 En esta casa
 Con toda alegría;
 Nada nos podrá arrancar de ella.
 Porque tú permaneces, hermosa Wiederau,
 Como sede del ánimo y pradera de bendición;
 Tú sola,
 à 4

Tu nombre debe ser cambiado,
 Y debes llamarte ahora Sosiego de Hennick.

Misterio
 Acepta pues esta mente que has cautivado,
 Con gran alborozo:

3. Aria

Misterio
 Bienvenido en salud, bienvenido en gozo,
 Bendecimos la llegada, bendecimos la casa.
 Mantén el ánimo siempre como nuestros prados,
 Ante ti se ensanchan los corazones,
 Pero la Omnipotencia extiende sus alas.

4. Recitativo

Glück
 Da heute dir, gepriesner Hennicke,
 Dein Wiedrau sich verpflichtet',
 So schwör auch ich,
 Dir unveränderlich
 Getreu und hold zu sein.
 Ich wanke nicht, ich weiche nicht,
 An deine Seite mich zu binden.
 Du sollst mich allenthalben finden.

5. Aria

Glück
 Was die Seele kann ergötzen,
 Was vergnügt und hoch zu schätzen,
 Soll dir Lehn und erblich sein.
 Meine Fülle soll nichts sparen
 Und dir reichlich offenbaren,
 Daß mein ganzer Vorrat dein.

6. Recitativo

Schicksal
 Und wie ich jederzeit bedacht
 Mit aller Sorg und Macht,
 Weil du es wert bist, dich zu schützen
 Und wider alles dich zu unterstützen,
 So hör ich auch nicht ferner auf,
 Vor dich zu wachen
 Und deines Ruhmes Ehrenlauf
 Erweiterter und blühender zu machen.

7. Aria

Schicksal
 Ich will dich halten

4. Recitative

Happiness
 Since today, highly praised Hennicke,
 Thy Wiedrau obligates itself to you,
 So do I too swear
 To be unchangingly
 True and faithful to thee.
 I will not waver nor digress
 From binding myself to thy side.
 Thou shouldst find me everywhere.

5. Aria

Happiness
 Whatever can delight the soul,
 Whatever amuses and is highly esteemed,
 Should be thy hereditary fief.
 My bounty shall spare naught
 And open up richly to you
 So that my whole store is thine.

6. Recitative

Fate
 And like myself, bethought at all times
 With all care and power,
 Because thou art worth being protected,
 Supported and defended, come what may,
 So shall I furthermore not cease
 To watch over thee
 And make the honorable course of thy fame
 More sweeping and bring it to better blossom.

7. Aria

Fate
 I shall hold to thee

CD1 4

CD1 5

CD1 6

CD1 7

4. Récitatif

Bonheur
 Puisque aujourd'hui, très estimé Hennicke,
 Ta Wiedrau s'engage envers toi,
 Je te promets moi aussi,
 De te garder ma fidélité et ma faveur
 Sans altération.
 Je ne chancelle pas, je ne recule pas
 Devant ce lien qui m'attache à toi.
 Tu m'y trouveras en tous lieux.

5. Air

Bonheur
 Tout ce qui peut divertir l'âme,
 Tout ce qui fait plaisir et qui est très appréciable,
 Sera ton fief et ton héritage.
 Je n'économise rien de ma profusion
 Et je t'en livrerai richement le secret,
 Que toutes mes réserves t'appartiennent.

6. Récitatif

Destin
 Et comme je suis à tout moment soucieux
 De te protéger avec tous les soins et la force
 Parce que tu en vaut la peine,
 Et que je te soutiens contre tout,
 Je ne cesserai pas à l'avenir
 De veiller sur toi,
 D'étendre et de faire prospérer
 Le cours de ta célébrité.

7. Air

Destin
 Je veux te tenir

4. Recitativo

Suerte
 Puesto que hoy, encarecido Hennicke,
 Se compromete tu Wiedrau,
 También yo juro
 Mantenerme invariablemente
 Fiel y leal a ti.
 No dudaré, no me apartaré
 De estar ligado a tu vera.
 Habrás de encontrarme a cada momento.

5. Aria

Suerte
 Lo que puede deleitar al alma,
 Lo que puede satisfacerla y encumbrarla,
 Será para ti dádiva y legado.
 Mi plenitud nada ahorrará
 Y revelará en abundancia
 Que toda mi reserva eres tú.

6. Recitativo

Misterio
 Y como considero en todo momento
 Con todo esmero y poder,
 Porque te lo mereces, que te he de proteger
 Y apoyarte en todo,
 No ceso ni un momento por lo demás
 De estar atento en tu presencia
 Ampliando y haciendo más floreciente
 Tu fama y tu honorable trayectoria.

7. Aria

Misterio
 Quiero sostenerte

Und mit dir walten,
 Wie man ein Auge zärtlich hält.
 Ich habe dein Erhöhen,
 Dein Heil und Wohlergehen
 Auf Marmorsäulen aufgestellt.

8. Recitativo

Zeit
 Und obwohl sonst der Unbestand
 Mit mir verschwistert und verwandt,
 So sei hiermit doch zugesagt:
 So oft die Morgenröte tagt,
 So lang ein Tag den andern folgen läßt,
 So lange will ich steif und fest,
 Mein Hennicke, dein Wohl
 Auf meine Flügel ferner bauen.
 Dies soll die Ewigkeit zuletzt,
 Wenn sie mir selbst die Schranken setzt,
 Nach mir noch übrig schauen.

9. Aria

Zeit
 Eilt, ihr Stunden, wie ihr wollt,
 Rottet aus und stoß zurücke!
 Aber merket dies allein,
 Daß ihr diesen Schmuck und Schein,
 Daß ihr Hennicks Ruhm und Glücke
 Allezeit verschonen sollt!

10. Recitativo

Elster
 So recht! ihr seid mir werthe Gäste.
 Ich räum euch Au und Ufer ein.
 Hier bauet eure Hütten

And govern with thee
 As an eye is dearly held.
 I have put thy upraising
 Thy welfare and well-being
 Upon pillars made of marble.

8. Recitative

Time
 And though else changeability
 Is my sister and relation,
 Yet I hereby make this promise:
 As often as the dawn brings day,
 As long as one day follows another,
 So long will I without doubt
 The welfare, dear Hennicke,
 Carry upon my wings afar.
 This should at last eternity
 When it has put an end to me,
 Look after when I'm gone.

9. Aria

Time
 Hurry, ye hours, as ye will,
 Exterminate and push back!
 But take note of this one thing,
 That ye should spare this radiance,
 This jewel of Hennicke's fame and bliss
 For all the time to come!

10. Recitative

Elster
 Right it is! you are my worthy guests
 I give my banks and meadows to you.
 Here may you build your cottages

CD1 8

CD1 9

CD1 10

Et agir avec toi,
De même que l'on tient affectueusement à son œil.
J'ai placé ton ascension,
Ton salut et ton bien-être
Sur des colonnes de marbre.

8. Récitatif

Temps
Et bien que par ailleurs, l'instabilité
Soit mon intime et ma parente,
Je donne cependant mon accord ainsi :
Aussi souvent que les aurores feront poindre le jour,
Aussi longtemps qu'à chaque jour suivra un autre,
Je souhaiterai inflexiblement
Construire plus encore sur mes ailes
Ton bonheur, mon Hennicke.
En dernier lieu, ce sera l'éternité
Lorsqu'elle m'imposera ses bornes,
Qui perdurera encore après moi.

9. Air

Temps
Hâtez-vous, ô heures, comme vous le souhaitez,
Exterminez et repoussez avec force!
Mais retenez bien cela,
Que vous devrez faire grâce à jamais
À ce bijou et à cet éclat
À la gloire et au bonheur de Hennicke!

10. Récitatif

Elster
Il en est très bien ainsi! vous êtes mes chers hôtes.
Je vous concède les prés et les rives.
Vous y construisez vos chaumières

Y reinar contigo,
Como se aguanta la tierna mirada.
Sobre columnas de mármol
He fundado tu honorabilidad,
Tu salud y tu prosperidad.

8. Recitativo

Tiempo
Y aunque en lo demás la adversidad
Se haya hermanado y emparentado conmigo,
Quede dicho por el presente:
Tantas veces como alumbre el lucero del alba,
Tantas veces como un día siga al precedente,
Así quiero mantenerme firme y erguido,
Mi querido Hennicke, para edificar
Tu ventura sobre mis alas.
Esto contemplará finalmente
La eternidad al imponerme límites
Como lo que reste después de mi existencia.

9. Aria

Tiempo
Apresuraos cuanto queráis, horas,
Desapareced y sed eliminadas,
Pero tened esto muy presente:
Que debéis respetar en todo tiempo
Esta galanura y presencia
Que es la gloria y ventura de Hennick

10. Recitativo

Elster
¡Así, muy bien! Sois mis queridos invitados.
Os despejaré el prado y la rivera.
Construid aquí vuestras cabañas

Und eure Wohnung feste;
 Hier wollt, hier sollet ihr beständig sein!
 Vergesset keinen Fleiß,
 All eure Gaben haufenweis
 Auf diese Fluren auszuschütten!

11. Aria

Elster
 So wie ich die Tropfen zolle,
 Daß mein Wiedrau grünen solle,
 So fügt auch euern Segen bei!
 Pfl eget sorgsam Frucht und Samen,
 Zeiget, daß euch Hennicks Namen
 Ein ganz besonders Kleinod sei!

12. Recitativo

Zeit
 Drum, angenehmes Wiederau,
 Soll dich kein Blitz, kein Feuerstrahl,
 Kein ungesunder Tau,
 Kein Mißwachs, kein Verderben schrecken!

Schicksal
 Dein Haupt, den teuren Hennicke,
 Will ich mit Ruhm und Wonne decken.
 Glück
 Dem wertesten Gemahl
 Will ich kein Heil und keinen Wunsch versagen,
 à 4
 Und beider Lust,
 Den einigen und liebsten Stamm, August,
 Will ich auf meinem Schoße tragen.

And your substantial houses;
 Here you will want to stay forever, and should!
 Spare ye no exertions
 In pouring out your many gifts
 Bountifully on these meadowlands!

11. Aria

Elster
 As I disburse droplets
 To make my Wiedrau green,
 So adjoin ye your blessing!
 Take good care of fruit and seed,
 Show that Hennick's name
 Is a precious jewel!

12. Recitativo

Time
 Therefore, lovely Wiederau,
 Should no lightning, nor jet of fire
 And no unhealthy dew,
 No bad harvest, no ruin fright thee!

Fate
 Your master, dearest Hennicke,
 I want to cover with fame and bliss.
 Happiness
 I will deny no boon
 And no wish to the worthiest of husbands
 à 4
 And the delight of both,
 The sole and dearest lineage, August,
 I shall bear upon my bosom.

CD111

CD112

Et installez vos demeures;
 Vous voulez être, vous serez constamment ici!
 N'oubliez pas d'être assidus,
 De déverser en masse tous vos dons
 Sur ces terres!

11. Air

Elster
 Comme j'applaudis les gouttes
 Pour que ma Wiedrau reverdisse,
 Joignez-y aussi vos bénédictions!
 Prenez grands soins des fruits et des semences,
 Montrez que le nom de Hennicke
 Est un joyau tout particulier!

12. Récitatif

Temps
 C'est pourquoi, agréable Wiederau,
 Aucune foudre, aucun rayon enflammé,
 Aucune rosée malsaine,
 Aucune mauvaise croissance, aucune ruine
 ne vous effraiera!
 Destin
 Ton souverain, le cher Hennicke,
 Je veux le couvrir de renommée et de bénédiction.
 Bonheur
 À ton précieux époux
 Je ne refuse aucun salut ni aucun souhait,
 à 4
 Et au plaisir des deux,
 Je veux porter en mon sein
 La lignée commune et bien-aimée, Auguste.

Y vuestras firmes moradas;
 Aquí queréis y aquí debéis estar consistentes.
 No omitáis esfuerzo alguno
 Para derramar vuestros dones
 Amontonándolos sobre estos suelos.

11. Aria

Elster
 Igual que yo aporte las gotas necesarias
 Para que reverdezca mi Wiedrau,
 Contribuid también vosotros con vuestra bendición.
 Cuidad con esmero el fruto y la simiente.
 Demostrad que el nombre de Hennick
 Es para vosotros una alhaja muy especial.

12. Recitativo

Tiempo
 Así pues, agradable Wiederau,
 No te espantará ningún rayo ni relámpago,
 Ninguna insana escarcha,
 Ninguna perversión, ninguna corrupción.
 Misterio
 Tu cabeza, carísimo Hennicke,
 Quiero cubrirla de gloria y deleite.
 Suerte
 Al mejor de los esposos
 No quiero escatimar ventura y buenos deseos,
 à 4
 Y para gozo de ambos,
 Quiero llevar sobre mi regazo
 Al único y querido linaje, Augusto.

13. Aria

Angenehmes Wiederau,
 Prange nun in deinen Auen!
 Deines Wachstums Herrlichkeit,
 Deiner Selbstzufriedenheit
 Soll die Zeit kein Ende schauen!

BWV 36c

1. Chor

Schwingt freudig euch empor und dringt bis an die
 Sternen,
 Ihr Wünsche, bis euch Gott vor seinem Throne sieht!

 Doch, haltet ein! ein Herz darf sich nicht weit entfernen,
 Das Dankbarkeit und Pflicht zu seinem Lehrer zieht.

2. Recitativo

Ein Herz, in zärtlichem Empfinden,
 So ihm viel tausend Lust erweckt,
 Kann sich fast nicht in sein Vergnügen finden,
 Da ihm die Hoffnung immer mehr entdeckt.
 Es steigt wie ein helles Licht
 Der Andacht Glut in Gottes Heiligtum;
 Wiewohl, der teure Lehrerruhm
 Ist sein Polar, dahin, als ein Magnet,
 Sein Wünschen, sein Verlangen geht.

3. Aria

Die Liebe führt mit sanften Schritten
 Ein Herz, das seinen Lehrer liebt.
 Wo andre auszuschweiften pflügen,

13. Aria

O thou lovely Wiederau
 Rejoice in thy pleasant meadows!
 The splendor of thy growth,
 Thy self-satisfaction
 Should see no end while time goes on!

CD113

1. Chorus

Go up now with great joy and reach up to the stars
 Ye wishes, until God sees you before His throne!

 But wait! one heart must not go far away
 Which gratitude and duty draws to its teacher.

CD114

2. Recitative

One heart, in tender affection,
 Awakened in him many thousand joys,
 Can hardly find its way in its delight,
 Since it discovers ever more hope.
 It rises like a radiant light
 The glow of prayer into God's holy shrine;
 Although the teacher's reputation
 Is his pole star, to which, like a magnet
 His wishes, his desire goes.

CD115

3. Aria

Its love that leads with gentle steps
 A heart that loves its teacher dear.
 Where others practice dissipation

CD116

13. Air

Agréable Wiederau,
 Resplendit à présent dans tes prairies!
 Que le temps ne mette jamais fin
 À ta magnifique prospérité,
 À ta satisfaction!

1. Chœur

Brandissez bien haut votre joie et apportez jusqu'aux
 étoiles,
 Vos désirs jusqu'à ce que vous vous présentiez devant
 le trône de Dieu!
 Pourtant n'oubliez pas! Un cœur ne doit pas s'éloigner
 de trop,
 Qui apporte gratitude et obligation à son maître.

2. Récitatif

Un cœur, rempli de tendresse,
 Éveillé par des milliers de plaisirs,
 Ne peut presque pas se retrouver dans son plaisir,
 Car l'espoir le découvre toujours.
 Il s'élève comme une lumière claire,
 Le feu de la dévotion en la sainteté de Dieu;
 Bien que la chère renommée de son maître
 Soit son pôle, comme attirés par un aimant,
 Ses souhaits et son désir se dirigent vers lui.

3. Air

L'amour guide à pas satinés
 Un cœur qui aime son maître.
 Là où d'autres aiment à s'adonner aux débordements,

13. Aria

Agradable Wiederau,
 Resplandece pues en tus praderas.
 La gloria de tu prosperidad,
 De tu propia satisfacción
 No ha de ver límite alguno del tiempo.

1. Coro

Elevaos vibrantes y alegres y penetrad hasta las estrellas,
 Deseos, hasta que Dios os vea ante su trono.
 Pero deteneos, el corazón debe apartarse hasta el punto,
 De negar a su maestro gratitud y reconocimiento.

2. Recitativo

Un corazón de tierna sensibilidad,
 Que tanto placer le procura,
 Apenas se puede encontrar en su complacencia,
 Porque la esperanza le abre siempre nuevos horizontes.
 Se eleva como clara luz
 Reverberando su fervor en el templo divino;
 Del modo en que la encumbrada gloria del Maestro
 Es su estrella polar y hasta su imán,
 Así avanzan sus deseos y sus anhelos.

3. Aria

El amor guía con suaves pasos
 A un corazón que ama a su Maestro.
 Allí donde otros suelen contornearse,

Wird dies behutsam sich bewegen,
Weil ihm die Ehrfurcht Grenzen gibt.

4. Recitativo

Du bist es ja, o hochverdienter Mann,
Der in unausgesetzten Lehren
Mit höchsten Ehren
Den Silberschmuck des Alters tragen kann.
Dank, Ehrerbietung, Ruhm,
Kömm't alles hier zusammen;
Und weil du unsre Brust
Als Licht und Führer leiten muß,
Wirst du dies freudige Bezeigen nicht verdammen.

5. Aria

Der Tag, der dich vordem gebar,
Stellt sich vor uns so heilsam dar
Als jener, da der Schöpfer spricht:
Es werde Licht!

6. Recitativo

Nur dieses Einzge sorgen wir:
Dies Opfer sei zu unvollkommen;
Doch, wird es nur von dir,
O teurer Lehrer, gütig angenommen,
So steigt der sonst so schlechte Wert
So hoch, als unser treuer Sinn begehrt.

7. Aria

Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen
Verkündigt man der Lehrer Preis.
Es schallet kräftig in der Brust,
Ob man gleich die empfundne Lust
Nicht völlig auszudrücken weiß.

This will move with circumspection
Since reverence keeps it within bounds.

4. Recitative

CD117

It is thou, O highly deserving one,
Who, in uninterrupted teaching,
With highest honors,
Can bear with pride the silver crown of age.
Thanks, honor, reputation,
Are all gathered here together;
And because thou must be
The light and guide to lead our breast,
Thou wilt not condemn this display so full of joy.

5. Aria

CD118

The day which erstwhile gave thee birth
Seems to us as good a physic
As that on which the Creator spake:
Let there be light!

6. Recitative

CD119

One thing only gives us care:
This offering could be less than meet;
Though if it should only find,
Dear teacher, thy kind acceptance,
Then its otherwise lowly worth
Shall rise as high as our faithful intent.

7. Aria

CD120

Even with abated, weakened voices
Do we sing our teachers' praises.
They resound from out the breast,
Though no one can justly give
Expression to such great delight.

Celui-ci se déplacera avec prudence
Parce que le respect lui impose des limites.

4. Récitatif

Ô homme de grand mérite, tu es celui
Qui sans suspendre ton enseignement,
Avec honneur extrême
Saura porter la parure argentée de ton âge.
Gratitude, déférence, gloire
Tout se rencontre ici;
Et parce que tu dois gérer
Notre cœur tel un flambeau et un guide,
Tu ne condamneras pas cet heureux témoignage.

5. Air

Le jour qui te donna la vie jadis,
Se montre à nous aussi salutaire
Que celui où le Créateur dit:
Que la lumière soit!

6. Récitatif

Nous n'avons qu'un seul souci:
Cette offrande est trop imparfaite;
Pourtant, elle ne sera acceptée que par toi,
Avec bonté, ô cher maître,
Ainsi sa valeur aussi mauvaise soit-elle
Croîtra autant que notre précieux cœur le convoite.

7. Air

Même à mi-voix et à faibles voix,
Nous faisons l'éloge du maître.
La poitrine résonne puissamment
Bien que l'on ne sache pas exprimer parfaitement
La joie ressentie.

Éste se mueve con precaución,
Porque el temor le impone sus límites.

4. Recitativo

Tú eres en verdad, oh hombre meritísimo,
El que en doctrinas insuperables
Puedes llevar con la máxima dignidad
El adorno plateado de la edad.
Gracia, honor y gloria,
Venid todos y reuníos aquí;
Y como tú debes guiar nuestro pecho
A modo de luz y tutela,
No censurarás estas alegres manifestaciones.

5. Aria

El día que te vio nacer
Aparece ante nosotros tan saludable
Como aquel en el que dijo el Creador:
Hágase la luz.

6. Recitativo

Esto es lo único que nos preocupa:
Que esta ofrenda no sea perfecta;
Pero solamente por ti,
Carísimo Maestro, será aceptada con benevolencia,
Y así se acrecienta el valor que podría ser escaso,
Tanto como ambicione nuestro fiel sentido.

7. Aria

Aún con débiles voces atenuadas
Se proclama la alabanza del Maestro.
Resuene poderoso en el pecho,
Como si no supiera expresar al completo
El gozo percibido.

8. Recitativo

Bei solchen freudenvollen Stunden
 Wird unsers Wunsches Ziel gefunden,
 Der sonst auf nichts
 Als auf dein Leben geht.

9. Chor (+ Recitativo)

Wie die Jahre sich verneuen,
 So verneue sich dein Ruhm!

Tenor

Jedoch, was wünschen wir,
 Da dieses von sich selbst geschieht,
 Und da man deinen Preis,
 Den unser Helikon am besten weiß,
 Auch außer dessen Grenzen sieht.

Dein Verdienst recht auszulegen,
 Fordert mehr, als wir vermögen.

Baß

Drum schweigen wir
 Und zeigen dadurch dir,
 Daß unser Dank zwar mit dem Munde nicht,

Doch desto mehr mit unsern Herzen spricht.
 Deines Lebens Heiligtum
 Kann vollkommen uns erfreuen.

Sopran

So öffnet sich der Mund zum Danken,
 Denn jedes Glied nimmt an der Freude teil;
 Das Auge dringt aus den gewohnten Schranken
 Und sieht dein künft'g Glück und Heil.

Wie die Jahre sich verneuen,
 So verneue sich dein Ruhm!

8. Recitative

CD121

In such hours full of joy
 Shall we find our heart's delight,
 Which tends toward nothing else
 If not thine own life.

9. Chorus (+ Recitative)

CD122

As the years renew themselves,
 So shall too thy fame!

Tenor

However, what we wish,
 Since this happens of itself,
 And since thine adulation,
 Which our Helicon best doth know,
 Is seen beyond its borders.

To rightly tell what thou deservest
 Would surpass our abilities.

Bass

Hence we hold our tongues
 And thereby show to thee
 That our thanks, though not from out our
 mouths,
 Speaks that much louder from our hearts.

That which was holy in thy life
 Can give us the most perfect joy.

Soprano

So our mouths open up in praise,
 For every member takes part in the joy;
 Our eyes overcome accustomed barriers
 And see thy future well-being and bliss.

As the years renew themselves,
 So shall too thy fame!

8. Récitatif

Lors de telles heures heureuses,
 Nous avons trouvé la raison d'être de nos désirs
 Qui ne se réfère à rien d'autre
 Qu'à ta vie.

9. Chœur (+ Récitatif)

Comme les années se renouvellent,
 Ta gloire se renouvelle aussi!

Ténor

Pourtant, à quoi bon souhaiter,
 Puisque ceci arrive de par soi-même
 Et que l'on voit tes éloges
 Que notre hélicon connaît au mieux,
 Également au-delà de ces frontières.

Exposer correctement tes mérites,
 Demande plus que ce que nous sommes en mesure de
 faire.

Basse

C'est pourquoi, nous nous taisons
 Et te montrons ainsi
 Que notre gratitude ne sort certes pas de notre
 bouche,
 Mais parle d'autant plus par notre cœur.

Le sanctuaire de ta vie

Saura parfaitement nous réjouir.

Soprano

Ainsi la bouche s'ouvre pour gratifier,
 Car chaque membre prend part à la joie;
 L'œil s'échappe de ses limites habituelles
 Et voit ton bonheur futur et ton salut.

Comme les années se renouvellent,
 Ta gloire se renouvelle aussi!

8. Recitativo

En tan amistosas horas
 Se halla la meta de nuestro deseo,
 Que por lo demás a nada se orienta
 Sino a tu vida.

9. Coro (+ Recitativo)

Como los años se renuevan,
 Renuévese también tu gloria.

Tenor

Pero lo que deseamos,
 Puesto que tal sucede de por sí,
 Es que también tu alabanza,
 Que nadie conoce como nuestro helikón,
 Aparezca incluso más allá de sus confines.

Exponer correctamente tus merecimientos
 Exige más de lo que somos capaces.

Bajo

Por eso guardamos silencio
 Y de este modo te demostramos
 Que nuestra acción de gracias no se expresa tanto

Por nuestra boca como por nuestro corazón.

El santuario de tu vida

Nos puede alegrar a la perfección.

Soprano

Por ello se abre la boca para dar gracias,
 Pues cada miembro participa del alborozo;
 El ojo supera los límites habituales
 Y capta tu felicidad y salud futuras.

Como los años se renuevan,
 Renuévese también tu gloria.

2. Recitativo

Ihr seht, wie sich das Glück
 Des teuersten Rivins durch die gewohnten Blicke
 In dieser angenehmen Zeit
 Zu seines Hauses Wohl verneut.
 Der Segen krönet sein Bemühen,
 Das unsrer Philuris so manchen Vorteil schafft.
 Und dieser Segen macht durch seine starke Kraft,
 Daß Not und Ungemach von seiner Seite fliehen.

4. Recitativo

Die Freunde sind vergnügt,
 Den Fest- und Gnadentag zu schauen;
 Sie können ihren Wunsch auf sichere Gründe bauen,
 Auf dessen Huld, der alles weislich fügt,

Der manche Proben schon gewiesen,
 Daß dieser fromme Mann ihn tausendmal gepriesen.
 Allein!
 Wie? Dürfen wir auch froh bei seinem Glück sein?

Verschmähe nicht, du gütiger Rivin,
 Daß wir uns auch bemühen
 Und lassen itzt, dich zu verehren,
 Auch unsre Lieder hören.

6. Recitativo

Wenn sich die Welt mit deinem Ruhme trägt,
 Den dein gelehrter Fleiß stets zu vermehren pflegt,
 Wenn deine Frömmigkeit ein wahres Muster gibet,
 Wie man dem Nächsten dient und Gott dabei doch
 liebt,

2. Recitative

CD123

Ye see how the good fortune
 Of dearest Rivin by the accustomed looks
 In this most pleasant of times
 Is renewed to bless his house.
 Blessing should surely crown his labors
 Which often have advantaged our Philuris,
 And may this blessing with its power great
 Drive need and hardship from his side away.

4. Recitative

CD124

His friends are overjoyed
 To look upon this day of grace and feasting;
 They can build their wishes upon foundations firm,
 On the grace of him who all things wisely ordains,

Who hath proved in many trials
 That this good man hath praised him a thousand times.
 But yet!
 How? Should we also happy be, when he is full of joy?

Thou good Rivin, please do not disdain
 The efforts that we make
 And now allow, in praise of thee,
 Our song to be heard.

6. Recitative

CD125

When the world is laden with thy praise,
 Which thy diligent study constantly increased,
 When thy piety provides a true example
 Of how to serve one's neighbor and love God just the
 same,

2. Récitatif

Vous voyez comment le bonheur
Du plus cher des rivaux par les regards habituels,
Dans cette période agréable
Renouvelle le bien-être de sa maison.
La bénédiction couronne ses efforts
Qui procure à notre Philuris certains avantages.
Et cette bénédiction permet grâce à sa force puissante
De faire s'enfuir la détresse et les déboires.

4. Récitatif

Les amis se réjouissent
De voir le jour de fête et de grâce;
Ils peuvent fonder leurs souhaits sur des bases sûres,
Sur les bonnes grâces de celui qui décide de tout avec
sagesse,
Qui a déjà renvoyé quelques épreuves
Que cet homme pieux a mille fois glorifié.
Seul!
Comment? Pouvons-nous nous réjouir aussi devant
son bonheur?
Ne dédaigne pas, ô rivale pleine de bonté,
Que nous nous donnions de la peine
Et faisons aujourd'hui entendre aussi nos chants
Pour t'honorer.

6. Récitatif

Lorsque le monde se pavane de ta gloire
Que ton assiduité érudite a toujours multipliée,
Lorsque ta piété donne un véritable exemple
De la manière dont on sert son prochain et aime Dieu
par là même,

2. Recitativo

Veis cómo se renueva la suerte
Del más leal Rivin por la visión habitual
En este tiempo agradable
Para solaz de su casa.
La bendición corona su esfuerzo
Que alguna ventaja trae así a nuestro Philuris.
Y esta bendición hace que por su enorme fuerza
Huyan de su lado la miseria y la desgracia.

4. Recitativo

Los amigos se alegran
Al contemplar el día de fiesta y de gracia;
Pueden edificar sus anhelos sobre una base segura,
En su propia benevolencia que todo lo combina
sabiamente
Y que ha superado más de una prueba,
Para que este hombre piadoso pueda ensalzarlo mil veces.
¡Solo!
¿Cómo? ¿Podemos alegrarnos también por su
felicidad?
No desdenes, bondadoso Rivin,
Que también nos esforcemos
Y ordenemos venerarte,
Para que escuches nuestros cánticos.

6. Recitativo

Si el mundo va en consonancia con tu fama,
Y suele incrementar tu docta diligencia,
Si tu piedad ofrece un auténtico modelo,
Del modo de servir al prójimo amando en ello al
mismo Dios,

Wenn sich dein edles Haus auf deine Vorsicht stützt,
 Wodurch es auch den Armen nützt,
 So sehn wir dies nur mit Bewundrung an,
 Weil unsre Dürftigkeit nichts Höhers wagen kann.

8. Chor / Recitativo

Was wir dir vor Glücke gönnen,
 Wünscht man dir noch zehnmahl mehr.

Tenor

Ja wohl! Du hast verdient,
 Wer dich aus deinem Ruhme kennt,
 Des Unrechts Geißel nennt;
 Hingegen der Gerechten Schirm und Schutz,
 Der bietet Not und Unglück Trutz.

Dich soll kein Verhängnis quälen,
 Nichts an deinem Wohlsein fehlen.

Alt

Dein ganzes Haus
 Seh als ein Tempel aus,
 Wo man mehr Lob als bange Seufzer hört,

In dem kein Fall die süße Ruhe stört.
 Diese Lust ergötzt zu sehr,
 Mehr als wir entdecken können.

Sopran

Drum wirst du, großer Mann, verzeihen,
 Daß wir dabei, nach unsers Lehrers Treu,
 Uns auch mit ihm bei deinem Feste freuen;
 Doch auch, daß unsre Pflicht
 Nichts mehr von neuen Wünschen spricht.

Was wir dir vor Glücke gönnen,
 Wünscht man dir noch zehnmahl mehr.

When thy noble house is supported by thy prudence,
 Which also helps those who are poor,
 Then we see all this with admiration,
 Because our humbleness dares not strive higher.

8. Chorus / Recitative

CD 126

Yet what we hope for thee in bliss
 We wish thee ten times more.

Tenor

Yea! Thou dost well deserve,
 That he who knows thy fame
 Should call thee scourge of wrong;
 Conversely shield and guard of all the just,
 Who defies need and affliction.

May disaster not torment thee,
 Nothing lack for thy well-being.

Alto

May thy whole house
 Look like a temple
 Where praise is heard much more than fearful sighs,

Wherein no fall disturbs its sweet repose.
 This great joy is more delight
 Than we could ever show.

Soprano

Hence shalt thou, great man, excuse us
 When we, true to our true teacher,

Share our joy with him at thy feast;
 But neither that our duty
 Should speak of wishes newly made.

Yet what we hope for thee in bliss
 We wish thee ten times more.

Lorsque ta noble maison s'appuie sur ta prudence
 Ce qui est aussi utile aux pauvres,
 Nous n'en sommes que remplis d'étonnement
 Parce que notre médiocrité ne peut tenter d'atteindre
 des buts plus élevés.

8. Chœur / Récitatif

Ce que nous te concédons comme bonheur,
 On te le souhaite encore dix fois plus.

Ténor

Eh bien oui! Tu mérites
 Que l'on te connaisse de par cette gloire
 Que l'on nomme fléau de l'injustice;
 Par contre celui qui offre abri et protection aux
 justes,
 Défie la misère et la fatalité.

Qu'aucun malheur ne te tourmente,
 Qu'il ne manque rien à ton bien-être.

Alto

Toute ta maison
 Ressemble à un temple,
 Où l'on entend plus de louanges que de soupirs
 d'angoisse
 Où en aucun cas, la douce paix n'est perturbée.

Ce plaisir divertit bien trop,
 Plus que ce que nous pourrions découvrir.

Soprano

C'est pourquoi, tu pardonneras, grand homme,
 Que nous nous réjouissions, selon la fidélité à
 notre maître,
 Également avec lui au cours de cette fête;
 Mais aussi que nos devoirs
 Ne parlent plus de nouveaux désirs.

Ce que nous te concédons comme bonheur,
 On te le souhaite encore dix fois plus.

Si tu noble casa encuentra apoyo en tu previsión,
 Sirviendo así también a la causa de los pobres,
 Contemplaremos todo ello con verdadera admiración,
 Pues nuestra indignancia no puede osar nada superior.

8. Coro / Recitativo

Tanto nos congratulamos de tu suerte,
 Que te deseamos diez veces más.

Tenor

¡Si señor! Te lo has ganado.
 Quien te conoce por tu fama,
 Te llama flagelo de la injusticia;
 Y a su vez el escudo protector del justo

Ofrece resistencia a la miseria y a la desgracia.
 No te ha de atormentar ninguna amenaza
 Y nada faltará a tu felicidad.

Contralto

Toda tu casa
 Tiene el aspecto de un templo
 En el que se oye más alabanza que medrosos
 suspiros,
 Porque ninguna circunstancia altera tu dulce sosiego.

Este placer recrea sobremanera,
 Más de lo que podamos descubrir.

Soprano

Por ello nos disculparás, gran hombre,
 Que por fidelidad a nuestro Maestro

Celebremos también con él esta fiesta;
 Pero también que nuestra obligación
 No hable nada más de nuevos deseos.
 Tanto nos congratulamos de tu suerte,
 Que te deseamos diez veces más.

1. Recitativo

Zeit
 Die Zeit, die Tag und Jahre macht,
 Hat Anhalt manche Segensstunden
 Und itzo gleich ein neues Heil gebracht.

Göttliche Vorsehung
 O edle Zeit! mit Gottes Huld verbunden.

2. Aria

Zeit
 Auf, Sterbliche, lasset ein Jauchzen ertönen:
 Euch strahlet von neuem ein göttliches Licht!
 Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten,
 Auf, Seelen, ihr müsset ein Opfer bereiten,
 Bezahlet dem Höchsten mit Danken die Pflicht!

3. Recitativo

Zeit
 So bald, als dir die Sternen hold,
 O höchst gepriesnes Fürstentum!
 Bracht ich den teuren Leopold.
 Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm
 Hab ich ihn manches Jahr gepfleget
 Und ihm ein neues beigelegt.
 Noch schmück ich dieses Götterhaus,
 Noch zier ich Anhalts Fürstenhimmel
 Mit neuem Licht und Gnadenstrahlen aus;
 Noch weicht die Not von diesen Grenzen weit;
 Noch flieheth alles Mordgetümmel;
 Noch blüht allhier die güldne Zeit:
 So preise dann des Höchsten Gültigkeit!

1. Recitative

CD2 1

Time
 Time, that which maketh days and years
 Hath oft brought Anhalt blessed hours,
 And now begins to shower grace anew.
 Divine providence
 O noble time! united with God's favor.

2. Aria

CD2 2

Time
 Arise all ye mortals, let loud cheers resound:
 For divine light shines down on you once again!
 May heaven with mercy now crown these great
 times,
 Arise, souls, ye must an offering prepare,
 To pay with thanksgiving your debt to the Lord!

3. Recitative

CD2 3

Time
 As quick as stars are true to thee,
 O highest-praised principality!
 I brought to you dear Leopold.
 For thy well-being, for his great fame,
 I've cared for him now many a year
 And added a new one for him.
 Now will I grace this house of gods,
 Anhalt's pantheon I now adorn
 With new light and radiant grace;
 Now shall distress stay far beyond these borders;
 Now shall bloody homicide withdraw;
 Now shall a golden age begin to bloom:
 So praise the goodness of the Lord on high!

1. Récitatif

Temps

Le temps qui fait le jour et l'année,
A apporté à Anhalt maintes heures de bénédiction
Et un nouveau salut à présent.

Providence divine

Ô temps précieux, lié à la faveur de Dieu!

2. Air

Temps

Ô mortels, laissez retentir des cris d'allégresse:
Une lumière divine vous irradie à nouveau!

Le ciel couronne le temps de grâces,
Ô âmes, vous devez faire une offrande,

Vous avez le devoir de payer le Très-haut en
actions de grâces!

3. Récitatif

Temps

Dès que les astres t'ont été favorables,

Ô principauté très estimée!

J'apporta le cher Léopold.

Pour ton salut, pour sa gloire,

Je l'ai soigné certaine année

Et lui ai accordé une nouvelle.

Je décore encore cette église,

J'orne encore le ciel des princes d'Anhalt

De nouvelle lumière et de rayons de grâce;

La misère recule encore devant ces frontières;

Toutes les mêlées criminelles fuient encore;

L'âge d'or fleurit encore ici:

Louez donc la bonté du Très-haut!

1. Recitativo

Tiempo

El tiempo, que forma al día y al año,
Ha traído a Anhalt bastantes épocas de bendición
Y de inmediato ahora una nueva salvación.

Providencia divina

¡Oh noble tiempo unido a la clemencia divina!

2. Aria

Tiempo

Vamos, mortales, entonad un canto de júbilo:
Os irradia nuevamente la luz de Dios.

Corone de gracias el cielo a los tiempos,
Vamos, almas, debéis preparar una ofrenda,

Pagad al Altísimo con vuestra obligada acción de
gracias

3. Recitativo

Tiempo

Tan pronto como te tomen las estrellas,

Oh principado encarecido al sumo grado,

Traeré al amado Leopoldo.

Para su bienestar, para su fama

Me he esforzado varios años

Y le he aportado otro nuevo.

Todavía engalanaré esta casa de Dios,

Y aún adornaré el cielo del principado de Anhalt

Con nueva luz e irradiaciones de gracia;

Aún desaparecerá la miseria lejos de tus fronteras;

Y aún huirá todo alboroto homicida;

Todavía florece aquí el tiempo dorado:

Y así alabaré la bondad del Altísimo.

Göttliche Vorsehung

Des Höchsten Lob ist den Magneten gleich,
 Von oben her mehr Heil an sich zu ziehen.
 So müssen weise Fürsten blühen;
 So wird ein Land an Segen reich.
 Dich hat, o Zeit, zu mehrem Wohlergehn
 Für dieses Haus der Zeiten Herr ersehn.

Zeit

Was mangelt mir an Gnadengaben?

Göttliche Vorsehung

Noch größere hab ich aufgehoben.

Zeit

Mein Ruhm ist itzt schon ungemein.

Göttliche Vorsehung

Zu Gottes Preis wird solcher größer sein.

4. Aria

Göttliche Vorsehung / Zeit

Es streiten, es siegen / prangen die künftigen /
 vorigen Zeiten

beide

Im Segen für dieses durchlauchtigste Haus.
 Dies liebliche Streiten bewege die Herzen,

Zeit

Die Saiten zu rühren,

Göttliche Vorsehung
 zu streiten,

Zeit

zu scherzen,

beide

Es schläget zum Preise des Höchsten hinaus.

Divine providence

The attraction of God's praise is like a magnet
 That draws yet more salvation down from heaven.
 So must sagacious princes also flourish;
 So doth a land grow rich in blessings fair.
 O time, thou art appointed for this house
 By the Lord of times to add to its welfare.

Time

What do I lack in gifts of grace?

Divine providence

Greater yet I have in store.

Time

Already is my fame uncommon.

Divine providence

It shall be greater yet in praise of God.

4. Aria

Divine providence / Time

There's battle, there's conquest / resplendent the
 future / earlier eras

Both

In giving their blessing to this most serene house.
 This delightful contest moves people's hearts

Time

To play on their strings,

Divine providence
 contend and

Time

make merry,

Both

It is quite the same as praising the Lord.

Providence divine

La louange du Très-haut ressemble à un aimant,
Qui des cieux, attire vers soi encore plus de salut.
Ainsi les princes sages devront prospérer ;
Ainsi un pays s'enrichit dans l'abondance.
Ô temps, on souhaite de toi la multiplication du bien-être
Pour cette maison du seigneur du temps.

Temps

Manquerai-je de dons de grâces?

Providence divine

J'en ai de plus grands à faire encore.

Temps

Ma gloire est déjà extrême à présent.

Providence divine

À la louange de Dieu, de telle gloire sera plus grande.

4. Air

Providence divine / Temps

Ils se disputent, ils vainquent / ils resplendissent, les
temps futurs / passés

Les deux

Pour la bénédiction de cette maison altissime.
Cette charmante dispute incite les cœurs,

Temps

À faire vibrer les cordes

Providence divine

à se quereller,

Temps

à plaisanter,

Les deux

Les louanges du Très-haut se propagent au-delà des
frontières.

Providencia divina

La alabanza del Altísimo es como un imán,
Que atrae a sí más salvación de arriba.
Por ello florecen príncipes sabios;
Así se enriquece de bendición un país.
El Señor del tiempo te ha anhelado, oh tiempo,
Para agrandar la ventura de esta casa.

Tiempo

¿Qué dones de gracia me faltan?

Providencia divina

Mayores aún son los que tengo preparados.

Tiempo

Mi fama es ya descomunal.

Providencia divina

Y será mayor para gloria de Dios.

4. Aria

Providencia divina / tiempo

Luchan y vencen / resplandecen los tiempos futuros /
pasados

Ambos

En la bendición de esta serenísima casa.
Esta disputa de amor mueve los corazones,

Tiempo

Tocar las cuerdas,

Providencia divina

debatir,

Tiempo

ironizar.

Ambos

Que suene para alabanza del Altísimo.

5. Recitativo

Göttliche Vorsehung
 Bedenke nur, beglücktes Land,
 Wieviel ich dir in dieser Zeit gegeben.
 An Leopold hast du ein Gnadenpfand.
 Schau an der Fürstin Klugheit Licht,
 Schau an des Prinzen edlem Leben,
 An der Prinzessin Tugendkranz,
 Daß diesem Hause nichts an Glanz
 Und dir kein zeitlich Wohl gebracht.
 Soll ich dein künftig Heil bereiten,
 So hole von dem Sternepol
 Durch dein Gebet ihr hohes Fürstenwohl!
 Komm, Anhalt, fleh um mehre Jahr und Zeiten!

Zeit

Ach! fleh um dieses Glück.
 Denn ohne Gott und sie
 Würd ich nicht einen Augenblick
 Für dich glücklich sein.
 Ja, Anhalt, ja, du beugest deine Knie,
 Dein sehnliches Wünschen stimmt mit ein.

Göttliche Vorsehung

Allein, o gütigstes Geschick!
 Gott schauet selbst auf die erlauchten Herzen,
 Auf dieser Herrschaft Tugend-Kerzen,
 Sie brennen ihm in heißer Andacht schön.
 Um ihre Gott beliebte Glut
 Kömmt selbst auf sie ein unschätzbares Gut
 Und auf dies Land viel zeitlich Wohlergehn.

5. Recitative

CD2 5

Divine providence

Consider but this, O happy land,
 How much I have given you in these fair times.
 Leopold is a pledge of my favor.
 See from the light of the princess's wisdom,
 See from the noble life of the prince,
 The virtues wreathing the brow of the princess,
 That this house shall lose naught of its radiance
 And never be lacking in temporal good.
 If I should prepare your future well-being,
 Then bring down from the firmament
 With prayers the greatest good for thy prince!
 Come, Anhalt, pray for many years and epochs!

Time

O! pray for this good.
 For without God and them
 I would not for a moment
 Be happy now for you.
 Yea, Anhalt, yea, thou bendest thy knee,
 Givest voice to thy heart's deepest desire.

Divine providence

But yet, O best of all fates!
 God looks down himself on these illustrious hearts,
 On the candles of these rulers' virtue,
 They burn already in fervent prayer.
 For their zeal's sake, beloved by God,
 They too shall of th' unmeasured boon partake
 As shall this land of times both good and great.

5. Récitatif

Providence divine

N'oublie pas, pays bienheureux,
Combien je t'ai donné durant cette période.
Tu as un gage de clémence en Léopold.
Regarde la claire intelligence de la princesse,
Regarde la noble vie du prince,
La couronne de vertu de la princesse
Que l'éclat ne fasse en rien défaut
Dans cette maison et aucun bien temporel.
Si je dois préparer ton salut futur,
Va chercher au pôle des étoiles
Par ta prière, son grand salut princier!
Viens, Anhalt, supplie afin d'obtenir plus d'années
et de temps!

Temps

Ah! supplie afin de recevoir ce bonheur.
Car sans Dieu et sans eux
Je ne serais pas un instant
Une source de bonheur pour toi.
Oui, Anhalt, oui, tu fléchis tes genoux,
Joins-y tes désirs les plus ardents.

Providence divine

Toutefois, ô destin très aimable!
Dieu regarde lui-même sur les cœurs illustres,
Sur les cerges vertueux de ce pouvoir,
Ils brûlent pour lui en grand recueillement.
Pour leur ardeur aimée de Dieu
Un bien inestimable leur revient à eux aussi
Et sur ce pays beaucoup de prospérité temporelle.

5. Recitativo

Providencia divina

Ten en cuenta, oh tierra afortunada,
Cuánto te he dado en este tiempo.
En Leopoldo tienes un aval de clemencia.
Mira a la luz prudencia de la Princesa,
Mira la noble vida del Príncipe,
La corona de virtudes de la Princesa,
Para que nunca falte brillo a esta casa
Ni se te agote ningún bien temporal.
Si he de preparar tu futura salvación,
Gánate del extremo de las estrellas
Por tu oración la felicidad de tu Príncipe supremo.
Ven, Anhalt, suplica más años y más tiempos.

Tiempo

¡Ah! Suplica esta felicidad.
Porque sin Dios y sin ella
No gozaría yo ni un instante
De la felicidad por tu bien.
Sí, Anhalt, sí, dobla la rodilla,
Pues tu anhelante deseo se eleva al unísono.

Providencia divina

Solamente, oh bondadosa habilidad,
Dios mira en los corazones sublimes,
Y en el cirio virtuoso de este Señorío
En ferviente contemplación arden.
En las ascuas de Dios amadas
Les acontece un inapreciable bien
Que larga prosperidad sobre al país trae.

6. Aria

Göttliche Vorsehung
Der Zeiten Herr hat viel vergnügte Stunden,

Du Götterhaus, dir annoch beigelegt,
Weil bei der Harmonie der Seelen,
Die Gott zum Hort und Heil erwählen,
Des Himmels Glück mit einzustimmen pflegt.

7. Recitativo

Zeit
Hilf, Höchster, hilf, daß mich die Menschen preisen
Und für dies weltberühmte Haus
Nie böse, sondern gülden heißen.
Komm, schütt auf sie den Strom des Segens aus!
Ja, sei durch mich dem teursten Leopold
Zu vieler Tausend Wohl und Lust,
Die unter seiner Gnade wohnen,
Bis in ein graues Alter hold!
Erquicke seine Götterbrust!
Laß den durchlauchtigsten Personen,
Die du zu deinem Ruhm ersehne,
Auf die bisher dein Gnadenlicht geschienen,
Nur im vollkommenen Wohlergehen
Die schönste Zeit noch viele Jahre dienen!

Erneure, Herr, bei jeder Jahreszeit
An ihnen deine Güte und Treue!

Göttliche Vorsehung
Des Höchsten Huld wird alle Morgen neu.
Es will sein Schutz, sein Geist insonderheit
Auf solchen Fürsten schweben,
Die in dem Lebens-Fürsten leben.

6. Aria

Divine providence
The Lord of times hath amply furnished thee,

Thou house of gods, with happy hours yet,
For souls that are in harmony
With God their chosen sanctuary
Partake of all the happiness of heaven.

7. Recitativo

Time
O help, Most High, that people sing my praise
And, for this world-famed house's sake,
Do call me golden, never evil.
Come, pour upon them streams of blessings full!
Yea, stand by dearest Leopold through me,
To profit and delight the thousands
Whose lives depend upon his grace,
Until he reaches ripe old age!
Revitalize his god-like breast!
Allow the highnesses most serene,
Who Thee have chosen to thy fame,
On whom Thy light of grace hath shown 'ere now
Only in perfect comfort and ease
Be served by golden times for many years!

O Lord, renew each season of the year
The goodness and the faith Thou givest them!

Divine providence
The Highest's grace is every morn renewed.
Intending shield and spirit specially
For all those princes who
Do live in accord with the Prince of Life.

6. Air

Providence divine

Le Seigneur des temps passe de nombreux moments
heureux,

À toi, Maison de Dieu, te sont adjoints aussi

Parce que pour l'harmonie des âmes

Qui élisent Dieu comme refuge et salut,

Tu te joins au bonheur du ciel.

7. Récitatif

Temps

Aide, Très-haut, aide à ce que les hommes me louent

Et pour cette maison célèbre dans le monde

Que jamais le malheur n'existe mais toujours l'âge d'or.

Viens, répands sur elle le flot de la bénédiction!

Oui, que grâce à moi, au cher Léopold

Des milliers de bienfaits et de plaisirs

Qui demeurent sous sa main de grâce,

Lui restent favorables jusqu'à l'âge des tempes grises!

Réconforte son cœur divin!

Qu'aux personnes altissimes

Que tu as choisies pour ta gloire,

Sur lesquelles ta grâce éclairée parut jusqu'ici,

Dans la prospérité parfaite uniquement

Les plus belles périodes servent encore

de nombreuses années!

Renouvelle, Seigneur, à chaque saison

Ta bonté et ta fidélité pour eux!

Providence divine

La faveur du Très-haut se renouvelle chaque matin.

Sa protection, son esprit en particulier

Veulent planer sur de tels princes

Qui vivent dans le Prince de vie.

6. Aria

Providencia divina

El tiempo del Señor conoce momentos deliciosos,

Casa de Dios, que te ha concedido,

Pues la armonía de las almas,

Que Dios para su bien y salvación ha elegido,

Suele acompañar con la celestial beatitud.

7. Recitativo

Tiempo

Ayúdame Altísimo, ayúdame a elogiar a los hombres

Y que de esta celebre casa en todo el mundo

Nada malo, sino bien se hable.

¡Ven y trae sobre nosotros el manadero de tus bendiciones!

¡Sí, que por mediación mía, de tu amado Leopoldo,

Traigas a miles de personas gozo y bienestar,

A quienes en su gracia vivan,

Hasta avanzada edad!

¡Recrea su divino corazón!

¡Haz que los más nobles

Que por tu gloria anhelan,

Y a quienes la luz de tu gracia ha iluminado,

Con todo colmo de bien

En el tiempo más propicio durante muchos años sirvan!

¡Renuévalos, Señor, en cada estación del año

Tu bondad y fidelidad!

Providencia divina

El mayor don todas las mañanas se renueva.

Su protección, su Espíritu en toda medida

Sobre aquellos príncipes flota,

Que en el Príncipe de la vida viven.

8. Chor

Zeit
Ergetzet auf Erden,

Göttliche Vorsehung
erfreuet von oben,

Tutti
Glückselige Zeiten, vergnügt dies Haus!

Göttliche Vorsehung / Zeit
Es müsse bei diesen durchlauchtigsten Seelen
Die Gnade / Der Segen des Himmels die
Wohnung erwählen;

Tutti
Sie blühen, sie leben, ruft jedermann aus.

BWV 173a

1. Recitativo

Durchlauchtster Leopold,
Es singet Anhalts Welt
Von neuem mit Vergnügen,
Dein Köthen sich dir stellt,
Um sich vor dir zu biegen,
Durchlauchtster Leopold!

2. Aria

Güldner Sonnen frohe Stunden,
Die der Himmel selbst gebunden,
Sich von neuem eingefunden,
Rühmet, singet, stimmt die Saiten,
Seinen Nachruhm auszubreiten!

8. Chorus

Time
Rejoice ye on earth,

Divine providence
delighted by heaven,

Tutti
O happy, blithe times, bring joy to this house!

Divine providence / Time
It must be among these noblest of souls
That grace / blessing of heaven would
choose to reside;

Tutti
They blossom, they live, so calls every one

CD2 8

1. Recitative

Serene Highness Leopold,
The world of Anhalt sings
Again with great delight,
Köthen shows itself to thee,
To bend down before thee,
Serene Highness Leopold!

CD2 9

2. Aria

O golden sun of happy hours,
Bound unto the very heavens
Which once more are here attending,
Praise ye, sing ye, tune the strings,
To spread the word of his renown!

CD2 1c

8. Chœur

Temps

Délectez-vous sur terre,

Providence divine

Réjouissez-vous de ce qui vient d'en haut,

Tutti

Temps heureux, apportez la joie dans cette maison !

Providence divine / Temps

Auprès de ces âmes altissimes

La grâce / La bénédiction du ciel devront élire
leur demeure;

Tutti

Ils prospèrent, ils vivent, s'exclame le monde entier.

8. Coro

Tiempo

Recréese la tierra,

Providencia divina

Alégrese el cielo,

Todos

¡Dichosos tiempos, deleitad esta casa!

Providencia divina / Tiempo

En estas nobilísimas almas

La Gracia, la bendición del cielo su morada
ha de elegir;

Todos

Alcen la voz todos a una: „¡prosperen, vivan!“.

1. Récitatif

Son altesse sérénissime Léopold,

Tout Anhalt chante

Avec un nouveau plaisir,

Ta Köthen se présente à toi

Pour se courber devant toi,

Son altesse sérénissime Léopold!

1. Recitativo

Serenísimo Leopoldo,

Canta el universo de Anhalt

Nuevamente con placer,

Tu Köthen se presenta ante ti,

Para inclinarse en tu presencia,

Serenísimo Leopoldo.

2. Air

Les soleils dorés des heures joyeuses

Que le ciel a lui-même nouées,

Sont revenus,

Glorifiez, chantez, accordez vos instruments

Pour propager sa gloire posthume!

2. Aria

Dorados soles, alegres horas,

Que adheridas al cielo,

Se integran en él nuevamente,

Ensalzad, cantad, templad las cuerdas

Y divulgad su fama eterna.

3. Basso solo

Leopolds Vortrefflichkeiten

Machen uns itzt viel zu tun.

Mund und Herze, Ohr und Blicke

Können nicht bei seinem Glücke,

Das ihm billig folget, ruhn.

4. Aria

Baß

Unter seinem Purpursaum

Ist die Freude

Nach dem Leide,

Jeden schenkt er weiten Raum,

Gnadengaben zu genießen,

Die wie reiche Ströme fließen.

Sopran

Nach landesväterlicher Art

Er ernähret,

Unfall wehret;

Drum sich nun die Hoffnung paart,

Daß er werde Anhalts Lande

Setzen in beglückten Stande.

beide

Doch wir lassen unsre Pflicht

Froher Sinnen

Itzt nicht rinnen,

Heute, da des Himmels Licht

Seine Knechte fröhlich machet

Und auf seinem Zepter lachet.

5. Recitativo

Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt,

Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen;

3. Bass solo

Leopold's great excellence

Gives us a great deal to achieve.

Mouths and hearts, ears and glances

Cannot rest upon his bliss

Which follows him, and rightly so.

4. Aria

Bass

'Neath the hem of his red robe

Is the bliss which

Follows suffering,

He gives ample room to all

To enjoy the gifts of grace

Which flow like abounding streams.

Soprano

As is the wont of sovereign princes

He nourishes,

Guards from mishap;

Hence should all our hope now mate,

That he shall put the land of Anhalt

Into a state blessedness.

Both

But let we now our duty

From happy minds

Not disappear,

Today, while light of heaven

Makes his subjects merry

And smiles upon his scepter.

5. Recitativo

Most serene highness, whom Anhalt calls father,

We want to bring our hearts as an offering;

3. Basse solo

La perfection de Léopold
 Nous donne beaucoup à faire à présent.
 Bouches et cœurs, oreilles et regards
 Ne peuvent pas rester au repos devant son bonheur
 Qui le suit équitablement.

4. Air

Basse
 Sous la bordure pourpre de son habit,
 La joie vient
 Après la souffrance,
 À chacun, il offre un large espace
 Pour jouir des dons de grâce
 Qui coulent en riches flots.

Soprano
 À la manière d'un monarque,
 Il nourrit,
 Repousse les malheurs;
 C'est pourquoi l'espoir s'accouple maintenant
 Pour qu'il apporte au pays d'Anhalt
 Un état de bonheur.

Les deux
 Pourtant nous laissons notre devoir
 De ne pas faire fuir maintenant
 Les rêves joyeux,
 Aujourd'hui, alors que la lumière du ciel
 Rend ses serviteurs joyeux
 Et rie sur son sceptre.

5. Récitatif

Altesse sérénissime qui se nomme père d'Anhalt,
 Nous voulons alors faire l'offrande de notre cœur;

3. Basso solo

Las excelencias de Leopoldo
 Nos dan mucho que hacer ahora.
 Boca y corazón, ojos y oídos
 Son incapaces de ensalzarlo
 En la felicidad que gratuitamente le sigue.

4. Aria

Bajo
 Bajo la espuma de su púrpura
 Está el gozo
 Tras el dolor,
 A todos reserva amplio espacio,
 Para gozar sus dones de gracia,
 Que fluyen como ríos caudalosos.

Soprano
 Al estilo de la tierra de su padre
 Da alimento
 Y evita desgracias;
 Por ello se aún la esperanza
 De que pueda poner en venturoso estado
 Al país de Anhalt.

Ambos
 Pero hagamos que nuestro cometido
 De mentes piadosas
 No se disipe aquí,
 Hoy día en que la luz del cielo
 Hace bienaventurados a sus siervos
 Y sonríe sobre su cetro.

5. Recitativo

Serenísimo, a quien Anhalt llama padre,
 Queremos traerte la ofrenda del corazón;

Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
Soll sich der Seufzer Glut zum Himmel schwingen.

6. Aria

So schau dies holden Tages Licht
Noch viele, viele Zeiten.
Und wie es itzt begleiten
Hohes Wohlsein und Gelücke,
So wisse es, wenn es anbricht
Ins Künftige, von Kummer nicht.

7. Aria

Dein Name gleich der Sonnen geh,
Stets während bei den Sternen steh!
Leopold in Anhalts Grenzen
Wird im Fürstenruhe glänzen.

8. Chor

Nimm auch, großer Fürst, uns auf
Und die sich zu deinen Ehren
Untertänigst lassen hören!
Glücklich sei dein Lebenslauf,
Sei dem Volke solcher Segen,
Den auf deinem Haupt wir legen!

From out our breast, which in devotion burns,
Shall glowing sighs rise up into the heavens.

6. Aria

CD214

So look upon the light of this fair day
For many, many times to come.
And be escorted, now as ever,
By great bliss and well-being,
And may it know, when it appears
Nor care nor pain in the future.

7. Aria

CD215

May thy name, like the sun, go forth,
And always bide among the stars!
Leopold in Anhalt's borders
Shall shine forth with princely fame.

8. Chorus

CD216

Sovereign great, receive us, too,
And give ear to us, your subjects,
When we sing in praise of thee!
May thy life be well favored,
Be such a blessing for your people,
As we lay upon thy brow!

De notre poitrine qui brûle de recueillement,
L'ardeur de nos soupirs s'élèvera jusqu'aux cieux.

6. Air

Que tu puisses voir la lumière de ce jour favorable
Encore très, très longtemps.

Et comme le bien-être et le bonheur
Accompagne ce jour abondamment,
Sache que lorsqu'il se lèvera,
À l'avenir, il ne sera pas accompagné de soucis.

7. Air

Ton nom ressemble au lever du soleil,
Tout en se trouvant toujours auprès des étoiles!
Les frontières de l'Anhalt de Léopold
Resplendiront de cette gloire princière.

8. Chœur

Accueille-nous aussi, grand prince,
Et écoute ceux qui se font tes sujets
À ton honneur!
Que ta vie s'écoule dans le bonheur,
Sois pour ce peuple la bénédiction
Que nous déposons sur ta tête!

Desde nuestro pecho que arde en puro fervor,
Ha de brotar hasta el cielo la brasa de los suspiros.

6. Aria

Contempla pues, noble luz del día,
Muchos y muchos más tiempos.
Y como ahora la acompañan
El sumo bienestar y la felicidad,
Que tampoco en el futuro inminente
Sepa lo que es la tribulación.

7. Aria

Marche tu nombre igual que el del sol,
Y que siempre quede con las estrellas.
Leopoldo resplandecerá en fama de Príncipe
En los confines de Anhalt.

8. Coro

Acógenos también, gran Príncipe
Junto a los que para tu gloria
Te invocan con sumo respeto.
Que tu vida sea venturosa,
Y que al pueblo venga tal bendición,
Como la que ponemos sobre tus sienes.

Andreas Bomba

Kapital für alle Zeiten

Das unstete Leben von Bachs Vokalmusik

„Die ungedruckten Werke des seligen Bach sind ungefehr folgende: 1) Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken, auf alle Sonn- und Festtage. 2) Viele Oratorien, Messen, Magnificat, einzelne Sanctus, Dramata, Serenaden, Geburts-, Namenstags- und Trauermusiken, Brautmessen, auch einige komische Singstücke...“ zählt der 1754 in Leipzig erscheinende Nekrolog auf. Zusammen mit „3) Fünf Paßionen, worunter eine zweychörige befindlich ist“ und 4) „Einige zweychörige Moteten“ ist dies der Überrest von Bachs Vokalmusik, soweit die Verfasser des in der „Musikalischen Bibliothek“ von Lorenz Christoph Mizler erschienen Nachrufes ihn kannten. Und Johann Sebastian Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel sowie Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola, die Autoren, werden ihn aus erster Hand gekannt haben!

Unter den gedruckten Werken, die der Nekrolog vor den ungedruckten aufzählt, befindet sich keine vokale Musik. Auch wenn zumindest ein Kirchenstück hätte Erwähnung finden können: die auf Kosten des Rates der Stadt Mühlhausen gedruckte Kantate BWV 71 „Gott ist mein König“ von 1708 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23). Offenbar besaß Bach selbst jedoch keines dieser gedruckten Exemplare, sodaß die Nachkommen von diesem Stück keine Kenntnis hatten.

Bemerkenswert ist das Argument, mit dem der Nekrolog die gedruckten von den nicht gedruckten Werken unterscheidet. Die gedruckten Werke sind jene, „welche, durch den Kupferstich, gemeinnützig gemacht worden“. Der Begriff „gemeinnützig“ bedeutet: „der interessierten Öffentlichkeit (= Allgemeinheit) zugänglich, jederzeit

verfügbar“. Es handelt sich dabei ausschließlich um Werke für Tasteninstrumente, die jedermann in gedruckter Form erwerben und spielen konnte. Die Vokalmusik hingegen konnte man lediglich hören. Auch sie war auf ihre Weise also allgemein zugänglich, jedoch, gebunden an Ort und Zeit einer Aufführung, nicht „gemeinnützig“ im Sinne von ständig verfügbar.

Anlaßgebundene Gebrauchsmusik

Ständig verfügbar blieb die ungedruckte Musik lediglich für den Urheber, den Aufführenden in Personalunion mit dem Komponisten: Bach selbst also, den Musikdirektor an Leipzigs Kirchen. Die Kirchenstücke wie auch die anderen genannten Werke waren anlaßgebundene Gebrauchsmusik, deren gemeiner Nutzen, um den Begriff noch einmal aufzugreifen, nicht in der Verfügbarkeit zum Wohle der Allgemeinheit bestand, sondern in ihrem genau umrissenen Zweck, einer punktuellen Wirkung auf Publikum und Adressaten nämlich. Bei den Kirchenstücken handelte es sich darum, das Evangelium mit musikalischen Mitteln auszulegen, die Liturgie zu unterstützen und die Andacht zu fördern; die „weltlichen“ Stücke konnten dagegen einen öffentlichen, politischen Zweck verfolgen, dienen zur Ehre und Erbauung einer geachteten Person oder zur Belustigung einer Festgesellschaft. Daß Bach, auch wenn er sich stets „in tiefster Devotion“ als „unterthänigst-gehorsamster Knecht“ der Etikette unterwarf, gleichzeitig mit der öffentlichen Anerkennung seiner musikalischen Arbeit rechnete, versteht sich von selbst.

Robert Schumann schrieb 1839: „Bachs Werke sind ein Kapital für alle Zeiten“. Mit diesem Ausflug in die Ökonomie wollte er den Mut des Verlagshauses C.F. Peters befeuern, mit der Gesamtausgabe der Bachschen Klavier-

werke fortzufahren. Zugleich sprach er „die Bitte aus, daß alle, die im Besitz von noch ungedruckten Bachianis sind, durch Zusendung an die Verlagshandlung dem Nationalunternehmen förderlich sein möchten... Vielleicht, daß sich ein Verleger auch zu einer gleichförmigen Ausgabe der Gesang- und Kirchenkompositionen von Bach entschließt...?“ „Ein reichlicher Gewinn“, resümierte Schumann. „kann nicht ausbleiben“. Der Komponist und Redakteur der Neuen Zeitschrift für Musik forderte nichts anderes, als die Gesamtheit von Bachs Musik dem gemeinen Nutzen dienstbar zu machen.

Original und Parodie

Was er und seine Generation sich kaum vorstellen konnten, war der Umstand, daß bereits Bach selbst seine Musik als „Kapital für alle Zeiten“ betrachtete. Insbesondere seine ungedruckte, an einen Anlaß gebundene Gebrauchsmusik entzog Bach nach ihrer Aufführung dem gemeinen Nutzen, um sie eventuell an anderem Ort zu anderer Zeit mit anderen Mitteln für einen anderen Zweck umzumünzen. Die Rede ist von dem seit dem 16. Jahrhundert verbreiteten Phänomen der „Parodie“. Sofern dem 19. Jahrhundert und seinem Streben nach Originalität und Einmaligkeit des Kunstwerkes die Eigenart früherer Epochen, Musik in anderem Zusammenhang wiederzuverwenden, nicht verborgen blieb, entschied es sich jedoch stets, verschiedene Versionen und Fassungen eines Stücks nach einer vermeintlich qualitativen Rangfolge anzuordnen. Dieser Prozeß unterlag durchaus einer gewissen Dynamik: die bereits früh gedruckten Kyrie-Gloria-Messen BWV 233 – 236 etwa verloren ihren Wert, sobald man die „Urform“ ihrer Musik in den Kantaten entdeckte (s. Vol. 71 & 72) und die Wiederverwendung mit neuem Text als Musik aus zweiter Hand betrachtete. Umgekehrt schien der Rang des „Weihnachts-Oratori-

ums“ BWV 248 (Vol. 76) ungleich höher als der jener profanen Huldigungsmusiken, aus dem das geistliche Stück seine musikalische Substanz gewann. Ja, man unterstellte Bach sogar, die weltlichen Stücke (BWV 213, 214, 215) bereits im Hinblick auf den eigentlich geistlichen Zweck komponiert zu haben! „Das meiste aus den weltlichen Cantaten hat er [Bach] hernach ohne durchgreifende Umarbeitung für Kirchenmusiken verbraucht, wo es sich denn vollständig an seinem Platze zeigt. Daraus folgt, daß es in der Originalgestalt nicht ganz zweckentsprechend gewesen sein kann“ urteilte Philipp Spitta 1880!

Die h-Moll-Messe BWV 232 (Vol. 70) hingegen firmierte schon seit Hans-Georg Nägels Reklame im Jahre 1818 als „größtes Kunstwerk aller Zeiten“: Von der Perspektive des kolossalen Gesamtkunstwerks aus konnte selbst ein genauer Beobachter wie Albert Schweitzer „nur nebenbei“ erwähnen, „daß die h-moll-Messe auch entlehnte Stücke enthält“, um sogleich zu beschwichtigen: „Es handelt sich hier aber nicht um Parodien, sondern um Überarbeitungen, die zuweilen so eingreifend sind, daß man fast besser von einem Komponieren in Anlehnung an das betreffende Stück als von Entlehnung spräche“ (Johann Sebastian Bach, 1908, Seite 643). Daß freilich selbst die Musik des Denkmals der Bach-Renaissance, der Matthäus-Passion BWV 244 nämlich, Objekt parodierender Eingriffe und Übernahmen wurde, als Bach sie anlässlich der Trauerfeier für Fürst Leopold von Anhalt-Köthen im März 1729 heranzog („Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ BWV 244a), ist mittlerweile zum unspektakulären Allgemeinplatz der Bachforschung geworden.

Die gleiche musikalische Substanz

Das Ergebnis dieser Problematik um Fassungen, Versionen, Urformen, Parodien, Fragmente und nicht zuletzt

um die Überlieferung ist in der ab 1850 erscheinenden, alten Bach-Gesamtausgabe (BG) zu besichtigen und, in ihrer Folge, im 1950 herausgekommenen Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Das BWV trägt dem Umstand, daß Bach seine von der Nachwelt „Kantaten“ genannten Kirchenstücke (Concerto), Serenaden, Dramata und Huldigungsmusiken mehrfach in immer wieder veränderter Form zur Aufführung brachte, in höchst unterschiedlicher Weise Rechnung. Dabei war sich Wolfgang Schmieder des Problems durchaus bewußt. So formulierte er im Vorwort zur ersten Auflage „die Regel, daß verschiedene Versionen der gleichen musikalischen Substanz (vor allem Parodien) auf die gleiche Nummer mit Exponenten gestellt werden“, um in einer Anmerkung sogleich einzuschränken: „Dadurch und infolge der bereits bestehenden Kantatennumerierung war eine klare Trennung in geistliche und weltliche Kantaten nicht durchführbar“. Und weiter: „In allen jenen Fällen, in denen die zweite Verarbeitung so von der ersten abweicht, daß sie zu einer neuen Gestalt des Werkes führt (...), wurde eine neue Nummer und ein neuer Platz gewählt“ (S. XII). Als Beispiel für diese Praxis führte der verdienstvolle Herausgeber des BWV die Konzertbearbeitungen an.

Zuletzt in der nachgebesserten Kleinen Ausgabe BWV^{2a} wird das Ausmaß von Bachs großzügigem Umgang mit der eigenen Musik eindrucksvoll sichtbar. Unter den 200 Nummern, die das geistliche Kantatenwerk umfaßt, sind 74 Stücke mit einer zweiten oder mehreren weiteren Aufführungen belegt, zum Teil unter erheblichen Umarbeitungen, Neuinstrumentierungen, Auslassungen, Einfügungen etc. Diese Stücke firmieren jedoch nach wie vor unter einer BWV-Nummer. Es sind: BWV 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 16, 18, 21, 23, 29, 31, 36, 37, 40, 41, 42, 47, 58, 59, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70, 73, 76, 78, 79, 82, 83, 91, 93, 94, 96, 97, 100, 102, 103, 110, 114, 120, 125, 129, 132, 134, 137, 139,

147, 151, 154, 155, 157, 161, 162, 165, 168, 170, 172, 175, 177, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 190, 194, 195 und 199.

Geistlich-weltlich / weltlich-geistlich

Die Varianten bzw. Vor- und Alternativformen von vier dieser Kantaten, nämlich BWV 69, 120, 147 und 190, erhalten zur Unterscheidung ein „a“ und werden damit als eigenständige Stücke aufgewertet, ohne daß mit dieser Benennung etwas über die Qualität der gegenseitigen Abhängigkeit gesagt wäre. So ist BWV 69a („Lobe den Herrn, meine Seele“) die erste, in den Jahren 1723 und 1727 aufgeführte Form der 1748 zum Ratswechsel gegebenen Kantate gleichen Titels BWV 69 (Vol. 22). Einige Sätze der Ratswahlkantate BWV 120 (Vol. 38) sind hingegen Urbild zu den später aufgeführten Kantaten BWV 120a und 120b, deren Musik freilich unvollständig bzw. verschollen ist. Das heißt: man kennt den Text und kann den Bezug zur Musik nur mehr oder weniger hypothetisch wiederherstellen. BWV 147 (Vol. 45) wiederum ist eine spätere Form der unvollständig erhaltenen Weimarer Kantate BWV 147a, während es bei BWV 190/190a wieder umgekehrt ist. Auch hier ist die Musik der „a“-Version verschollen.

Zu diesen vier Kantaten gesellen sich mit BWV 34a/34 und BWV 80a/80b/80 zwei weitere geistliche Kantaten mit geistlichem Urbild; auch hier ist die Musik der mit Buchstaben versehenen Stücke ganz oder teilweise verschollen.

Wie aus „weltlichen“ Kantaten Kirchenstücke werden, erzählt an prominentester Stelle die Entstehungsgeschichte des Weihnachts-Oratoriums (EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 76). Der Kantatenteil des BWV nennt neun weitere Beispiele für weltlich-geistliche Transformationen: BWV 30a wird zu BWV 30, BWV 36c zu 36,

BWV 66a zu 66, BWV 134a zu 134, BWV 173a zu 173, BWV 184a zu 184, BWV 193a zu 193, BWV 194a zu 194 und BWV 197a zu 197. Schließlich gibt es mit BWV 36 auch eine geistliche Kantate, die Bach später wiederholt zu einem profanen Zweck aufführt (BWV 36a, 36b).

Editorische Konsequenzen

Das Stichwort für diese Qualifizierung im BWV heißt also: „gleiche musikalische Substanz“. Spätestens damit stellt sich auch für eine Gesamtaufnahme der Musik Johann Sebastian Bachs auf CD die Frage, wie mit diesen Stücken verfahren werden soll. Erschwerend kommt nämlich hinzu, daß Bach, wenn er bereits vorhandene Musik hervorholte, um sie für einen anderen Zweck und mit einem anderen Text dem allgemeinen Nutzen wieder zugänglich zu machen, durchaus nicht die Noten unverändert übernahm, um sie dem neuen Text gleichsam überzustülpen. Vielmehr griff er ohne Bedenken in die Musik ein. Im günstigsten Fall hatte sich die musikalische Substanz dabei lediglich über neu definierte Affekte hinwegzuretten. Es konnten ihr aber auch mit veränderten Tonhöhen und modifizierten Instrumentationen bis hin zum Austausch einzelner Sätze weitere Hürden in den Weg gestellt werden.

Inwieweit sich dadurch eine neue Originalität der Musik entwickelte, kann im Nachhinein nur individuell und an künstlerischen Gesichtspunkten ausgerichtet entschieden werden. Diese Entscheidung muß Fragen etwa nach der Darstellbarkeit von Fragmenten im Hinblick auf die musikalische Praxis oder nach der Wiederholung der gleichen Musik zu anderen Texten naturgemäß anders beantworten als etwa eine Druckausgabe.

Deshalb hat sich die EDITION BACHAKADEMIE entschlossen, nach Abschluß der Gesamtaufnahme der

geistlichen Kantaten BWV 1 – 200 und der weltlichen Kantaten BWV 201 – 215, gleichsam als Nachtrag, die beiden vorliegenden CDs mit weltlichen Urbildern geistlicher Kantaten als den verbleibenden Rest genuiner Musik Johann Sebastian Bachs in den Gesamtumfang miteinzubeziehen, aufzunehmen und in der vorliegenden Form zu veröffentlichen. Den beiden vorliegenden CDs folgt eine weitere CD (Vol. 140) mit den erhaltenen bzw. ohne größeren Aufwand an Hypothesen musizierbaren Teilen der Kantaten BWV 34a, 69a, 120a und 197a, die geistliche Vorformen späterer geistlicher Kantaten darstellen, dem 1723 aufgeführten Magnificat Es-Dur BWV 243a sowie den Frühformen zweier Sätze aus dem „Symbolum Nicenum“ der h-Moll-Messe.

Keineswegs klarer jedoch wird vor diesem Hintergrund, was der Nekrolog mit den „Fünf Jahrgängen“ von Kirchenstücken gemeint hat. Er unterschied nämlich nicht nach „Original“ und „Parodie“, sondern, wie gezeigt, nur nach gedruckten und ungedruckten Werken. Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola ahnten wohl nicht, daß die ungedruckten Werke des seligen Bach, Bachs „Kapital für alle Zeiten“, mit ihrer Zuführung zum allgemeinen Nutzen die Zahl an offenen Fragen sogar noch erhöht.

Angenehmes Wiederau BWV 30a

Die autographe Partitur zu dieser Kantate ist erhalten. Sie nennt das Aufführungsdatum 28. September 1737. Ihr liegt der gedruckte Text aus der Feder Picanders bei. Die um 1738 musizierte Kantate zum Fest Johannis des Täufers „Freue dich, erlöste Schar“ BWV 30 (Vol. 10) ist also eine Parodie des vorliegenden Stücks. Bach übernimmt für den geistlichen Zweck, freilich, unter Reduzierung um den Trompeten-/Pauken-Chor, die „musikalische Sub-

stanz“ des Eingangs- und Schlußchores sowie vier von fünf Arien (außer Nr. 11) des weltlichen Vorbilds, schreibt neue Rezitative und fügt, als Nr. 6, einen Choralatz ein, um damit eine Zäsur für die Predigt zu schaffen.

Anlaß von Komposition und Aufführung dieser Kantate war die Übernahme des etwa 20 km südwestlich von Leipzig gelegenen Gutes Wiederau durch „Johann Christian von Hennicke... Ihro Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Hochbetrachter würdlicher Geheime Rath, Staats-Minister und Vice-Cammer-Präsident“, wie der Präsentdruck des Textes vermerkt. Hennicke gehörte zu den wichtigen und stets in der Gunst des Kurfürsten steigenden Männern am Dresdner Hof, sodaß Bach, frisch zum Hofcompositeur ernannt, geradezu verpflichtet war, diese Huldigungsmusik zu komponieren. Vier Allegorien treten auf (Zeit, Glück, Schicksal sowie der das Gut durchziehende Fluß Elster), um dem in einer späteren biographischen Notiz wenig günstig beurteilten, später sogar zum Reichsgrafen aufgestiegenen Höfling („eine gemeine Natur, aber durch Geschick, Schlaueheit, Gewissenlosigkeit zu Allem brauchbar“) die Ehre zu erweisen huldigen. Die Arie Nr. 11 geht vermutlich zusammen mit der Arie Nr. 8 aus BWV 210/210a auf ein verschollenes Urbild zurück; ebenso scheint es sich mit der Arie Nr. 5 sowie den Sätzen 1 bzw. 13 und der Kantate BWV 195 (Vol. 59) zu verhalten.

Vermutlich hat dem Geheimen Rat der hier festliche, dort volkstümlich-tänzerische Charakter der Musik (den Bach auch in die geistliche Kantate übernommen hat!) so gut gefallen, daß er ein halbes Jahr später, zum kurfürstlichen Besuch der Ostermesse, ein weiteres Stück bei Bach bestellte (BWV Anh. I 13, die Musik ist verschollen). „Angenehmes Wiederau“ ist Schwesterwerk zur berühmten Bauernkantate BWV 212 von 1742.

Auch dieses Stück huldigt einem Gutsbesitzer, auch hier stammt der Text von Picander. Nur das Vorhandensein eines geistlichen Pendants in Verbindung mit der von Spitta so präzise benannten Geringschätzung der weltlichen Stücke Bachs verhinderten, wie Werner Neumann im Bach-Jahrbuch 1972 (S. 76 ff.) gezeigt hat, die Aufnahme des *Dramma* BWV 30a in die BG sowie die Einreihung in den regulären Korpus der weltlichen Kantaten im BWV. Wäre die Quellenlage für manche geistliche Kantate so komplett und eindeutig wie bei diesem Stück!

Schwingt freudig euch empor BWV 36c Die Freude reget sich BWV 36b

Noch eklatanter ist der Fall bei der schon als „Werkgruppe“ zu bezeichnenden BWV-Nr. 36. Ausgangspunkt ist die hinter der nachgeordneten Nummer 36c versteckte Kantate. Diese mit den Worten „Schwingt freudig euch empor“ beginnende Gratulationsmusik für einen, wie der (vielleicht von Picander stammende?) Text vermuten läßt, älteren Lehrer (der Thomasschule?) schrieb Bach im Frühjahr 1725. Von diesem Stück ist immerhin die autographe Partitur erhalten, und es erscheint auch in der BG, ohne jedoch – aus den mittlerweile bekannten Gründen – zu nennenswerten, auführungspraktischen Konsequenzen geführt zu haben. Ein halbes oder einhalb Jahre später, zum 30. November 1725 oder 1726, nahm Bach die Musik, um sie bei der Geburtstagsfeier von Fürstin Charlotte Friederike Wilhelmine zu Anhalt-Köthen erneut aufzuführen, diesmal freilich mit einem anderen Text aus der Feder Picanders: „Steigt freudig in die Luft“ BWV 36a. Die Fürstin ist übrigens nicht jene „Amusa“, wegen der Bach 1723 seinen Dienst in Köthen quittiert hatte und die bald darauf verstorben war, sondern die zweite Frau des Fürsten Leopold. Dessen Hofkapellmeistertitel trug Bach noch

immer und war daher gewissermaßen zur Komposition der Festmusik verpflichtet, obwohl er auch aus freien Stücken immer wieder gerne einen Besuch in Köthen abstattete. Die Musik dieser Kantate BWV 36a ist verschollen; man nimmt jedoch mit gutem Grund an, daß die neunteilige Kantate im wesentlichen die gleiche musikalische Gestalt hatte wie das Ausgangsstück BWV 36c.

Zwischen 1726 und 1730 griff Bach erneut zur Lehrerkantate, um aus ihr eine Adventskantate zu schmieden (BWV 36, Frühform). Dem Eingangsschor und den drei Arien der Gratulationsmusik, vielleicht wieder von Picander umgedichtet, hängte Bach die letzte Strophe des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von Philipp Nicolai an. Von diesem Stück existiert nur eine Partitur-Abschrift. Zum 1. Advent 1731 erweiterte Bach die Adventskantate um drei Strophen des Luther-Liedes „Nun komm, der Heiden Heiland“ und modifizierte die aus BWV 36c entnommenen Sätze (Eingangsschor, drei Arien). Diese in einer autographen Partitur vorliegende Version ist die bekannteste und, wenn man so will, der Endpunkt des geistlichen Triebes dieser Kantaten-Familie (und in der EDITION BACHAKADEMIE Vol. 12 eingespield).

Aber noch nicht genug! 1735 kommt ein Mitglied der angesehenen Leipziger Gelehrtenfamilie Rivinus, vielleicht Johann Florens Rivinus, der im Oktober 1735 das Rektorat an der Universität antrat, in den Genuß, mit einer Aufführung der Kantate „Die Freude reget sich“ geehrt zu werden. Die Musik besteht aus Eingangsschor und drei Arien der Kantate BWV 36c, versehen (wieder von Picander?) mit einem neuen Text sowie neu komponierten Rezitativen; im BWV trägt sie nun die Nummer 36b. Erhalten sind von dieser Kantate neun Stimmen, mit Hilfe derer sich der Rest (unter Zuhilfenahme von BWV 36c) rekonstruieren läßt.

Um alle Erfindungen Bachs im Zusammenhang mit dieser Werkgruppe zu präsentieren und zugleich allzuvielen Doppelungen zu vermeiden, hat dieser Befund für die vorliegende Einspielung die Konsequenz, zunächst den Ausgangspunkt, die Kantate BWV 36c komplett einzuspielen, danach von dem zuletzt genannten Stück die neu komponierten Rezitative sowie den auch stimmenmäßig komplett erhaltenen Schlußchor. Bemerkenswert in BWV 36c ist die differenzierte Umgangsweise Bachs mit der instrumental Vielfalt. Die Arie Nr. 3 ist ein Trio für Oboe d'amore, Tenor und Basso continuo, während in der Sopran-Arie Nr. 7 die „gedämpften schwachen Stimmen“ mit der Viola d'amore entsprechenden Ausdruck finden. Die in Arie Nr. 5 angesprochene Lichtwerdung umrahmt Bach mit dem vollen Streichersatz. Der Eingangsschor ist ein schwingvolles Konzertstück, während Bach zum Schluß den Charakter einer Gavotte, eines volkstümlichen Tanzes bemüht und mit eingestreuten Rezitativen gliedert. Der virtuose Umgang mit den klanglichen und formalen Mitteln mag ein Zeichen dafür sein, daß Bach den gelehrten Widmungsträgern ein Zeugnis eigener Gelehrsamkeit ablegen wollte.

Die Zeit, die Tag und Jahre macht BWV 134a

Diese Kantate ist das Urbild zu der 1724 in Leipzig (unter Auslassung der Sätze 5 und 6) musizierten Osterkantate „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ BWV 134, die ihrerseits in zwei veränderten Versionen 1731 und (vielleicht) 1735 erneut aufgeführt wurde. Das Urbild entstand zum Neujahrstag 1719, stammt also aus Bachs Köthener Zeit und verdankt seine Existenz dem Umstand, daß alljährlich zum Neujahrstag und zum eigenen Geburtstag am 10. Dezember Fürst Leopold sich eine Glückwunschkantate darbringen ließ; BWV 173a, die anschließend betrachtet wird, ist eine dieser Geburtstagskantaten. Später,

nach seiner zweiten Eheschließung, ließ Leopold, wie wir gesehen haben, auch zum Geburtstag der Gemahlin Kantaten seines nominellen Hofkapellmeisters aufführen.

Da Bach die genannte Osterkantate – vier Tage nach der Uraufführung der Johannes-Passion – unter Verwendung von Stimmenmaterial der Neujahrskantate musizieren ließ, ist das Material des weltlichen Stücks nicht mehr komplett. Die Rekonstruktion seiner vollständigen Gestalt wurde erst möglich nach Auffindung des Textes in Christian Friedrich Hunolds 1719 in Halle gedruckte Sammlung „Auserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte unterschiedener Berühmten und geschickten Männer“.

Auf Texte von Menantes, wie sich Hunold (1680 – 1721) nannte, griff Bach in Köthen insgesamt sechsmal zurück; drei dieser Kantaten sind erhalten, die bekannteste ist „Ich bin in mir vergnügt“ BWV 204 (Vol. 62). Kennzeichnend für die Dichtungen ist die dialogische Anlage; es handelt sich um eine Art Kurzoper mit bescheidener dramatischer Handlung oder, wie Alfred Dürr umschreibt, „um ein bloßes Gespräch von allegorischen Personen, Göttern oder Schäfern, die die Trefflichkeit des Fürsten preisen und sich am Schluß zu gemeinsamem Glückwunsch vereinigen“. Im vorliegenden Fall schlüpfen die Figuren Zeit und Göttliche Vorsehung in die Rolle von Vergangenheit und Zukunft, die sich über das segensreiche Wirken des Fürsten für sein Land unterhalten. Der vierstimmige Chorsatz am Ende läßt gleichsam das Volk sich mit den allegorischen Protagonisten vereinen und unter unbeschwerten Rhythmen froh in die Zukunft schauen.

Durchlauchtster Leopold BWV 173a

Die autographe Partitur dieser „Serenata“ entstand vermutlich 1722. Ob Bach das Stück jedoch ebenfalls erst in

diesem Jahr schrieb, wird bezweifelt. Die einfache Machart der Musik könnte genauso gut darauf hindeuten, daß Bach die Serenata nach seiner Entlassung aus der Haft in Weimar Anfang Dezember 1717 schnell komponierte, um in Köthen seiner ersten Dienstverpflichtung nachzukommen, nämlich für den Geburtstag von Fürst Leopold am 10. Dezember eine Gratulationsmusik zu schreiben. Das Fehlen rezitativischer Dichtung – auch den beiden von Bach als Rezitativ vertonten Abschnitten liegen gereimte Verse zugrunde – wie auch der Verzicht auf die im vorausgehenden Stück beobachteten allegorischen Elemente deuten in dieselbe Richtung: Bach arbeitete mit dem moderne poetische Ideale vertretenden Menantes erstmals am 10. Dezember 1718 zusammen.

Andererseits bietet die Konzentration auf nur zwei Solostimmen, die in der zum 2. Pfingsttag 1724 parodierten Kirchenkantate „Erhöhtes Fleisch und Blut“ BWV 173 (Vol. 52) zur vokalen Vierstimmigkeit erweitert wird, Anhaltspunkte für einen nur als solchen nicht benannten Dialogcharakter. Das Köthener Urbild gefällt ferner durch den Tanzcharakter der Arien; Menuett, Bourrée und Polonaise finden sich, ohne die präzise Textausdeutung Bachs zu behindern. In der dreiteiligen Arie Nr. 4 versinnbildlichen ansteigende Tonarten (G, D, A) und Stimmenzahl eine Art „per aspera ad astra“-Prinzip, in Satz 5, lassen Seufzerfiguren und eine Tonleiter „der Seufzer Glut zum Himmel schwingen“, während in der Arie Nr. 7 die kuriose Besetzung „Leopold in Anhalts Grenzen“ zeigt und dennoch seinen Namen strahlen läßt. Im übrigen ist diese Kantate der erste Beleg für die Benutzung der Traversflöte durch Bach. Dieses seinerzeit hochmoderne Instrument (vgl. Vol. 121) sollte Bach nun bis zu seinem Lebenden an herausragenden Stellen begleiten: im Benedictus der h-Moll-Messe (vermutlich eine Parodie!) ebenso wie am

Hofe des preußischen Königs, dem Bach in der Triosonate des „Musikalischen Opfer“ (Vol. 133) das „Kapital für alle Zeiten“ zu Füßen legt.

Die an den Aufnahmen dieser CD beteiligten Vokalsolistinnen und -solisten gehören zu jenem Kreis meist junger Künstler, mit denen Helmuth Rilling seit vielen Jahren bei CD-Aufnahmen, Konzerten und auch bei Meisterkursen der Internationalen Bachakademie Stuttgart bevozugt zusammenarbeitet. Die Sopranistin **Christiane Oelze** ist mit einem vielseitigen Repertoire in allen Konzerthäusern und auf wichtigen Bühnen hervorgetreten und sang bereits in Helmuth Rillings Einspielung der c-Moll-Messe und des Requiem von Wolfgang Amadeus Mozart. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE singt sie u.a. die Sopranpartie der Matthäus-Passion (Vol. 74) und der Kantate „Tilge, Höchster meine Sünden“ BWV 1083 (Vol. 73). **Eva Oltiványi** stammt aus Zürich, ist Stipendiatin des Migros-Genossenschafts-Bundes und hat bei Festspielen in der Schweiz und England erste Bühnenerfahrungen gesammelt. Die Sopranistin **Marlis Petersen** studierte u.a. bei Sylvia Geszty, gewann Preise beim VDMK-Wettbewerb, ist Ensemblemitglied der Deutschen Oper am Rhein, singt in Berlin, Hannover, Karlsruhe, Frankfurt, München und, demnächst unter Riccardo Muti, an der Mailänder Scala. **Ingeborg Danz**, die führende Altistin Bachscher Musik und gefragte Interpretin im Lied- und Oratorienfach, wirkt innerhalb der EDITION mit bei zahlreichen weltlichen Kantaten, dem Choralbuch, den beiden Passionen und der h-Moll-Messe und kleineren Werken. Der Tenor **Marcus Ullmann**, einst Mitglied des Dresdner Kreuzchores, steht am Beginn einer vielversprechenden Karriere als Lied- und Oratorsänger (Gastspiele in Dresden, Prag, Mün-

chen, Mailand, Houston, Philadelphia). **Klaus Häger** studierte in Köln und Freiburg, belegte Meisterkurse bei Ernst Haefliger und Dietrich Fischer-Dieskau, gewann zahlreiche Wettbewerbe, ist bei wichtigen Festivals (Salzburg, Schwetzingen, Ludwigsburg) und Mitglied des Ensembles der Staatsoper Berlin. **Andreas Schmidt** schließlich gab sein Debüt bei den letzten Aufnahmen der geistlichen Kantaten Bachs durch Helmuth Rilling im Jahre 1984 (BWV 117, 145 in Vol. 37 & 44). Seither hat der auch auf der Opernbühne, insbesondere als „Bekmesser“ und „Amfortas“ in Bayreuth erfolgreiche Bariton für die EDITION BACHAKADEMIE u. a. die oratorischen Werke Bachs, die h-Moll-Messe und Schemelli-Lieder aufgenommen. Die **Gächinger Kantorei Stuttgart** gehört zu den besten und bekanntesten Chören der Welt. Sie wird seit ihrer Gründung 1953 von Helmuth Rilling geleitet und ist ein zahlenmäßig nach den Anforderungen der jeweiligen Stücke zusammengesetzter Auswahlchor aus stimmlich ausgebildeten Sängerinnen und Sängern. Ihr instrumentales Pendant ist das **Bach-Collegium Stuttgart**, dessen hochprofessionelle und stilistisch vielseitig erfahrene Musiker mittlerweile aus dem In- und Ausland zusammenkommen. **Helmuth Rilling** schließlich, Gründer und Leiter der Internationalen Bachakademie Stuttgart, gilt international als gefragter Dirigent vor allem für oratorische Literatur; er hat alle großen amerikanischen Orchester geleitet, das Israel Philharmonic Orchestra und, in begeistert aufgenommenen Konzerten, die Wiener Philharmoniker in Bachs Matthäus-Passion. Für das Bach-Jahr 2000 hat er bei vier Komponisten vier neue Passionsversionen in Auftrag gegeben. Die Arbeit des für seine auch völkerverbindenden Engagements vielfach ausgezeichneten Dirigenten und künstlerischen Leiters der EDITION BACHAKADEMIE steht unter dem Motto „Nachdenken über Musik“.

Andreas Bomba

Capital for all times

The trials and tribulations of Bach's vocal music

"The unprinted works by the late Bach are roughly as follows: 1) Five annual cycles of church pieces, for all Sundays and holidays. 2) Many oratorios, masses, the Magnificat, a Sanctus, dramas, serenades, music for birthdays, name days and for mourning, nuptial masses, and a few comical pieces to be sung..." lists the obituary which appeared in Leipzig in 1754. Together with "3) Five Passions, including two with double chorus" and "4) Some motets for double chorus", this was all that remained of Bach's vocal music, as far as the authors of the obituary, which appeared in Lorenz Christoph Mizler's "Musikalische Bibliothek", were aware; and the authors, Johann Sebastian Bach's son, Carl Philipp Emanuel, and Bach's pupil Johann Friedrich Agricola, are certain to have known this at first hand!

There is no vocal music among the printed works, which the obituary lists before the unprinted ones. Even though at least one church piece would assuredly have deserved mention: Cantata BWV 71, "Gott ist mein König" ("God is my sovereign"), printed on account of the Council of the City of Mühlhausen in 1708 (EDITION BACHAKADEMIE, vol. 23). Bach obviously did not himself possess a copy of this in print, so that his descendants were unaware of the piece.

The obituary uses a rather remarkable argument to distinguish the printed from the unprinted works: printed works are those "which copperplate engraving had made to be of public utility". The term "of public utility" means "accessible, available at all times, to those in the public (the general public) who are interested". These are

exclusively works for keyboard instruments which everyone could buy in print and play. Vocal music, on the other hand, had to be heard. It, too, was generally accessible, albeit tied to the time and place of a specific performance, and not "of public utility" in the sense of being constantly available.

Utility music tied to specific occasions

The unprinted music was only constantly available to the author, the performer who was at the same time its composer: that is, to Bach himself, the Director of Music at Leipzig's churches. The church pieces as well as the other works mentioned were utility music tied to specific occasions whose general utility, to take up the term once again, was not in being available to the public at all times, but rather in its precisely defined purpose, its effect on the audience and listeners at a specific place and time. The church pieces are concerned with expressing the gospel in music, supporting the liturgy and promoting the devotional service. The "secular" pieces, by contrast, pursued a public, political purpose, served to honor or edify a respected person or to amuse the convives at a sociable gathering. It goes without saying that Bach, even though he labeled himself "most humble, obedient servant" "in deepest devotion", at the same time counted on his music receiving public acclaim.

Robert Schumann wrote in 1839: "Bach's works are capital for all times". This excursion into economic imagery was intended to bolster the courage of C.F. Peters' publishing house to continue publishing the complete edition of Bach's works for clavier. At the same time, he "asked all who are in possession of yet unprinted works by Bach to be of assistance to the national undertaking by

sending them to the publisher ... Perhaps a publisher may decide to bring out an edition in the same form of the sacred and church compositions by Bach ...!" "A tidy profit", summarized Schumann, "cannot fail to be made". The composer and editor of the *Neue Zeitschrift für Musik* ("New Journal of Music") demanded nothing less than to have all of Bach's music turned to the "public utility".

Original and Parody

What he and his generation could hardly imagine, though, was the fact that Bach himself already viewed his music as "capital for all times". Bach took his unprinted works in particular out of public utility after their performance in order to be able to adapt them for use at another time and place, should the need arise. This is the phenomenon of the "parody", which had been in widespread practice since the sixteenth century. Even if the nineteenth century and its striving for originality and uniqueness in works of art was not unaware of the peculiarity of earlier epochs to reuse music in a new context, it always chose to rank the various versions of a piece by presumed quality. This process was also subject to a certain dynamic development: the *Kyrie-Gloria* masses BWV 233 - 236, which had been published at an early date, lost their value, for example, as soon as the "original form" of their music was discovered in the cantatas (see vols. 71 & 72), their having been put to use once again with a new text branding them as second-hand music. Conversely, the rank of the "Christmas Oratorio" BWV 248 (vol. 76) appeared incomparable higher than the worldly music of homage from which the sacred piece drew its musical substance. They even supposed that Bach had composed the secular pieces (BWV 213, 214,

215) with the true, sacred purpose in mind! "He [Bach] later used most of the music from the secular cantatas in church music without making substantial changes, as is shown by it being fully in its place. From this it follows that it cannot have been entirely well-suited to its purpose in the original form" was Philipp Spitta's judgment in 1880!

The Mass in B Minor BWV 232 (vol. 70), on the other hand, had been called the "Greatest Art Work of All Time" ever since Hans-Georg Nägeli beat the drum for it in 1818. Taking the perspective of a colossal, all-encompassing work of art, even such a careful observer as Albert Schweitzer only mentioned "incidentally..." that the Mass in B Minor also contains borrowed pieces", although he immediately qualifies this by saying "These are, however, not parodies, but revisions which are at times so substantial that it would be better to speak of new compositions along the lines of the respective earlier pieces rather than of borrowings" (Johann Sebastian Bach, 1908, p. 643). The fact that even the music to that monument of the Bach renaissance, the *St. Matthew Passion* BWV 244, itself became the object of wide-ranging use of parody technique when Bach performed it at the memorial service for Prince Leopold of Anhalt-Köthen in March 1729 ("Klagt, Kinder, klagt es aller Welt" BWV 244a), has by now become an unspectacular commonplace of Bach research.

The same musical substance

The results of this problem involving versions, original forms, parodies, fragments and, not least, the history of their survival, can be seen in the old edition of Bach's complete works (BG), published in 1850 and, as a conse-

quence, the Index of Bach's Works (BWV) which appeared in 1950. The BWV tries in a number of different ways to take account of the fact that Bach often reused, in a variety of forms, his church pieces ("concertos"), serenades, dramas and music of homage, now collectively referred to as "cantatas". Nor did this go unremarked by Wolfgang Schmieder. Hence he writes in his preface to the first edition "It is the rule that various versions of the same musical substance (particularly parodies) are given the same number as the main pieces", only to qualify his statement "For this reason, and as a consequence of the already existing numbers to the cantatas, it was not possible to distinguish strictly between sacred and secular cantatas". And further: "In all cases in which the second arrangement is so different from the first that it leads to a new form of the work (...), a new number and place in the list were chosen" (p. XII). The deserving editor of the BWV offered the concerto arrangements as examples of this practice.

The improved Small Edition BWV2a has most recently demonstrated the extent of Bach's generous treatment of his own music. Among the 200 numbers which cover the entire spectrum of sacred cantatas, 74 pieces have been shown to have been performed one or more additional times, some with substantial revisions, deletions and additions, or with new instrumentation. These pieces, however, still have a BWV number. They are BWV 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 16, 18, 21, 23, 29, 31, 36, 37, 40, 41, 42, 47, 58, 59, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70, 73, 76, 78, 79, 82, 83, 91, 93, 94, 96, 97, 100, 102, 103, 110, 114, 120, 125, 129, 132, 134, 137, 139, 147, 151, 154, 155, 157, 161, 162, 165, 168, 170, 172, 175, 177, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 190, 194, 195 and 199.

Sacred-secular / secular-sacred

The variations, or rather the earlier and alternative forms, of four of these cantatas, BWV 69, 120, 147 and 190, were given the distinction of an "a" and their value thus raised to that of pieces in their own right, although this designation does not claim to refer to the quality of their mutual dependencies. Hence BWV 69a ("Lobe den Herrn, meine Seele" – "Praise thou the Lord, O my spirit") is the first form, performed in the years 1723 and 1727, of the cantata of the same title BWV 69 (vol. 22) performed at the town council election of 1748. Some movements of the cantata for the town council election BWV 120 (vol. 38), on the other hand, are the originals of the cantatas BWV 120a and 120b, which were performed later, although their music is incomplete or has not survived at all. This means that the texts are known and the relation to the music can only be restored on a more or less hypothetical basis. BWV 147 (vol. 45) is a later form of the Weimar cantata BWV 147a, itself incomplete, while the converse relationship applies to BWV 190/190a. Here too, the music to the "a" version has been lost.

BWV 34a/34 and BWV 80a/80b/80 are two more sacred cantatas which follow a sacred original; here too the music of the pieces assigned a letter has been entirely or partially lost.

The most prominent example of "secular" cantatas becoming sacred works is the Christmas Oratorio (EDITION BACHAKADEMIE vol. 76). The cantata section of the BWV mentions nine additional examples of secular-sacred transformations: BWV 30a became BWV 30, BWV 36c became 36, BWV 66a became 66, BWV 134a became 134, BWV 173a became 173, BWV 184a became 184, BWV 193 a became 193, BWV 194a became 194, and

BWV 197a became 197. Finally, BWV 36 is also a sacred cantata which Bach later repeatedly put to temporal purposes (BWV 36a, 36b).

Editorial consequences

The key phrase for this qualification in the BWV is therefore “the same musical substance”. Here at the latest it becomes difficult to decide what to do with these pieces in a recording of all of Johann Sebastian Bach’s music on CD. This is exacerbated by the fact that Bach did not always adopt the same music unchanged when he provided it with another text and made it available to be of public utility. Instead, he did not hesitate to make changes. At best, the musical substance only had to survive new emotional definitions. There can, however, also be additional obstacles in the form of notes with changed pitches and modified instrumentation, and even the replacement of entire movements.

In retrospect, it is only possible to determine the extent to which this gives rise to original music individually and from an artistic viewpoint. This decision must find answers quite different from those a printed edition would seek with regard, say, to the capability of the fragments to be presented in musical practice or to the repetition of the same music with different texts.

This is why the EDITION BACHAKADEMIE decided, after concluding the recording of all the sacred cantatas BWV 1 – 200 and the secular cantatas BWV 201 – 215, to include as a supplement these two CD’s the secular originals of sacred cantatas. These two CD’s will be followed by another CD (vol. 140) featuring those portions of cantatas BWV 34a, 69a, 120a and 197a which have survived

or which not merely hypothetical evidence shows to be parts of later sacred cantatas, as well as the Magnificat in E Flat Major BWV 243a and the early forms of two movements from the “*symbolum nicenum*” in the Mass in B Minor.

By no means, however, will this background clarify what the obituary meant by “five annual cycles” of church pieces. It does not distinguish “original” from “parody” but instead, as has been shown, only printed from unprinted works. Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Friedrich Agricola presumably had no idea that the unprinted works of Bach, Bach’s “capital for all times”, would create so many unsolved puzzles when made available for general utility.

O thou lovely Wiederau BWV 30a

The autograph score of this cantata has survived. It sets the date of performance at September 28, 1737. The printed text by Picander is attached. The cantata performed at the Feast of John the Baptist in 1738, “Freue dich, erlöste Schar” BWV 30 (“Joyful be, O ransomed throng”; vol. 10), is thus a parody of this piece. Aside from changing the instrumentation by eliminating the trumpets and timpani for the sacred purpose, Bach also changed the “musical substance” of the opening and final choruses, as well as four of the five arias (except no. 11) in the secular original, wrote new recitatives and added a chorale setting, no. 6, to give the cantata a caesura for the sermon.

The occasion for this cantata’s composition and performance was, as the copy printed to serve as a gift states, the appropriation of the estate Wiederau, about 20 km to

the southwest of Leipzig, by “Johann Christian von Hennicke ... the highly trusted and truly Privy Councilor, State Minister and Vice-President of the Chamber to His Royal Majesty of Poland and Elector of Saxony”. Hennicke was one of the important men at the Dresden court who always stood well in the Elector’s favor, so that Bach, the newly appointed Court Composer, was practically obliged to compose this music in his homage. Four allegories appear (Time, Happiness, Fate and the Elster the river which flows through the property), and thus pay homage to this courtier, whom a later biographical note judges harshly (“a low nature, but useful for everything thanks to skill, cleverness and unscrupulousness”), but who nonetheless rose to the rank of imperial count. The aria no. 11 presumably harks back to an earlier original, together with the aria no. 8 in BWV 210/210a; likewise, arias no. 5 and movements 1 or 13, respectively, as well as the cantata BWV 195 (vol. 59).

Apparently, the Privy Councilor liked the now festive, now folksy, dancing character of this music (which Bach also used in the sacred cantata!) so well that he ordered another piece by Bach for the electoral visit to Easter mass half a year later (BWV Anh. I 13, the music has been lost). “Angenehmes Wiederau” is a twin to the famous Peasant Cantata BWV 212 of 1742. This piece also pays homage to an estate owner, here too the text is by Picander. Only the existence of a sacred pendant in conjunction with Spitta’s so precisely mentioned disparagement of Bach’s secular pieces prevented the *dramma* BWV 30a from being included in the BG and listed in the section for the regular secular cantatas in the BWV, as Werner Neumann showed in the *Bach-Jahrbuch* of 1972 (p. 76ff.). If only the sources for some of the sacred cantatas were so complete and clear as for this piece!

Go up now with great joy BWV 36c Joy doth now arise BWV 36b

The situation is even more remarkable in the case of BWV 36, already designated as a “group of works”. The starting point is the cantata hidden behind the subordinate number 36c. Bach wrote this music of congratulation, which begins with the words “Schwingt freudig euch empor” for an old teacher (of the School of St. Thomas?), as the text of 1725 (perhaps by Picander?) implies. At least the autograph score of this piece has survived, and also appears in the BG, but without having had any consequences of note for performing practice—for reasons which by now should be apparent. A half-year or one and a half years later, on November 30, 1725 or 1726, Bach took up the music again for a repeat performance at the birthday celebration for Princess Charlotte Friederike Wilhelmine of Anhalt-Köthen, but this time with a different text written by Picander: “Steigt freudig in die Luft” BWV 36a (“Rise joyful through the air”). Incidentally, the princess is not the “amusa” on whose account Bach left his position in Köthen in 1723 and who soon thereafter died, but the second wife of Prince Leopold. Bach still bore the title of Court *Kapellmeister* and was thus in a certain sense obligated to compose the music for the celebration, although he also visited Köthen often of his own accord. The music to this cantata BWV 36a has been lost; it is assumed on good grounds, however, that this nine-piece cantata had essentially the same musical form as the original piece BWV 36c.

Between 1726 and 1730, Bach again turned to the teacher cantata and forged it into an advent cantata (BWV 36, early version). Bach added the last verse of the hymn “Wie schön leuchtet der Morgenstern” (“How beautiful beams the morning star”) by Philipp Nicolai to the opening chorus and the three arias of the music of con-

gratulation, which had perhaps again been reworded by Picander. Only a score copy of this piece has survived. For the first Sunday in Advent 1731, Bach expanded the advent cantata by three verses of Luther's hymn "Nun komm, der Heiden Heiland" ("Come now, the nations' savior") and modified the movements (opening chorus, three arias) taken from BWV 36c. This version, whose autograph score has been preserved, is the best known and, if you will, the termination of the sacred branch of this family of cantatas.

But that is not all! In 1735 a member of the distinguished Leipzig family of scholars Rivinus, perhaps Johann Florens Rivinus, who became rector of the university in October 1735, was honored by a performance of the cantata "Die Freude reget sich" ("Joy doth now arise"). The music consists of the opening chorus and three arias of cantata BWV 36c, but provided with a new text (again by Picander?), as well as newly composed recitatives; in the BWV it now bears the number 36b. Nine parts of this cantata have survived to help in reconstructing the rest (with the aid of BWV 36c).

In order to present all of Bach's inventions related to this group of works, and at the same time to avoid too many redundancies, this recording therefore features first the complete version of the original cantata BWV 36c, then the newly composed recitatives from the last-mentioned piece, as well as the final chorus, whose parts have all survived. In BWV 36c, Bach's differentiated treatment of the many different instruments is remarkable. The Aria no. 3 is a trio for oboe d'amore, tenor and basso continuo, while the soprano aria no. 7 expresses the "gedämpften, schwachen Stimmen" ("abated, weakened voices") with the viola d'amore. Bach has the entire string section encircle the phrase "let there be light" in the aria no. 5. The opening chorus is a live-

ly concerto piece, while Bach near the end conjures up the character of a gavotte, a folk dance, and uses scattered recitatives to give it an organized structure. The virtuoso treatment of the formal and musical means may be a sign that Bach intended to show off his own erudition to the scholars to whom the work is dedicated.

Time, that which maketh days and years BWV 134a

This cantata is the original of the Easter cantata "Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß" BWV 134 ("A heart which doth its Jesus clearly know"), performed in 1724 and which itself was performed in two altered versions in 1731 and (perhaps) 1735. The original was composed for New Year's Day 1719, is thus a product of Bach's period in Köthen and thanks its existence to the circumstance that Prince Leopold had a congratulatory cantata performed in his honor each year on New Year's Day and on December 10th, his birthday. BWV 173a, which will be considered after this, was one of these birthday cantatas. Later, after his second marriage, Prince Leopold also had a cantata by his Court *Kapellmeister* (at least in name) performed for the birthday of his spouse.

Since Bach used parts from the New Year's cantata when performing the above-mentioned Easter cantata – four days after the premiere of the St. John Passion – the material of the secular piece is no longer complete. The reconstruction of its full form was not possible until the printed text was discovered in Christian Friedrich Hunold's collection "Auserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte unterschiedener Berühmten und geschickten Männer" ("Select and in some cases not yet printed poems by distinguished famous and skilled men") published in Halle in 1719.

In Köthen, Bach fell back at least six times on texts by Menantes, as Hunold (1680-1721) called himself; three of these cantatas have survived, the best known being “Ich bin in mir vergnügt” BWV 204 (“I’m happy with myself”; vol. 62). Typical of these poems is their dialogical structure; they are a kind of short opera with a modest dramatic plot, or, as Alfred Dürr describes it, “a mere talk between allegorical persons, gods or shepherds who sing the Prince’s praises and at the end join in wishing him well. In this case, the figures of Time and Divine Providence take on the roles of past and future, and discuss how the Prince is a blessing for the country. The unencumbered rhythms of the four-voice chorus setting at the end seem to allow the people to unite with the allegorical protagonists and look happily to the future.

Serene Highness Leopold BWV 173a

The autograph score of this “*Serenata*” was presumably written in 1722. There is doubt as to whether Bach composed the piece in the same year, however. The simple style of the music could just as well be a result of the fact that Bach composed this *Serenata* in haste after he got out of prison in Weimar in early December 1717, in order to discharge his first duty of his new position in Köthen, that is, to compose congratulatory music for Prince Leopold on December 10. The lack of recitatives – even the two recitatives Bach composed are based on rhymed verses – as well as the lack of the allegorical elements mentioned in relation to the foregoing piece, point in this direction, as well: Bach worked together with Menantes, who supported the most modern ideals of poetry, for the first time on December 10, 1718.

On the other hand, if we concentrate on the two solo voices, which were extended to four in the church cantata “Erhöhtes Fleisch und Blut” BWV 173 (“Exalted flesh and blood”; vol. 52) performed on Pentecost Monday of 1724, we can detect evidence of a dialog, although it is not so called. The Köthen original is even more engaging owing to the dance-like character of its arias; minuet, bourrée and polonaise are heard, although they do not in any way impair Bach’s precise interpretation of the text: in the three-part aria no. 4, the rising keys (G, D, A) and number of voices illustrate a kind of “*per aspera ad astra*” principle, in movement 5 sighing figures and a scale let “glowing sighs rise up into the heavens”, while in the aria no. 7 the curious instrumentation shows “Leopold in Anhalts Grenzen” (“Leopold in Anhalt’s borders”) and nevertheless allows his name to shine forth. For the rest, this cantata is the first proven case in which Bach used the transverse flute. This highly modern instrument at the time (cf. vol. 121) was to accompany Bach prominently until the end of his life: in the Benedictus of the Mass in B Minor (presumably a parody!) as well as at the court of the Prussian King, at whose feet Bach laid the “capital for all times” in the trio sonata of the “Musical Offering” (vol. 133).

*

The vocal soloists involved in the recordings for this CD are among the mainly young musicians with whom Helmuth Rilling has cooperated for many years in CD recordings, concerts and in master courses of the Internationale Bachakademie Stuttgart. The soprano **Christiane Oelze** has appeared in all concert halls and on important stages with her wide-ranging repertoire, and has already sung in Helmuth Rilling's recordings of the Mass in C Minor and the Requiem by Wolfgang Amadeus Mozart. Some of the works in which she sings on the EDITION BACHAKADEMIE are the soprano part of the St. Matthew Passion (vol. 74) and the cantata "Tilge, Höchster, meine Sünden" BWV 1083 (vol. 73). **Eva Oltiványi** is from Zurich, has been awarded a scholarship by the Migros-Genossenschafts-Bund and has gathered a great deal of early stage experience at festivals in Switzerland and England. The soprano **Marlis Petersen** studied with Sylvia Geszty, among others, has won awards at the VDMK competition, is a member of the ensemble at the German Opera on the Rhine, sings in Berlin, Hanover, Karlsruhe, Frankfurt, Munich and at the Milan Scala, soon directed by Riccardo Muti.

Ingeborg Danz, a leading alto singer of Bach's music and a sought-after performer of songs, *lieder* and oratorios, sings for the EDITION BACHAKADEMIE on a large number of secular cantatas, the book of chorales, the two Passions and the Mass in B Minor, as well as minor works. The tenor **Marcus Ullmann**, once a member of the Dresden Kreuzchor, is on the threshold of a promising career as a *Lieder* and oratorio singer (with guest performances in Dresden, Prague, Munich, Milan, Houston, Philadelphia). **Klaus Häger** studied in Cologne and Freiburg, took master courses with Ernst Haefliger and Dietrich Fischer-Dieskau, won numerous competitions, has appeared at important festivals (Salzburg, Schwetzingen,

Ludwigsburg) and is a member of the ensemble of the State Opera in Berlin. Andrew Schmidt gave his debut at Helmuth Rilling's last recording of Bach's church cantatas in 1984 (BWV 117, 145 in Vol. 37 & 44). He is also a successful baritone in opera works, especially as „Beckmesser“ and „Amfortas“ in Bayreuth, and he has recorded works such as Bach's oratorios, the B minor Mass and Schemelli-Lieder for the EDITION BACHAKADEMIE.

The **Gächinger Kantorei Stuttgart** is one of the best and most well-known choirs in the world. It was founded in 1953 and has been directed by Helmuth Rilling since then. It is a selected choir of vocally trained singers, and the number of singers involved varies depending on the requirements of each work. Its instrumental counterpart is the **Bach-Collegium Stuttgart** which is made up of highly professional musicians with experience in a variety of styles, some of whom come from other countries.

And finally **Helmuth Rilling**, the founder and director of the Internationale Bachakademie Stuttgart, is a conductor who is in great demand internationally, especially for oratorio works. He has conducted all the major American orchestras, the Israel Philharmonic Orchestra and, in highly acclaimed concerts, the Vienna Philharmonic Orchestra in Bach's St Matthew Passion. For the Bach year 2000, he has commissioned four new Passions from four composers. The conductor and musical director of the EDITION BACHAKADEMIE, who has received many commendations for his work and his contribution to international understanding, places his work under the motto "Reflection on music".

Andreas Bomba

Un capital pour l'éternité

La vie changeante de la musique vocale de Bach

«Les œuvres non imprimées du défunt Bach sont à peu près les suivantes: 1) Cinq années de pièces sacrées pour tous les dimanches et jours de fête. 2) Un grand nombre d'oratorios et messes, un magnificat, quelques sanctus, drames, sérénades, morceaux pour anniversaire, fête et deuil, messes de mariage, ainsi que quelques pièces comiques à chanter...», voici l'énumération que donne la nécrologie parue à Leipzig en 1754. Ajoutons »3) Cinq Passions dont l'une est à deux chœurs« et »4) Quelques motets à deux chœurs« et nous avons ce qui restait de la musique vocale de Bach, autant qu'aient pu le savoir les auteurs de l'éloge paru dans la «Bibliothèque musicale» de Lorenz Christoph Mizler. Ces auteurs étant Carl Philipp Emanuel, fils de Jean-Sébastien et Johann Friedrich Agricola, son élève, on peut supposer qu'ils le savaient de première main!

Il n'y a pas de musique vocale parmi les œuvres imprimées, énumérées dans la nécrologie avant celles qui ne l'étaient pas. Une pièce sacrée au moins aurait pu apparaître ici, la cantate BWV 71 *Gott ist mein König* de 1708 (Dieu est mon roi, vol. 23 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE), imprimée aux frais du Conseil de la ville de Mühlhausen. Mais apparemment, Bach lui-même ne possédait aucun de ces exemplaires imprimés, de sorte que ses descendants n'en avaient pas connaissance.

Il faut retenir l'argument utilisé par la nécrologie pour distinguer les œuvres imprimées de celles qui ne l'étaient pas. Les œuvres imprimées sont celles «qui ont été rendues d'utilité publique par la gravure sur cuivre». L'ex-

pression «d'utilité publique» signifie: «accessible au public intéressé, disponible à tout moment». Il s'agit exclusivement d'œuvres pour instruments à clavier que tout un chacun pouvait acheter sous forme imprimée et jouer pour son plaisir personnel. La musique vocale par contre, on pouvait seulement l'écouter. Elle était bien aussi, à sa manière, accessible à tous, mais étant liée au lieu et au moment d'une exécution, elle n'était pas «d'utilité publique» au sens de toujours disponible.

Une musique de circonstance à fonction utilitaire

La musique non imprimée n'était toujours disponible que pour son auteur, exécutant et compositeur en une personne, Bach lui-même, directeur de musique pour les églises de Leipzig. Les pièces sacrées et les autres œuvres citées étaient une musique de circonstance à fonction utilitaire dont l'intérêt public, pour reprendre l'expression, ne résidait pas dans sa disponibilité pour le bien de la communauté, mais dans son objectif bien défini qui était de produire un effet ponctuel sur le public et le destinataire. Dans le cas des pièces sacrées, il s'agissait d'interpréter l'Évangile par des moyens musicaux, de seconder la liturgie et de favoriser le recueillement; les pièces profanes en revanche pouvaient poursuivre un but public et politique, elles servaient à honorer une personnalité estimée ou à divertir les participants à une fête. Même s'il se soumettait toujours à l'étiquette «avec le plus profond dévouement» en tant que «très humble et très obéissant serviteur», il va de soi que Bach comptait simultanément sur la reconnaissance publique de son travail musical.

Robert Schumann a écrit en 1839: «Les œuvres de Bach représentent un capital pour l'éternité». Cette excursion dans le domaine de l'économie était censée encourager la

maison d'édition C.F. Peters à poursuivre l'édition complète des œuvres pour instruments à clavier de Bach. Il formulait en même temps «la demande que tous ceux qui possèdent des pièces de Bach pas encore imprimées veuillent bien les envoyer au magasin de l'éditeur afin d'aider à cette entreprise nationale... Peut-être un éditeur pourrait-il se décider à publier de la même façon les compositions vocales et sacrées de Bach... ?». «Un large bénéfice ne peut manquer d'en résulter», résume Schumann. Le compositeur et rédacteur de la Nouvelle revue musicale ne demandait rien d'autre que la mise à disposition pour l'utilité publique de l'ensemble de la musique de Bach.

Original et parodie

Un fait que ni lui ni sa génération ne pouvaient se figurer, c'est que Bach lui-même considérait déjà sa musique comme un «capital pour l'éternité». Il dérobaît à l'utilité publique, après l'avoir exécutée, sa musique à fonction utilitaire non imprimée et liée à une occasion particulière, pour la réemployer éventuellement dans un autre lieu à une autre date avec d'autres moyens dans un autre but. Nous faisons ici allusion au phénomène de la parodie, très répandu depuis le 16^e siècle. Même si le 19^e siècle, avec son aspiration à l'originalité et au caractère unique de l'œuvre d'art, n'ignorait pas l'habitude pratiquée aux époques antérieures de réutiliser la musique dans un autre contexte, il décida pourtant toujours de classer les différentes versions d'un morceau selon une hiérarchie soi-disant qualitative. Ce processus ne manquait pas d'une certaine dynamique: les messes avec kyrie et gloria BWV 233 à 236, par exemple, qui avaient été imprimées de bonne heure, perdirent leur valeur dès que l'on découvrit la «forme primitive» de leur musique dans les

cantates (voir vol. 71 et 72) et que l'on se prit à considérer la réutilisation avec un nouveau texte comme une musique de seconde main. À l'inverse, le rang accordé à l'Oratorio de Noël BWV 248 (vol. 76) semblait bien plus élevé que celui des musiques d'hommage profanes d'où la pièce sacrée avait tiré sa substance musicale. On allait même jusqu'à insinuer que Bach, en composant les pièces profanes (BWV 213, 214, 215), avait déjà à l'esprit son véritable but qui aurait été la pièce sacrée ! Il a utilisé plus tard la plus grande partie des cantates profanes, sans remaniement radical, pour des musiques sacrées où elle s'avère totalement à sa place. Il s'ensuit donc que la forme originale ne pouvait être tout à fait appropriée» jugeait Philipp Spitta en 1880!

La Messe en si mineur BWV 232 (vol. 70) par contre était établie, depuis la publicité faite par Hans-Georg Nägeli en 1818, comme «la plus grande œuvre d'art de tous les temps». Avec cette perspective de l'œuvre d'art colossale, c'est «seulement en passant» que même un observateur aussi exact qu'Albert Schweitzer pouvait signaler «que la Messe en si mineur contient aussi des morceaux empruntés», pour tranquilliser aussitôt son lecteur: «Toutefois, il ne s'agit pas ici de parodies, mais de remaniements parfois si profonds qu'on ferait mieux de parler de composition sur le modèle du morceau en question plutôt que d'emprunts.» (*Johann Sebastian Bach*, 1908, p. 643). Entre-temps, les musicologues travaillant sur Bach savent comme un lieu commun qui ne fait plus sensation que même la musique du monument de la renaissance de Bach, la Passion selon saint Matthieu BWV 244, a fait l'objet d'interventions parodiques et d'emprunts lorsque Bach s'en servit en mars 1729 à l'occasion des funérailles du prince Léopold d'Anhalt-Köthen (*Klagt, Kinder, klagt es aller Welt* BWV 244a, Dites votre peine, enfants, dites-la au monde entier).

La même substance musicale

Le résultat de ces débats concernant versions, formes primitives, parodies, fragments, sans oublier la question de leur transmission, se présente dans l'ancienne édition complète des œuvres de Bach (BG), publiée à partir de 1850, et à sa suite, dans le catalogue des œuvres de Bach (BWV) paru en 1950. Le BWV traite de manière extrêmement différente le fait que Bach a exécuté plusieurs fois, en les modifiant toujours, ce que la postérité désigne du terme général de «cantates» et qui englobe des pièces sacrées (*concerto*), des sérénades, des drames et des pièces d'hommage. Pourtant, Wolfgang Schmieder était tout à fait conscient du problème. Il énonça donc dans la préface de la première édition «la règle que les différentes versions de la même substance musicale (surtout les parodies) portent le même numéro avec des exposants», pour formuler aussitôt dans une note la restriction suivante: «De ce fait et par suite de la numérotation déjà existante des cantates, il n'a pas été possible de faire une distinction nette entre cantates sacrées et cantates profanes». Et plus loin: «Dans tous les cas où la deuxième version s'écarte tellement de la première qu'elle aboutit à une nouvelle forme de l'œuvre (...), elle a reçu un nouveau numéro et une nouvelle place» (p. XII). L'éditeur plein de mérite du BWV donnait comme exemple de cette pratique les adaptations de concertos.

La petite édition améliorée BWV2a montre de façon impressionnante avec quelle envergure Bach a retravaillé sa propre musique. Parmi les 200 numéros qui constituent les cantates sacrées, on en connaît 74 qui ont été exécutés une seconde fois ou plus, en partie avec de considérables remaniements, changements d'instrumentation, omissions, insertions, etc. Pourtant, ces morceaux figurent toujours sous un seul et même numéro dans le BWV. Il s'agit de: BWV 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 16, 18, 21, 23, 29, 31,

36, 37, 40, 41, 42, 47, 58, 59, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70, 73, 76, 78, 79, 82, 83, 91, 93, 94, 96, 97, 100, 102, 103, 110, 114, 120, 125, 129, 132, 134, 137, 139, 147, 151, 154, 155, 157, 161, 162, 165, 168, 170, 172, 175, 177, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 190, 194, 195 et 199.

Sacrée-profane / profane-sacrée

Les variantes ou les formes antérieures de quatre de ces cantates, à savoir BWV 69, 120, 147 et 190, reçoivent pour les distinguer un «a», ce qui les revalorise en tant que pièces autonomes sans que cette appellation indique quoi que ce soit sur la nature de l'interdépendance. Ainsi, BWV 69a *Lobe den Herrn, meine Seele* (Loue le Seigneur, mon âme) est la forme première, exécutée dans les années 1723 et 1727, de la cantate portant le même titre BWV 69 (vol. 22) donnée pour le changement de Conseil en 1748. Par contre, quelques mouvements de la cantate pour l'élection du Conseil BWV 120 (vol. 38) sont le prototype des cantates BWV 120a et 120b exécutées plus tard et dont la musique à vrai dire est incomplète ou perdue. Ce qui veut dire qu'on connaît le texte et que le rapport à la musique ne peut être rétabli que de manière plus ou moins hypothétique. BWV 147 (vol. 45) à son tour est une forme postérieure de la cantate de Weimar BWV 147a conservée incomplètement, tandis que BWV 190/190a présentent le cas inverse: ici aussi, la musique de la version «a» a disparu.

À ces quatre cantates s'en ajoutent deux autres cantates sacrées au prototype sacré lui aussi, BWV 34a/34 et BWV 80a/80b/80; ici aussi, la musique des pièces munies d'une lettre s'est perdue entièrement ou en partie.

La genèse de l'Oratorio de Noël (vol. 76 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE) est le modèle le plus éminent de la fa-

gon dont des cantates profanes se changent en pièces sacrées. Dans la partie du BWV réservée aux cantates, on trouve neuf autres exemples de transformations de profane à sacrée: BWV 30a se change en BWV 30, BWV 36c en 36, BWV 66a en 66, BWV 134a en 134, BWV 173a en 173, BWV 184a en 184, BWV 193a en 193, BWV 194a en 194 et BWV 197a en 197. Pour finir, il y a aussi une cantate sacrée, BWV 36, que Bach exécute plus tard à plusieurs reprises dans un but profane (BWV 36a, 36b).

Conséquences pour l'édition

Le critère de dénomination dans le catalogue BWV, c'est donc «la même substance musicale». Un enregistrement qui se veut intégral de la musique de Jean-Sébastien Bach sur CD se voit lui aussi confronté à la question de savoir comment procéder avec ces pièces. Il faut dire qu'une difficulté supplémentaire se présente: quand Bach ressortait une musique déjà existante pour la rendre à nouveau accessible au public, mais dans un autre but et avec d'autres paroles, il ne reprenait nullement les notes sans y toucher, les enfilant pour ainsi dire sur le nouveau texte. Il intervenait plutôt sans hésiter dans la musique. Dans le meilleur des cas, la substance musicale n'avait qu'à passer par de nouvelles émotions pour se préserver. Mais elle pouvait aussi rencontrer des obstacles plus importants, allant de hauteurs des sons modifiées et d'instrumentations changées jusqu'à l'échange de certains mouvements.

Décider dans quelle mesure une nouvelle originalité de la musique en découlait n'est possible avec le recul que morceau par morceau et au moyen de critères artistiques. Les questions qui se posent quant à la possibilité d'interpréter des fragments compte tenu de la pratique musica-

le ou de répéter la même musique sur d'autres textes doivent trouver bien entendu une autre réponse que pour une édition imprimée.

C'est pourquoi l'EDITION BACHAKADEMIE a résolu, maintenant que l'enregistrement intégral des cantates sacrées BWV 1 à 200 et des cantates profanes BWV 201 à 215 est terminé, d'inclure dans l'ensemble, d'enregistrer et de publier les deux présents CD qui contiennent, pour ainsi dire comme supplément, des originaux profanes de cantates sacrées représentant ce qui nous reste encore de musique authentique de Jean-Sébastien Bach. Ces deux CD seront suivis d'un autre (vol. 140) avec les parties conservées ou interprétables sans trop d'hypothèses des cantates BWV 34a, 69a, 120a et 197a qui sont les originaux sacrés de cantates sacrées postérieures, ainsi que le Magnificat en mi bémol BWV 243a exécuté en 1723 et les formes primitives de deux mouvements du «Symbolum Nicenum» de la Messe en si mineur.

Tout ceci ne permet pourtant pas d'élucider ce que la nécrologie entendait par les «Cinq années» de pièces sacrées. Elle ne distinguait pas en effet entre original et parodie mais, nous l'avons vu, entre œuvres imprimées et celles qui ne l'étaient pas. Carl Philipp Emanuel Bach et Johann Friedrich Agricola ne se doutaient probablement pas que les œuvres non imprimées du défunt Bach, son «capital pour l'éternité», ne feraient qu'augmenter le nombre de questions sans réponse lorsqu'elles seraient rendues d'utilité publique.

Agréable Wiederau BWV 30a

La partition autographe de cette cantate a été conservée. Elle indique le 28 septembre 1737 comme date d'exécu-

tion. Elle est accompagnée du texte imprimé dû à la plume de Picander. La cantate exécutée vers 1738 pour la fête de saint Jean-Baptiste *Freue dich, erlöste Schar* BWV 30 (vol. 10, Réjouis-toi, peuple racheté) est donc une parodie de ce morceau. Bach reprend pour l'usage sacré, en supprimant bien sûr le chœur de trompettes et de timbales, la « substance musicale » des chœurs d'entrée et de conclusion ainsi que celle de quatre airs parmi les cinq du modèle profane (n° 11 excepté) ; il écrit de nouveaux récitatifs et insère un mouvement choral comme n° 6, afin de créer une césure dans la cantate pour le sermon.

La cantate profane fut composée et exécutée à l'occasion de la prise de possession du domaine de Wiederau, situé environ à 20 km au sud-ouest de Leipzig, par »Johann Christian von Hennicke... Très confidentiel et véritable conseiller privé, ministre d'état et vice-président de la Chambre de Sa Majesté Royale de Pologne, Son Altesse le Prince électeur de Saxe», comme le mentionne le texte imprimé pour lui être offert. Hennicke comptait parmi les hommes importants et jouissant de manière croissante des bonnes grâces du prince électeur, de sorte que Bach, fraîchement nommé compositeur de la cour, était pratiquement obligé de composer cette musique d'hommage. Quatre allégories entrent en scène (le Temps, le Bonheur, le Destin ainsi que la rivière Elster qui traversait le domaine) pour honorer le courtisan qui devait même s'élever plus tard jusqu'au rang de comte de l'Empire, mais sur lequel une notice biographique postérieure portait un jugement peu favorable («une nature vile, mais bonne à tout par habileté, rouerie, absence de scrupules»). L'air n° 11 remonte probablement, avec l'air n° 8 de BWV 210/210a, à un prototype disparu ; il semble en être de même pour l'air n° 5 ainsi que les mouvements 1 et 13 et la cantate BWV 195 (vol. 59).

Cette musique au caractère tantôt solennel, tantôt populaire et dansant (trait que Bach a repris aussi dans la cantate sacrée!) a sans doute tellement plu au Conseiller privé qu'il commanda une autre pièce à Bach six mois plus tard (BWV Ann. I 13, la musique est perdue), pour la messe de Pâques à laquelle le prince électeur devait assister. *Angenehmes Wiederan* (Agréable Wiederau) est l'œuvre jumelle de la célèbre Cantate des paysans BWV 212 datée de 1742. Cette pièce rend hommage elle aussi au propriétaire d'un domaine et son texte est aussi de Picander. Werner Neumann a prouvé dans l'annuaire Bach 1972 (p. 76 et suivantes) que si le *Dramma per musica* BWV 30a n'a pas été admis dans l'ancienne édition complète des œuvres de Bach (BG) ni rangé dans le corpus des cantates profanes du catalogue BWV, c'est uniquement parce qu'il avait un pendant sacré et que les pièces profanes de Bach faisaient l'objet du dédain si précieusement nommé par Spitta. Et pourtant, des sources aussi complètes et claires que pour ce morceau seraient bien souhaitables pour mainte cantate sacrée!

Brandissez bien haut votre joie BWV 36c La joie se manifeste BWV 36b

Les faits sont encore plus éclatants dans le cas du n° 36 du BWV pour lequel on peut déjà parler d'un «groupe d'œuvres». Le point de départ, c'est la cantate qui se cache sous le numéro subordonné 36c. Bach a écrit cette musique de félicitations débutant par les mots *Schwingt freudig euch empor* (Brandissez bien haut votre joie) au printemps 1725 pour un maître âgé (de l'école Saint-Thomas?), comme permet de le supposer le texte (écrit peut-être par Picander?). Toujours est-il que la partition autographe de cette pièce a été conservée et qu'elle figure aussi dans la BG sans toutefois que cela ait eu des consé-

quences notables pour l'interprétation, pour les raisons que nous connaissons maintenant. Six mois ou un an et demi plus tard, le 30 novembre 1725 ou 1726, Bach reprit cette musique pour l'exécuter de nouveau lors de la fête d'anniversaire de la princesse Charlotte Friederike Wilhelmine d'Anhalt-Köthen, cette fois bien entendu avec un autre texte de la plume de Picander: *Steigt freudig in die Luft* BWV 36a (Montez dans les airs avec joie). Soit dit en passant, la princesse n'est pas cette «Amusa» à cause de qui Bach avait quitté ses fonctions à Köthen en 1723 et qui était morte peu de temps après, mais la deuxième épouse du prince Léopold. Bach portait toujours le titre de maître de chapelle de cette cour et se devait donc en quelque sorte de composer cette musique de fête, mais c'est aussi de son plein gré qu'il revenait en visite à Köthen. La musique de cette cantate BWV 36a a disparu; on a toute raison de penser que ses neuf mouvements avaient pour l'essentiel la même forme musicale que le morceau initial BWV 36c.

Entre 1726 et 1730, Bach eut recours de nouveau à la cantate du maître d'école pour en faire une cantate de l'Avent (BWV 36, forme première). Il ajouta la dernière strophe du cantique *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (L'étoile du matin brille d'une telle beauté) de Philipp Nicolai au chœur d'entrée et aux trois airs de la musique de félicitations, avec un texte remanié peut-être à nouveau par Picander. Nous n'avons qu'une copie de la partition de cette pièce. Pour le 1^{er} dimanche de l'Avent 1731, Bach augmenta la cantate de l'Avent de trois strophes du cantique de Luther *Nun komm, der Heiden Heiland* (Viens à présent, Sauveur des païens) et modifia les mouvements tirés de BWV 36c (chœur d'entrée et trois airs). Cette version, dont nous avons une partition autographe, est la plus connue et constitue, si l'on veut, l'aboutissement du rejeton sacré de cette famille de cantates (elle est enregistrée dans le vol. 12 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE).

Mais ce n'est pas fini ! En 1735, la cantate *Die Freude reget sich* (La joie se manifeste) est exécutée en l'honneur d'un membre de la famille Rivinus, érudits très estimés à Leipzig; peut-être s'agissait-il de Johann Florens Rivinus qui prit ses fonctions de recteur à l'université en octobre 1735. La musique se compose du chœur d'entrée et de trois airs de la cantate BWV 36c dotés d'un nouveau texte (cette fois encore de Picander?) et de nouveaux récitatifs; dans le catalogue BWV, elle porte le numéro 36b. Neuf parties de cette cantate nous sont parvenues, ce qui permet de reconstituer le reste (en s'aidant de BWV 36c).

Pour présenter toutes les inventions de Bach en rapport avec ce groupe d'œuvres tout en évitant des doublements trop nombreux, nous avons décidé d'enregistrer d'abord dans son entier le point de départ, la cantate BWV 36c, puis les récitatifs nouvellement composés pour la pièce mentionnée en dernier lieu ainsi que le chœur conclusif dont toutes les parties ont été conservées. Ce qui est remarquable dans BWV 36c, c'est la subtilité avec laquelle Bach utilise la diversité des instruments. L'air n° 3 est un trio pour hautbois d'amour, ténor et basse continue, tandis que dans l'air de soprano n° 7 les «faibles voix assourdisées» sont exprimées à merveille par la viole d'amour. Le jeu complet des cordes encadre la création de la lumière dont il est question dans l'air n° 5. Le chœur d'entrée est un morceau de concert dynamique, tandis que Bach fait appel pour la conclusion au caractère de la gavotte, danse populaire, entrecoupée de récitatifs qui la structurent. On peut interpréter cet emploi virtuose des moyens sonores et formels comme un indice que Bach voulait témoigner de sa propre érudition au dédicataire érudit de la pièce.

Le temps qui fait le jour et l'année BWV 134a

Cette cantate est le prototype de la cantate de Pâques *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß* BWV 134 (Un cœur qui sait que son Jésus est vivant) interprétée en 1724 à Leipzig (sans les mouvements 5 et 6) et qui fut pour sa part exécutée de nouveau en 1731 et (peut-être) en 1735 en deux versions modifiées. Le prototype fut créé pour le Nouvel an 1719 ; il date donc de la période de Bach à Köthen et doit son existence au fait que le prince Léopold se faisait présenter une cantate de vœux chaque année pour le Nouvel an et pour son anniversaire le 10 décembre ; BWV 173a, dont nous nous occuperons ci-après, est l'une de ces cantates d'anniversaire. Plus tard, après son deuxième mariage, Léopold fit exécuter des cantates de son maître de chapelle en titre pour l'anniversaire de son épouse également, comme nous l'avons vu plus haut.

Bach ayant fait interpréter la cantate de Pâques en question – quatre jours après la première exécution de la Passion selon saint Jean – en utilisant des parties de la cantate du Nouvel an, le matériel de la pièce profane n'est plus complet. La reconstitution de sa forme intégrale n'est devenue possible qu'après la découverte de son texte dans le recueil de Christian Friedrich Hunold imprimé à Halle en 1719 *Anserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte unterschiedlicher Berühmten und geschickten Männer* (Poèmes choisis et en partie jamais encore imprimés écrits par différents hommes habiles et illustres).

Durant sa période de Köthen, Bach se servit en tout six fois de textes écrits par Menantes, nom que se donnait Hunold (1680 – 1721) ; trois de ces cantates nous sont parvenues, la plus connue étant *Ich bin in mir vergnügt* BWV 204 (Je suis heureux de mon sort, vol. 62). Les poèmes sont caractérisés par leur forme dialogique ; il s'agit d'une sorte

d'opéra miniature avec une action dramatique modeste ou bien, comme le décrit Alfred Dürr, « d'une simple conversation entre personnages allégoriques, dieux et bergers qui vantent l'excellence du prince et se réunissent à la fin pour prononcer des vœux communs. » Dans le cas qui nous occupe, les personnages du Temps et de la Providence divine se glissent dans les rôles du Passé et de l'Avenir et s'entre-tiennent de l'activité bienfaisante du prince pour son pays. L'intervention des quatre voix en fin de morceau réunit pour ainsi dire le peuple aux protagonistes allégoriques qui, ensemble, dirigent alors leurs regards vers l'avenir en toute gaieté et en rythmes insouciant.

Son Altesse sérénissime Léopold BWV 173a

La partition autographe de cette *serenata* semble dater de 1722. Mais il est peu vraisemblable que Bach n'ait écrit la pièce que cette année-là. Le genre simple de la musique permet tout aussi bien de penser qu'il la composa rondement après sa sortie de prison à Weimar au début du mois de décembre 1717 pour s'acquitter de sa première obligation à Köthen, à savoir écrire une musique de félicitations pour l'anniversaire du prince Leopold le 10 décembre. Le manque de poésie récitative – des vers rimés sont aussi à la base des deux passages mis en musique comme récitatifs – tout comme le renoncement aux éléments allégoriques présents dans la pièce précédente sont à interpréter dans le même sens : c'est le 10 décembre 1718 que Bach a collaboré pour la première fois avec Menantes, représentant d'un idéal poétique moderne.

D'un autre côté, la concentration sur deux voix de solistes seulement pourrait être l'indice d'un caractère dialogique qui ne dit pas son nom. Dans la cantate sacrée *Erhöhtes Fleisch und Blut* BWV 173 (Précieux sang et chair, vol. 52)

parodie pour le 2^e jour de Pentecôte 1724, les deux voix sont devenues quatre. L'original datant de Köthen plaît en outre par le caractère dansant des airs ; on y trouve menuet, bourrée et polonaise sans que cela entrave le moins du monde l'interprétation précise que donne Bach des paroles : dans l'air n° 4 à trois parties, des tonalités ascendantes (sol, ré, la) et un nombre croissant de voix symbolisent une sorte de principe *per aspera ad astra* (par de rudes chemins vers les étoiles) ; dans le mouvement 5, des figures de soupir et une gamme illustrent « l'ardeur de nos soupirs s'élèvera jusqu'aux cieux » (*der Seufzer Glut zum Himmel schwingen*), tandis que la distribution bizarre montre dans l'air n° 7 « Léopold dans les frontières de l'Anhalt » (*Leopold in Anhalts Grenzen*) tout en faisant resplendir son nom. Du reste, cette cantate est la première preuve de l'emploi par Bach de la flûte traversière. Cet instrument hautement moderne à l'époque (voir vol. 121) devait désormais accompagner le compositeur jusqu'à la fin de ses jours, et dans des passages exceptionnels : dans le *benedictus* de la Messe en si mineur (probablement une parodie !) comme à la cour du roi de Prusse aux pieds duquel Bach dépose, dans la sonate en trio de l'Offrande musicale (vol. 133), le « capital pour l'éternité ».

Les solistes qui ont enregistré les morceaux figurant sur ce CD font partie du cercle d'artistes presque tous jeunes avec lesquels Helmuth Rilling travaille de préférence depuis de nombreuses années pour ses enregistrements sur disque, pour ses concerts ainsi que pour les cours de maîtrise de l'*Internationale Bachakademie Stuttgart*. La soprano **Christiane Oelze** s'est distinguée par son vaste répertoire dans toutes les salles de concert et sur des scènes importantes ; elle a déjà chanté pour l'enregistrement qu'a fait Helmuth Rilling de la Messe en ut mineur et du Requiem de Wolfgang Amadeus Mozart. Dans le

cadre de l'EDITION BACHAKADEMIE, elle chante entre autres la partie de soprano de la Passion selon saint Matthieu (vol. 74) et celle de la cantate *Tilge, Höchster meine Sünden* BWV 1083 (Efface mes péchés, ô Très-Haut, vol. 73). **Eva Oltivanyi**, originaire de Zürich, est boursière du groupement coopératif Migros et a acquis une première expérience de la scène à l'occasion de festivals en Suisse et en Angleterre. La soprano **Marlis Petersen** a été l'élève de Sylvia Geszty entre autres, a gagné des prix au concours VDMK, fait partie de l'ensemble de l'Opéra allemand du Rhin, chante à Berlin, Hanovre, Karlsruhe, Francfort, Munich et prochainement à la Scala de Milan sous la direction de Riccardo Muti. **Ingeborg Danz**, contralto de premier plan pour la musique de Bach et interprète demandée de lieder et d'oratorios, participe au sein de l'EDITION BACHAKADEMIE à de nombreuses cantates profanes, au Livre de chorals, aux deux Passions et à la Messe en si mineur ainsi qu'à de petites œuvres. Le ténor **Marcus Ullmann**, ancien chanteur du Chœur de la Croix de Dresde, se trouve au début d'une carrière prometteuse en tant qu'interprète de lieder et d'oratorios (représentations à Dresde, Prague, Munich, Milan, Houston, Philadelphie). **Klaus Häger** a fait ses études à Cologne et à Fribourg, a suivi des cours de maîtrise auprès d'Ernst Haefliger et de Dietrich Fischer-Dieskau, a été lauréat de nombreux concours, participe à des festivals importants (Salzbourg, Schwetzingen, Ludwigsbourg) et fait partie de l'ensemble de l'Opéra national de Berlin. **Andreas Schmidt**, enfin, a fait ses débuts lors des derniers enregistrements des cantates sacrées de Bach par Helmut Rilling en 1984 (BWV 117, 145 dans les vol. 37 et 44). Depuis, ce baryton couronné de succès sur les scènes d'opéra, en particulier dans les rôles de « Beckmesser » et d'« Amfortas » à Bayreuth, a enregistré pour l'EDITION BACHAKADEMIE, entre autres, les oratorios de Bach, la Messe en si mineur et les lieder Schemelli.

Le **Gächinger Kantorei Stuttgart** fait partie des meilleurs chœurs au monde et des plus connus. Dirigé par Helmuth Rilling depuis sa création en 1953, c'est un chœur d'élite composé de chanteuses et de chanteurs ayant reçu une formation et dont le nombre varie selon les besoins de chaque morceau. Son pendant instrumental est le **Bach-Collegium Stuttgart** dont les musiciens très professionnels et possédant l'expérience de nombreux styles proviennent aujourd'hui de l'étranger comme de l'Allemagne. **Helmuth Rilling** pour finir, fondateur et directeur de l'*Internationale Bachakademie Stuttgart*, a la position d'un chef d'orchestre recherché sur la scène internationale, surtout pour le répertoire lyrique religieux; il a dirigé tous les grands orchestres américains, l'Orchestre Philharmonique d'Israël et, au cours de concerts qui suscitèrent l'enthousiasme, les Wiener Philharmoniker dans la Passion selon saint Matthieu de Bach. Pour l'année Bach 2000, il a commandé à quatre compositeurs quatre nouvelles compositions sur le thème de la Passion. Il a reçu de nombreuses récompenses pour ses engagements qui visent aussi à rapprocher les peuples. Le directeur artistique de l'EDITION BACHAKADEMIE a placé son travail sous la devise «Réfléchir sur la musique».

Andreas Bomba

Patrimonio de todos los tiempos

La vida inestable de la música vocal de Bach

“Las obras no impresas del bienaventurado Bach son más o menos las siguientes: 1) cinco cursos de piezas religiosas para todos los domingos y días festivos, 2) muchos oratorios, misas, Magnificat, Sanctus aislados, dramas, serenatas, músicas para la celebración de cumpleaños, onomásticas y funerales, misas nupciales y también algunas piezas cómicas para cantar...”. Así se expresa el necrologio publicado en Leipzig en 1754. Si se añaden “3) cinco pasiones, entre las cuales se encuentra una a doble coro” y “4) algunos motetes de doble coro” también, tendremos el remanente final de la música vocal de Bach según le reconocieron los autores de la nota necrológica publicada en la “Biblioteca Musical” de Lorenz Christoph Mizler. Y no cabe duda de que esos autores le conocieron de primera mano, ya que fueron el hijo de Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel, y el discípulo de Bach, Johann Friedrich Agricola.

Entre las obras impresas que enumera el necrologio por delante de las no impresas, no aparece ninguna música vocal, a pesar de que podía haberse mencionado al menos una pieza religiosa: la cantata BWV 71 “Dios es mi Rey” de 1708 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 23) que fue impresa con cargo al Consistorio de la ciudad de Mühlhausen. Parece sin embargo evidente que Bach no poseía personalmente ninguno de estos ejemplares impresos, por lo que sus sucesores no tenían conocimiento de esa pieza.

Llama la atención el criterio con el que el necrologio establece la distinción entre las obras impresas y las no impresas. Son obras impresas aquellas “que gracias al gra-

bado en bronce han pasado a ser de utilidad pública”. El concepto de “utilidad pública” significa: “accesible y disponible en todo momento para el interés del público (= del público en general)”. Se trata exclusivamente de obras para instrumentos de teclado que cualquiera podría adquirir en forma impresa para su posterior interpretación. En cambio, la música vocal solo podía ser objeto de audición. También ella era en cierto modo accesible al gran público manteniendo su vinculación a un momento y a un lugar, si bien no era “de utilidad pública” en el sentido de estar siempre disponible.

Música de uso coyuntural

La música no impresa quedó para siempre disponible tan solo para el autor y para los intérpretes en unión personal con el compositor: es decir, para el mismo Bach en su condición de director de música en las iglesias de Leipzig. Las piezas religiosas y también otras obras mencionadas, eran música de uso coyuntural cuya utilidad pública – por retomar este concepto – no consistía en la disponibilidad para provecho del público en general, sino en su finalidad concretamente delimitada y que radicaba en un efecto puntual sobre el público y sobre sus destinatarios. En el caso de las piezas religiosas, lo que se intentaba era explicar el Evangelio con medios musicales prestando apoyo a la liturgia y fomentando la meditación; por el contrario, las piezas “profanas” podían perseguir un fin público o político y podían servir para ensalzar y tomar ejemplo de un personaje admirado o bien para disfrutar de una compañía festiva. Es de por sí evidente que Bach contaría al mismo tiempo con el reconocimiento público por su trabajo musical a pesar de que siempre se sometía al protocolo “en profundísima devoción” como “servidor sumamente obediente y sumiso”.

Robert Schumann escribió en 1839: “Las obras de Bach son patrimonio de todos los tiempos”. Con esta escapada al campo de la Economía intentaba incentivar el ánimo de la Editorial C.F. Peters para continuar con la edición completa de las obras de Bach para piano. Al mismo tiempo expresaba “el ruego de que todo aquel que estuviera en posesión de alguna obra no impresa de Bach, hiciera el favor de contribuir a esta empresa nacional remitiéndola a la casa editorial... tal vez para que un editor se decidiera a emprender la edición homologada de las composiciones vocales y religiosas de Bach...”. “No puede omitirse”, resumía Schumann, “tan valiosa adquisición”. El compositor y redactor de la Nueva Revista de Música no exigía otra cosa que hacer útil al interés público la totalidad de la música de Bach.

Original y parodia

Lo que apenas podían imaginarse tanto él como su generación era el hecho de que Bach hubiera considerado ya su propia música como “patrimonio de todos los tiempos”. En especial, su música no impresa destinada a interpretarse en una ocasión concreta, fue sustraída por Bach después de su interpretación a la utilidad pública con la intención de cambiarla de impronta para destinarla a otra finalidad distinta, quizás en otro lugar o en otro momento y sirviéndose de unos medios diferentes. Nos referimos al fenómeno de la “parodia” tan difundida a partir del siglo XVI. Pero por lo mismo que no pasó desapercibida al siglo XIX y a su aspiración a la originalidad y a la irrepetibilidad de la obra de arte la peculiaridad de épocas anteriores consistente en reutilizar la música en otros contextos, se adoptaba siempre la decisión de disponer diversas versiones y ediciones de una misma pieza siguiendo una serie sucesiva supuestamente guiada por la

calidad. Este proceso se sometió plenamente a una cierta dinámica: por ejemplo las misas de *kyrie* y gloria BWV 233 – 236 cuya impresión se había realizado antes, perdieron su valor en el momento en que se descubrió el “modelo original” de su música en las cantatas (véase vol. 71 & 72) y se consideró la reutilización con nuevo texto como música de segunda mano. A la inversa aparecía el rango del “Oratorio de Navidad” BWV 248 (vol. 76) incomparablemente superior al de aquellas músicas profanas de homenaje, de las cuales extraería su sustancia musical la pieza religiosa. Incluso se atribuyó a Bach haber compuesto las piezas profanas (BWV 213, 214, 215) ya con vistas a la finalidad religiosas propiamente dicha. “Por tanto, la mayor parte de las cantatas profanas fueron utilizadas por él [por Bach] sin introducir grandes cambios para músicas religiosas en las que parecen estar plenamente en su sitio. De ahí se deduce que en la forma original no debió haber plena correlación con la finalidad”, según opinaba Philipp Spitta en 1880.

Por el contrario, la Misa en si menor BWV 232 (vol. 70) acuñaba ya desde la publicidad de Hans-Georg Nägeli en el año 1818 su condición de “máxima obra artística de todos los tiempos”: Desde la perspectiva de la colosal obra completa, un perspicuo observador de la talla de Albert Schweitzer podía mencionar “solo de pasada” que “la misa en si menor contiene también piezas tomadas en préstamo”, para calmar inmediatamente los ánimos con las palabras siguientes: “Pero no se trata aquí de parodias, sino de reelaboraciones a veces tan profundas, que podría hablarse no tanto de un préstamos sino más bien de una forma de componer guiándose por la pieza aludida” (Johann Sebastian Bach, 1908, página 643). El hecho de que incluso la música del monumento al Renacimiento bachiano que es la Pasión según San Mateo BWV 244 se convirtiese en objeto de intervenciones imitativas y transcripciones

tal como puso de relieve Bach con motivo de los solemnes funerales del Príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen en marzo de 1729 (“Llorad, hijos, que lllore todo el mundo” BWV 244a), ha venido a ser entre tanto un lugar común nada espectacular de la investigación sobre Bach.

La misma sustancia musical

El resultado de esta problemática en torno a las ediciones, versiones, formas originales, parodias, fragmentos y (no menos importante) en torno a la transmisión de las obras, debe observarse en la antigua edición completa de Bach (BG) que se publicó a partir de 1850 y, siguiendo su orden natural, en el Índice de Obras de Bach (BWV) publicado en 1950. El BWV se atiene en gran medida y con diferencia a la circunstancia de que Bach entregase para su interpretación en forma siempre dotada de múltiples variantes tanto sus piezas religiosas (conciertos) – que después de su muerte pasarían a denominarse “cantatas” – como sus serenatas, dramas y músicas de homenaje. A este respecto Wolfgang Schmieder era plenamente consciente del problema y así formulaba en el prólogo a la primera edición “la regla de que diversas versiones de la misma sustancia musical (sobre todo parodias) recibieran el mismo número con diversos exponentes”, para precisar inmediatamente una observación: “De este modo y como consecuencia de la numeración ya existente de las cantatas, no podía establecerse una separación diáfana entre cantatas religiosas y profanas”. Y añade: “En todos aquellos casos en los que la segunda transcripción difiere de la primera hasta el punto de llegarse a una reconfiguración de la obra (...), se ha elegido un número nuevo y un nuevo emplazamiento” (pág. XII). Como ejemplo de esta forma de proceder aducía el meritorio editor del BWV las transcripciones de conciertos.

Finalmente, en la edición menor corregida BWV2a se manifiesta de manera impresionante la dimensión del espléndido dominio que ejercía Bach sobre su propia música. Entre los doscientos números que engloba su obra religiosa de cantatas, hay setenta y cuatro piezas de las que consta que han sido interpretadas dos y más veces, en parte con considerables retoques o reelaboraciones instrumentales, omisiones, inserciones, etc. Pero estas piezas aparecen en todo caso con un número BWV. Son las siguientes: BWV 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 16, 18, 21, 23, 29, 31, 36, 37, 40, 41, 42, 47, 58, 59, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70, 73, 76, 78, 79, 82, 83, 91, 93, 94, 96, 97, 100, 102, 103, 110, 114, 120, 125, 129, 132, 134, 137, 139, 147, 151, 154, 155, 157, 161, 162, 165, 168, 170, 172, 175, 177, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 190, 194, 195 y 199.

Religioso-profano / profano-religioso

Las variantes o formas anteriores y alternativas de cuatro de estas cantatas, concretamente las BWV 69, 120, 147 y 190, se designan con una “a” para distinguirlas y se valoran consecuentemente como piezas independientes sin que con tal denominación se prejuzgue nada sobre la calidad de su recíproca dependencia. Así por ejemplo, la BWV 69a (“Alaba al Señor, alma mía”) es la primera forma interpretada en los años 1723 y 1727 de la cantata de igual título BWV 69 (vol. 22) ofrecida en 1748 con motivo del cambio de Consistorio. En cambio, algunos movimientos de la cantata de elecciones municipales BWV 120 (vol. 38) son el modelo de referencia para las cantatas posteriormente interpretadas BWV 120a y 120b, cuya música está ciertamente incompleta o ha desaparecido. Esto significa que se conoce el texto y se puede restaurar la relación con la música tan solo en cierta medida más o menos hipotética. A su vez, la BWV 147 (vol. 45) es una for-

ma tardía de la cantata de Weimar BWV 147a, que se conserva incompleta, mientras que ocurre lo contrario en el caso de BWV 190/190a. También aquí ha desaparecido la música de la versión “a”.

Se añaden a estas cuatro cantatas, junto con BWV 34a/34 y BWV 80a/80b/80, otras dos cantatas religiosas con modelo original religioso; también en este caso ha desaparecido total o parcialmente la música de las piezas marcadas con una letra.

El modo en que se obtienen piezas religiosas partiendo de cantatas “profanas” se nos relata en forma insuperable en la historia del origen del Oratorio de Navidad (EDITION BACHAKADEMIE vol. 76). La sección de cantatas del directorio BWV menciona otros nueve ejemplos de transformaciones de profano a religioso, y así: BWV 30a pasa a BWV 30, BWV 36c pasa a 36, BWV 66a pasa a 66, BWV 134a pasa a 134, BWV 173a pasa a 173, BWV 184a pasa a 184, BWV 193a pasa a 193, BWV 194a pasa a 194 y BWV 197a pasa a 197. Por último tenemos también en BWV 36 una cantata religiosa cuya interpretación repite Bach posteriormente para un fin profano (BWV 36a, 36b).

Consecuencias editoriales

El concepto clave para esta cualificación dentro de BWV estriba por tanto en: “la misma sustancia musical”. Y es entonces a más tardar cuando se plantea así mismo para una grabación global en un CD de la música de Johann Sebastian Bach, la cuestión de cómo haya que actuar con estas piezas. Porque a ello se añade la complicación de que Bach, al recurrir a la música ya existente para hacerla nuevamente accesible a la utilidad pública con miras a una finalidad distinta y con diferente texto, no asumía sin

más la partitura dejándola intacta y superponiéndola sobre el otro texto, sino que entraba de lleno y sin miramiento alguno en el contenido de la música. En el mejor de los casos bastaba con que la sustancia musical se preservara en este trance únicamente a base de afectos redefinidos. Pero podrían colocarse otros obstáculos en el camino también a base de modificaciones de la altura tonal y de cambios en la instrumentación hasta la sustitución de determinados movimientos.

Hasta qué punto se estaba así desarrollando una nueva originalidad en la música, es algo que solo podrá decidirse posteriormente, caso por caso y guiándonos por puntos de vista artísticos. Esta decisión tiene que responder, por la propia naturaleza de las cosas, de modo distinto a como lo haría una edición frente a las cuestiones relativas a la presentabilidad de fragmentos para la práctica musical, o también frente al tema de la reiteración de la misma música con textos diferentes.

De ahí que la EDITION BACHAKADEMIE haya decidido incluir a modo de apéndice del cuerpo total, grabar y publicar de este modo, después de finalizar la grabación total de las cantatas religiosas BWV 1 – 200 y de las cantatas profanas BWV 201 – 215, estos dos CDs con modelos originales profanos de cantatas religiosas considerándolas como resto remanente de la música genuina de Johann Sebastian Bach. A estos dos CDs sigue otro (vol. 140) con los fragmentos de las cantatas BWV 34a, 69a, 120a y 197a conservadas o musicables sin excesivo dispendio de hipótesis y que representan otras tantas formas religiosas anteriores de cantatas religiosas posteriores, además del Magnificat en mi bemol mayor BWV 243a interpretado en 1723 junto a las formas precursoras de dos movimientos tomados del “Symbolum Nicenum” de la Misa en si menor.

Pero en modo alguno se aclara sobre este trasfondo lo que el necrologio entiende bajo la expresión “cinco cursos” de piezas religiosas. Porque no distingue entre “original” y “parodia”, sino que solamente lo hace, como ya se ha mostrado, entre obras impresas y no impresas. Quizá Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Friedrich Agricola no se percataron de que las piezas no impresas del bienaventurado Bach, que forman el “patrimonio para todos los tiempos” de Bach, aumentan incluso con su orientación a la utilidad pública el cúmulo de interrogantes pendientes de aclaración.

Agradable Wiederau BWV 30a

Se ha conservado la partitura autógrafa de esta cantata. Ci-ta como fecha de interpretación el 28 de septiembre de 1737. Tiene como anexo el texto impreso procedente de la pluma de Picander. Por lo tanto, la cantata compuesta alrededor del año 1738 para la festividad de San Juan Bautista con el título “Alégrate, rebaño salvado” BWV 30 (vol. 10) es una parodia de la presente pieza. Bach toma y aplica a la finalidad religiosa, ciertamente eliminando el coro de trompetas y timbales, la “sustancia musical” del coro inicial y final así como la de cuatro de cinco arias (salvo la número 11) del modelo profano, escribe nuevos recitativos y añade como número 6 un movimiento coral para crear así una cesura de la cantata donde incluir la homilía.

El motivo de la composición e interpretación de esta cantata fue la adquisición de la dehesa Wiederau situada a veinte kilómetros al sudoeste de Leipzig por parte de “Johann Christian von Hennicke... alto comisionado, auténtico Consejero personal, Ministro de Estado y Vicepresidente de la Cámara de su Majestad Real de Polonia y Alteza Electoral de Sajonia”, como señala el impreso de pre-

sentación del texto. Hennicke formaba parte de los prohombres de la corte de Dresde que gozaban siempre del favor del Príncipe Elector, de modo que Bach, recién nombrado compositor de dicha corte, se sintió inmediatamente obligado a componer esta música de homenaje. Aparecen cuatro alegorías (el tiempo, la suerte, el destino y el río Elster que atraviesa la dehesa) para ensalzar y tributar honores al cortesano tan poco favorablemente juzgado en una nota biográfica posterior que luego ascendería incluso a la categoría de conde del imperio (“una naturaleza taimada pero aprovechable para cualquier cosa por su sagacidad, su astucia y su falta de conciencia”). El aria número 11 se remonta presuntamente, junto con el aria número 8 de BWV 210/210a a un modelo original desaparecido; otro tanto parece haber sucedido con el aria número 5 y los movimientos 1 ó 13 y con la cantata BWV 195 (vol. 59).

Parece ser que al consejero privado le cayó tan bien por un lado el carácter festivo y de danza popular de la música por otro (carácter que Bach trasladó también a la cantata religiosa), que medio año después encargó otra pieza a Bach con motivo de la visita del Príncipe Elector a la feria de Pascua (BWV An. I 13, cuya música ha desaparecido). “Agradable Wiederau” es la obra heredada con la famosa cantata de campesinos BWV 212 de 1742. También esta pieza ensalza a un terrateniente y también aquí aparece el texto de Picander. Solo la presencia de un compañero espiritual en combinación con la minusvaloración tan concisamente aducida por Spitta sobre las piezas profanas de Bach, impidieron tal como ha señalado Werner Neumann en el Anuario de Bach 1972 (pág. 76 ss.) la inclusión del drama BWV 30a en el directorio BG, así como la inserción en el corpus preceptivo de las cantatas profanas en el BWV. ¡Ojalá apareciera la situación de las fuentes de algunas cantatas religiosas tan completa y tan precisa como en el caso de esta pieza!

Eleaos vibrantes y alegres BWV 36c

La alegría se mueve BWV 36b

Más chocante aún es el caso de lo que ya tenemos que calificar de “grupo de obras” que forma el número 36 del BWV. El punto de partida es la cantata que se oculta tras el número clasificado a continuación: el 36c. Esta música de felicitación que comienza con las palabras “Eleaos vibrantes y alegres” para un viejo maestro (posiblemente de la escuela de Santo Tomás) según permite suponer el texto (quizá procedente de Picander) fue escrita por Bach a comienzos del año 1725. De esta pieza se ha mantenido en todo caso la partitura autógrafa y aparece también en el directorio BG sin que a pesar de ello y por razones ya conocidas se hayan derivado consecuencias prácticas de interpretación que merezcan ser mencionadas. Medio año o año y medio después, para el 30 de noviembre de 1725 ó 1726 retomó Bach esta música para interpretarla de nuevo con motivo del cumpleaños de la Princesa Carlota Federica Guillermina de Anhalt-Köthen, utilizando esta vez en todo caso otro texto procedente de la pluma de Picander: “Flotad alegres por los aires” BWV 36a. La Princesa no es por cierto aquella “Amusa” que dio pie al cese de Bach en el servicio en Köthen el año 1723 y que fallecería poco después, sino la segunda esposa del Príncipe Leopoldo. Bach conservó el título de Director de la orquesta de su corte y por ello seguía hasta cierto punto obligado a componer su música festiva pese a que incluso gustase hacer visitas a Köthen con motivo de determinadas piezas libres. Ha desaparecido la música de esta cantata BWV 36a; pero se supone con fundamento que esta cantata de nueve partes tenía sustancialmente el mismo esquema musical que la pieza de partida BWV 36c.

Entre 1726 y 1730 recurrió Bach nuevamente a la cantata sobre el maestro con la idea de forjar a partir de ella una

cantata de Adviento (BWV 36, forma original). Al coro de entrada y a las tres arias de la música de felicitación cuyo texto fue tal volvió a componer Picander; añadió Bach la última estrofa del cántico “Qué hermoso brilla el lucero del alba” de Philipp Nicolai. Solo hay una copia de la partitura de esta pieza. Para el primer domingo de Adviento de 1731 amplió Bach la cantata de Adviento con tres estrofas del cántico de Lutero “Ven pues, Salvador de los gentiles” y modificó los movimientos tomados de BWV 36c (coro de entrada y tres arias). Esta versión existente en una partitura autógrafa es la más famosa y, si se quiere, el punto final del impulso religioso de esta familia de cantatas (ejercitada además en el vol. 12 de la EDITION BACHAKADEMIE).

¡Pero aún no hay bastante! En 1735 viene un miembro de la prestigiosa familia de eruditos de Leipzig apellidada Rivinus, tal vez Johann Florens Rivinus, quien en octubre de 1735 tomó posesión del Rectorado de la Universidad, con la ocurrencia de ser homenajeado con la interpretación de la cantata “La alegría se mueve”. Esta música consta de un coro de entrada y tres arias de la cantata BWV 36c, provista (tal vez de nuevo por Picander) con un texto nuevo y con recitativos de nueva composición. Por lo tanto, en el directorio BWV lleva el número 36b. Se han conservado de esta cantata nueve voces a partir de las cuales se puede reconstruir el resto (apoyándose en BWV 36c).

Para presentar los hallazgos de Bach en combinación con este grupo de obras, y al mismo tiempo para evitar excesivas duplicidades, este estado de cosas tienen para el presente ejercicio la consecuencia de incluir primeramente el punto de partida en su totalidad, que es la cantata BWV 36c, y a continuación los recitativos recompuestos de la pieza indicada en último lugar, así como el coro final cu-

yas voces se han conservado al completo. Es digno de tenerse en cuenta en BWV 36c la forma diferenciada de actuación por parte de Bach en relación con la multiplicidad instrumental. El aria número 3 es un trío para oboe d'amore, tenor y bajo continuo, mientras que en el aria número 7 para soprano encuentran expresión las “débiles voces atenuadas” con la viola d'amore. Bach enmarca la creación de la luz a que se alude en el aria número 5 dentro de un movimiento completo de instrumentos de cuerda. El coro de entrada es una pieza de concierto llena de empuje, mientras Bach fuerza al final el carácter de una gavota o danza popular integrándola con recitativos dispersos. El dominio virtuoso a base de medios acústicos y formales puede ser síntoma de que Bach quería dejar testimonio de su propia erudición ante los doctos destinatarios de la pieza.

El tiempo que forma al día y al año BWV 134a

Esta cantata es el modelo original de la cantata de Pascua interpretada en Leipzig el año 1724 (prescindiendo de los movimientos 5 y 6) bajo el título “El corazón que a Jesús vivo conozca” BWV 134, la cual fue interpretada a su vez nuevamente en dos versiones modificadas en 1731 y (tal vez) en 1735. El original surgió para el Año Nuevo de 1719, lo que significa que procede de la época bachiana de Köthen, y debe su existencia al hecho de que todos los años el Príncipe Leopoldo ordenaba ofrecer una cantata de felicitación para Año Nuevo y para su propio cumpleaños el 10 de diciembre; BWV 173a, de la que nos ocuparemos a continuación, es una de esas cantatas de cumpleaños. Posteriormente, después de su segundo matrimonio, ordenó Leopoldo como ya hemos visto, que se interpretasen también para el cumpleaños de su esposa cantatas del director titular de la orquesta de la corte.

Teniendo en cuenta que Bach hizo interpretar la citada cantata de Pascua – cuatro días después de la primera interpretación de la Pasión según san Juan – utilizando material vocal tomado de la cantata de Año Nuevo, el material de la pieza profana ha dejado de estar completo. La reconstrucción de toda su figura no fue posible hasta que se encontró el texto impreso en la colección de Christian Friedrich Hunold que se imprimió en Halle en 1719 con el título de “Poesías escogidas y en parte nunca impresas, de diferentes hombres famosos y expertos”.

Bach recurrió en Köthen seis veces a texto de Menantes, tal como se autodenominaba Hunold (1680 – 1721); se han conservado tres de estas cantatas, pero la más famosa es la BWV 204 (vol. 62) titulada „Estoy en mí satisfecho”. Es típico de los poemas su disposición dialogal; se trata de una especie de ópera breve con modesta acción dramática, tal como describe Alfred Dürr “en torno a un simple diálogo de personas, dioses o pastores alegóricos que alaban el acierto del Príncipe y convergen finalmente en una felicitación común. En este caso se deslizan las figuras del tiempo y de la providencia divina en el papel del pasado y del futuro que conversan sobre la acción del Príncipe, tan benéfica para su país. El movimiento coral a cuatro voces que aparece al final, presenta inmediatamente al pueblo mezclado con los protagonistas alegóricos y contemplando el futuro con alegría y ritmos ligeros.

Serenísimo Leopoldo BWV 173a

La partitura autógrafa de esta “serenata” tiene presumiblemente su origen en 1722. Pero hay dudas sobre si Bach escribió también ese año esta pieza. La sencillez de los efectos musicales podría sugerir perfectamente que Bach

habría compuesto rápidamente la serenata después de salir de prisión en Weimar a primeros de diciembre de 1717 con el fin de atender en Köthen a su primera misión de servicio consistente en escribir una música de felicitación para el cumpleaños del Príncipe Leopoldo el 10 de diciembre. La ausencia de una composición recitativa – también hay versos rimados en la base de los fragmentos compuestos por Bach en forma de recitativos – como la renuncia a los elementos alegóricos observados en la pieza anterior, apuntan en la misma dirección: Bach colaboró por vez primera el 10 de diciembre de 1718 con el Melantes que propugnaba el ideal poético moderno.

Por otro lado, la concentración en dos voces solistas nada más, ampliada a cuatro voces vocales en la cantata religiosa parodiada para el segundo día de Pentecostés de 1724 con el título “Elevada carne y sangre” BWV 173 (vol. 52), ofrece puntos de referencia sobre el carácter dialogal tácito. El modelo original de Köthen gusta también por el carácter coreográfico de las arias: minuetto, bourrée y polonesa se dan en él cita sin representar impedimento alguno para la interpretación precisa del texto por parte de Bach: en el aria tripartita número 4 hay unas tonalidades ascendentes (sol, re, la) y un número de voces que personifican una especie de principio “per aspera ad astra”, en el movimiento 5 se estremecen figuras anhelantes y una escala tonal “brotar hasta el cielo la brasa de los suspiros”, mientras que la curiosa cobertura del aria número 7 muestra a “Leopoldo en los confines de Anhalt” haciendo irradiar su nombre. Por lo demás, esta cantata es la primera prueba documental del uso de la flauta travesera por parte de Bach. Por lo demás, este instrumento tan sumamente moderno en su época (cfr. vol. 121) habría de acompañar a Bach desde entonces hasta el final de su vida en puntos muy destacados: en el Benedictus de la misa en si menor (supuestamente una parodia) y también

en la corte del Rey de Prusia a cuyos pies pone Bach la sonata para trío de la “Ofrenda musical” (vol. 133) como “patrimonio de todos los tiempo”.

Las y los solistas vocales que intervienen en las grabaciones de este CD pertenecen a ese círculo de artistas, jóvenes en su mayoría, con los que prefiere colaborar desde hace muchos años Helmuth Rilling en grabaciones de CDs, conciertos y cursos magistrales de la Academia Bachiana Internacional de Stuttgart.

La soprano **Christiane Oelze** ha destacado con un variado repertorio en todos los teatros de conciertos y escenarios importantes, además de haber cantado ya en la interpretación de Helmuth Rilling de la misa en do menor y del Requiem de Wolfgang Amadeus Mozart. En el marco de la EDITION BACHAKADEMIE canta entre otras cosas la parte de soprano de la Pasión según san Mateo (vol. 74) y de la cantata “Borra, oh Altísimo, mis pecados” BWV 1083 (vol. 73). **Eva Oltiványi** procede de Zurich, es becaria de la Federación de Asociaciones Migros y ha acumulado las primeras experiencias escénicas en Suiza y en Inglaterra. La soprano **Marlis Petersen** estudió entre otros con Sylvia Geszty, ganó premios en el concurso VDMK, es miembro integrante del conjunto de la Ópera Alemana del Rin, canta en Berlín, Hannover, Karlsruhe, Frankfurt, Munich y, en la misma línea, bajo la dirección de Riccardo Muti, en la Scala de Milán.

Ingeborg Danz, la contralto líder en música de Bach y solicitada intérprete en la especialidad de cánticos y oratorios, desarrolla su actividad en la EDICIÓN participando en numerosas cantatas profanas, en el Álbum coral, en las dos Pasiones y en la misa en si menor, además de otras

obras menores. El tenor **Marcus Ullmann**, que en otro tiempo fuera miembro del Coro de Santa Cruz de Dresde, se encuentra al inicio de una prometedora carrera como cantante de oratorios y canciones (invitado en los festivales de Dresde, Praga, Munich, Milán, Houston y Filadelfia). **Klaus Häger** estudió en Colonia y en Friburgo, asistió a cursos magistrales con Ernst Haefliger y Dietrich Fischer-Dieskau, ganó numerosos concursos y es miembro del conjunto de la Ópera Nacional de Berlín en importantes festivales como los de Salzburgo, Schwetzingen y Ludwigsburg. **Andreas Schmidt**, por último, debutó en las últimas grabaciones de las cantatas religiosas de Bach llevadas a cabo por Helmuth Rilling en el año 1984 (BWV 117, 145 en vol. 37 & 44). Desde entonces este barítono que también cosechó grandes éxitos en el escenario de la ópera, especialmente en el papel de “Crítico” y “Amfortas” en Bayreuth, ha grabado para la EDITION BACHAKADEMIE las obras oratorias de Bach, la misa en si menor y los cánticos de Schemelli entre otros.

El conjunto **Gächinger Kantorei Stuttgart** se cuenta entre los coros mejores y más famosos del mundo. Desde su fundación en 1953 está dirigido por Helmuth Rilling y atendiendo a su número según las exigencias de cada pieza es un coro de selecta composición integrado por cantantes de ambos sexos dotados de gran formación vocal. Su compañero instrumental es el **Colegio Bachiano de Stuttgart**, cuyos músicos de alta profesionalidad y gran experiencia estilística proceden entre tanto de dentro y fuera de Alemania.

Por último **Helmuth Rilling**, fundador y director de la Academia Bachiana Internacional de Stuttgart, es considerado como uno de los directores más solicitados a escala internacional, especialmente para la bibliografía oratoria; ha dirigido todas las grandes orquestas americanas,

la Israel Philharmonic Orchestra y, en conciertos acogidos con entusiasmo, la Filarmonía de Viena en la Pasión según San Mateo de Bach. Para el año 2000, año de Bach, ha encargado cuatro nuevas interpretaciones de la Pasión a otros tantos compositores. La labor de este Director de orquesta tantas veces distinguido por su compromiso también en favor de la unión de los pueblos y en su condición de director artístico de la EDITION BACHAKADEMIE se rige por el lema “Reflexión sobre la música”.

Trompete/Trumpet/Trompette/Trompeta (BWV 30a)

Hannes Läubin, Eberhard Kübler, Bernhard Läubin

Pauken/Timpani/Timbales/Timbal (BWV 30a)

Norbert Schmitt-Lauxmann

Flöte/Flute/Flûte/Flauta

Jean-Claude Gérard, Sibylle Keller-Sanwald

Oboe/Hautbois

Ingo Goritzki, Hedda Rothweiler

Oboe d'amore/Hautbois d'amour (BWV 30a, 36c)

Ingo Goritzki

Fagott/Bassoon/Basson/Fagot

Ralph Sabow, Günther Pfitzenmaier (BWV 134a)

Violine/Violin/Violon/Violín I

Walter Forchert (Georg Egger [BWV 30a/9&11, 134a solo] Daniel Giglberger [BWV 173a]), Thomas Gehring, Eva Maria König (Ottavia Egger, Rahel Rilling, Peter Prislín [BWV 134a]), Christina Eychmüller (Antje Lindemann [BWV 173a])

Violine/Violin/Violon/Violín II

Thomas Haug, Gerd-Uwe Klein, Gunhild Bertheau, Gotelind Himmler, Antje Lindemann (BWV 134a)

Viola/Viole/Viola

Wolfgang Berg, Axel Breuch (Nancy Sullivan [BWV 134a]), Carolin Kriegbaum

Viola d'amore/Viole d'amour (BWV 36c)

Florian Mohr

Violoncello/Solo cello/Violoncelle/Violoncelo

Francis Gouton (Continuo), Matthias Wagner

Viola da Gamba/Viole de gamba/Viola de gamba (BWV 36c)

Ekkehard Weber

Kontrabaß/double basse/Contrebasse/Contrabajo

Harro Bertz

Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave

Boris Kleiner

Laute/Lute/Luth/laúd (BWV 36c)

Johannes Vogt

Vol. 140

Geistliche Vokalwerke

Sacred Vocal Works

BWV 232^{II}, 34a, 69a, 120a, 197a

Magnificat

BWV 243a

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

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

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Stadthallen Sindelfingen & Leonberg

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
April-Juni/April-June/Avril-Juin/Abril-Junio 1999 (Kantaten/Cantatas/Cantates)
März/March/Mars/Marzo 2000 (BWV 232ⁿ & 243a)

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

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

Traduction française: Sylvie Roy, Hélène Jany

Traducción al español: Julian Aguirre Muñoz de Morales, Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian
Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

GEISTLICHE VOKALWERKE · SACRED VOCAL WORKS
ŒUVRES VOCALES SACRÉES · OBRAS VOCALES SACRAS

Magnificat Es-Dur/E flat Major/mi bémol majeur/Mi bemol mayor BWV 243a (33'30)

Sibylla Rubens – soprano I • Ruth Sandhoff – soprano II • Ingeborg Danz – alto •

Marcus Ullmann – tenore • Klaus Häger – basso

* * * *

Einzelsätze aus früheren / weiterentwickelten Formen • Individual movements from earlier/further developed forms •

Mouvements isolés issus de formes plus anciennes/remaniées • Movimientos de versiones previas o reelaboradas

Symbolum Nicenum BWV 232^{II} Nr. 13 & 15 (7'15)

Christiane Oelze – soprano • Ingeborg Danz – alto

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe BWV 34a (6'33)

O fire everlasting, o fountain of loving • Ô feu éternel, ô source de l'amour • Oh fuego eterno, oh principio del amor

Sibylla Rubens – soprano • Anke Vondung – alto • Christoph Prégardien – tenore • Michael Volle – basso

Lobe den Herrn, meine Seele BWV 69a (8'06)

Praise thou the Lord, oh my spirit • Loue le Seigneur, mon âme • Alaba al Señor, alma mía

Sibylla Rubens – soprano • Anke Vondung – alto • Marcus Ullmann – tenore

Herr Gott, Beherrscher aller Dinge BWV 120a (15'13)

Lord God, ruler of all things • Seigneur Dieu, maître de toutes les choses • Señor Dios, dominador de todas las cosas

Ingeborg Danz – alto • Marcus Ullmann – tenore • Andreas Schmidt – basso

Ehre sei Gott in der Höhe BWV 197a (5'42)

Glorify to God in the highest • Gloire à Dieu au plus haut des cieux • Gloria a Dios en las alturas

Michael Volle – basso

Gächinger Kantorei & Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

Magnificat Es-Dur BWV 243a

33:30

1.	Magnificat anima mea Dominum (Coro)	1	2:53
	<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violine I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
2.	Et exsultavit (S II)	2	2:17
	<i>Violine I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
A.	Vom Himmel hoch (Coro a-cappella)	3	1:29
3.	Quia respexit (S I)	4	2:28
	<i>Oboe I, Fagotto, Organo</i>		
4.	Omnes generationes (Coro)	5	1:14
	<i>Oboe I+II, Violine I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
5.	Quia fecit mihi magna (B)	6	2:02
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
B.	Freut euch und jubiliert (Coro)	7	1:21
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
6.	Et misericordia (A, T)	8	3:25
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
7.	Fecit potentiam (Coro)	9	1:53
	<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violine I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
C.	Gloria in excelsis Deo (Coro)	10	1:02
	<i>Oboe I+II, Violine I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
8.	Deposuit potentes (T)	11	1:55
	<i>Violine I + Viola in unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
9.	Esurientes implevit bonis (A)	12	2:55
	<i>Flauto dolce I+II, Violoncello, Organo</i>		
D.	Virga Jesse floruit (S, B)	13	2:58
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
10.	Suscepit Israel (S I+II, A)	14	1:39
	<i>Tromba I, Violino I + Viola in unisono</i>		
11.	Sicut locutus est (Coro)	15	1:50
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
12.	Gloria Patri et filio (Coro)	16	2:09
	<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violine I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Symbolum Nicenum BWV 232II

(frühe Version der Sätze 13 und 15 / early version/premières versions/versiones previas) 7:15

- | | | | |
|-----|---|----------|------|
| 13. | Credo in unum Deum (Coro) | 1 | 2:15 |
| | <i>Violino I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | | |
| 15. | Et in unum Dominum (S, A) | 2 | 5:00 |
| | <i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i> | | |

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe BWV 34a 6:33

- | | | | | |
|----|--|---------------------------------------|----------|------|
| 2. | Recitativo (B): | Wie, daß der Liebe hohe Kraft | 3 | 0:39 |
| | <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 3. | Aria (T) e Recitativo (A): | Siehe, also wird gesegnet | 4 | 5:01 |
| | <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo</i> | | | |
| 6. | Recitativo (S): | Das ist vor dich, o ehrenwürdger Mann | 5 | 0:53 |
| | <i>Violoncello, Cembalo</i> | | | |

Lobe den Herrn, meine Seele BWV 69a 8:06

- | | | | | |
|----|--|-----------------------------------|----------|------|
| 2. | Recitativo (S): | Ach, daß ich tausend Zungen hätte | 6 | 0:53 |
| | <i>Violoncello, Organo</i> | | | |
| 3. | Aria (T): | Meine Seele, auf, erzähle | 7 | 5:41 |
| | <i>Flauto dolce, Oboe da caccia, Fagotto, Organo</i> | | | |
| 4. | Recitativo (A): | Gedenk ich nur zurück | 8 | 1:32 |
| | <i>Violoncello, Organo</i> | | | |

Herr Gott, Beherrscher aller Dinge BWV 120a 15:13

- | | | | | |
|----|---|---|-----------|------|
| 2. | Recitativo (B, T) e Coro: | Wie wunderbar, o Gott, sind deine Werke | 9 | 3:23 |
| | <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | | | |
| 5. | Recitativo (T, Coro): | Herr Zebaoth | 10 | 1:31 |
| | <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i> | | | |

6.	Aria (A, T):	Herr, fange an und sprich den Segen	11	7:01
	<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
7.	Recitativo (B):	Der Herr, Herr unser Gott	12	1:35
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
8.	Choral:	Lobe den Herren	13	1:43
	<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

Ehre sei Gott in der Höhe BWV 197a	5:42
---	-------------

5.	Recitativo (B):	Das Kind ist mein	14	1:30
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
6.	Aria (B):	Ich lasse dich nicht	15	3:07
	<i>Oboe d'amore, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
7.	Choral:	Wohlan! so will ich mich	16	1:05
	<i>Flauto I+II, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

Total Time CD 1 & CD 2	1:16:19
------------------------	---------

MAGNIFICAT

1. Magnificat anima mea Dominum.	6. Et misericordia a progenie in progenies timentibus eum.	
2. Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.	7. Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.	
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatam me dicent	C. Gloria in excelsis Deo! Et in terra pax hominibus, bona voluntas!	
4. ...omnes generationes.	8. Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.	
5. Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius.		
1. Meine Seele erhebt den Herrn.	My soul glorifies the Lord.	CD 1 1
2. Und mein Geist freut sich Gottes, meines Heilandes.	My spirit rejoices in God, my Saviour.	CD 1 2
A. Vom Himmel hoch, da komm ich her, Ich bring euch gute neue Mär; Der guten Mär bring ich so viel, Davon ich singn und sagen will.	From the heavens high come I, And bring you good and worthy news; So abundant is my good news That I must sing and tell of it.	CD 1 3
3. Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe, von nun an werden mich selig preisen	He looks on his servant in her lowliness; Henceforth will call me blessed...	CD 1 4
4. ... alle Kindeskinde.	...all ages	CD 1 5
5. Denn er hat große Dinge an mir getan, Der da mächtig ist und dessen Name heilig ist.	The Almighty works marvels for me. Holy his name!	CD 1 6
B. Freut euch und jubiliert; Zu Bethlehem gefunden wird Das herzeliebe Jesulein, Das soll euer Freud und Wonne sein.	Rejoice and be merry; In Bethlehem was found Our dearest little Jesus, To be our comfort and joy.	CD 1 7

9. Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.
Virga Jesse floruit,
Emanuel noster apparuit;
Induit carnem hominis,
Fit puer delectabilis;
Alleluja.
- D. Virga Jesse floruit,
Emanuel noster apparuit;
Induit carnem hominis,
Fit puer delectabilis;
Alléluja.

Mon âme exalte le Seigneur,

Exulte mon esprit en Dieu, mon Sauveur!

Je suis descendu du ciel
Pour vous annoncer de bonnes nouvelles;
Autant de bonnes nouvelles,
Que je veux chanter et clamer.

Il s'est penché sur son humble servante;
Désormais, me diront bienheureuse...

...tous les âges

Le Puissant fit pour moi des merveilles;
Saint est son nom!

Réjouissez-vous et débordez de joie;
L'enfant Jésus tendrement aimé
Est trouvé à Bethléem,
Il sera votre joie et votre bonheur.

10. Suscepit Israel puerum suum
recordatus misericordiae suae.
11. Sicut locutus est ad Patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.
12. Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto!
Sicut erat in principio et nunc
et semper et in saecula saeculorum.
Amen.

Magnífica mi alma al Señor.

Y mi espíritu regocíjase en Dios, mi salvador.

Del cielo excelso vengo,
Una buena nueva os traigo;
Tan buena nueva traigo
De la que cantar y decir quiero.

Pues que ha mirado la humildad de su sierva;
y he aquí, desde ahora bienaventurada me dirán

...las generaciones todas.

Por eso portentos me ha hecho el Poderoso,
Santo es Su nombre.

Alegraos y alborozaos;
En Belén se encontrará
El Jesucito del corazón amado,
Que vuestra alegría y gozo será.

- | | | |
|---|--|----------------|
| 6. Und seine Barmherzigkeit währt von Geschlecht
zu Geschlecht
Bei denen, die ihn fürchten. | His mercy is from age to age,

On those who fear him. | CD 1 8 |
| 7. Er übt Gewalt mit seinem Arm,
Und zerstreut, die hoffärtig sind
In ihres Herzens Sinn. | He puts forth his arm in strength
And scatters the proud-hearted. | CD 1 9 |
| C. <i>Ehre sei Gott in der Höhe. Und auf Erden Friede
den Menschen, die guten Willens sind.</i> | <i>Glory be to God on high. And on earth, peace,
goodwill toward men.</i> | CD 1 10 |
| 8. Er stößt die Gewaltigen vom Thron
Und erhebt die Niedrigen. | He casts the mighty from their thrones
And raises the lowly. | CD 1 11 |
| 9. Die Hungrigen füllt er mit Gütern,
Und läßt die Reichen leer ausgehen. | He fills the starving with good things,
Sends the rich away empty. | CD 1 12 |
| D. Der Sproß aus Jesse ist erblüht.
Unser Erlöser ist erschienen,
Hat menschliche Gestalt angenommen,
Wurde liebstes Kindelein.
Alleluja. | Jesse's rod did flourish,
Our Savior has appeared;
Clad in the flesh of men
Is the delightful Son;
Alleluja. | CD 1 13 |
| 10. Er gedenkt der Barmherzigkeit
Und hilft seinem Diener Israel auf, | He protects Israel, his servant,
Remembering his mercy, | CD 1 14 |
| 11. Wie er geredet hat unsern Vätern,
Abraham und seinen Kindern in Ewigkeit. | The mercy promised to our fathers,
To Abraham and his sons for ever. | CD 1 15 |
| 12. Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn,
Und dem Heiligen Geiste.
Wie es war im Anfang, jetzt, und immerdar,
Amen. | Glory be to the Father and to the Son and to
The Holy Spirit, as it was in the beginning,
Is now, and ever shall be, world without end.
Amen. | CD 1 16 |

The Liturgy of the hours according to the Roman Rite.
© 1974 Collins/E. J. Dwyer/Talchot

Son amour s'étend d'âge en âge

Sur ceux qui le craignent.

Déployant la force de son bras,
Il disperse les superbes.

*Gloire à Dieu au plus haut des Cieux. Et paix sur la terre
aux hommes de bonne volonté.*

Il renverse les puissants de leurs trônes,
Élève les humbles.

Il comble de biens les affamés,
Renvoie les riches les mains vides.

Le rejeton de Jessé a fleuri,
Notre Emmanuel est apparu;
Il s'est fait chair,
Comme petit enfant délicieux.
Alléluia

Il relève Israël, son serviteur,
Il se souvient de son amour,

De la promesse faite à nos pères,
En faveur d'Abraham et de sa race, à jamais.

Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit,
Au Dieu qui est, qui était et qui vient,
Pour les siècles des siècles.
Amen.

La Liturgie des heures
© A. E. L. F., Paris 1980

Y es Su misericordia por generaciones

A quienes le temen.

Proeza hizo de Su brazo; esparció a los soberbios
En el pensamiento de sus corazones.

*Gloria a Dios en la alturas. Y en la tierra paz a los
hombres de buena voluntad.*

De los tronos a los poderosos quitó
Y a los humildes exaltó.

Colmó a los hambrientos de bienes
Y a los ricos vacíos envió.

Es vástago de Virga floreció,
Nuestro Emmanuel ante nosotros apareció;
En forma de carne de hombre,
de niño amoroso,
Aleluya.

A Israel, su siervo, socorrió,
Acordándose de la misericordia,

Según a nuestros padres habló,
Para con Abraham y su descendencia por siempre.

¡Gloria al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo!
Como en el principio, ahora y siempre
Por los siglos de los siglos.
Amén.

*Miguel Carazo (del cotejo de la versión latina con la
Antigua versión de Casiodoro de Reina editada por las
Sociedades Bíblicas Unidas, revisión de 1960).*

13. Credo in unum Deum. Et in unum Dominum Jesum Christum.	15. Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo,	lumen de lumine. Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem Patri,	per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.
--	--	---	---

CREDO (Symbolum Nicenum)

CREDO (Symbolum Nicenum)

13. Credo in unum Deum

13. Credo in unum Deum

CD 2 **1**

Ich glaube an den einen Gott.

I believe in one God.

15. Et in unum Dominum

15. Et in unum Dominum

CD 2 **2**

Und an den einen Herrn
Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn.
Er ist aus dem Vater geboren
vor aller Zeit.
Gott von Gott,
Licht von Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gott.
Gezeugt nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater;
durch Ihn ist alles geschaffen.
Für uns Menschen
und um unsres Heiles willen
ist Er vom Himmel herabgestiegen.

And in one Lord
Jesus Christ,
the only begotten Son of God.
Begotten of his Father
before all worlds.
God of God,
Light of Light,
Very God of Very God,
Begotten, not made,
Being of one substance with the Father,
By whom all things were made.
Who for us men
and for our salvation
came down from heaven.

CREDO (Symbolum Nicenum)

13. Credo in unum Deum

Je crois en un seul Dieu.

15. Et in unum Dominum

Je crois en un seul
Seigneur Jésus-Christ,
le Fils unique de Dieu.
Né du Père avant
tous les siècles.
Dieu né de Dieu,
lumière née de la lumière,
vrai Dieu né du vrai Dieu.
Engendré, non pas créé,
consubstantiel au Père,
et par qui tout a été créé.
C'est lui qui, pour nous les hommes
et pour notre salut.
est descendu des cieux.

CREDO (Symbolum Nicenum)

13. Credo in unum Deum

Creo en un solo Dios.

15. Et in unum Dominum

Y en el Señor
Jesucristo,
Hijo unigénito de Dios,
nacido de Dios antes de
todos los tiempos.
Dios de Dios,
Luz de Luz,
Dios verdadero de Dios verdadero,
engendrado, no creado,
de la misma naturaleza del Padre,
por quien todo fue creado.
Quien por nosotros, los hombres,
y por nuestra salvación
descendió de los cielos.

2. Recitativo

Wie, daß der Liebe hohe Kraft
 In derer Menschen Seelen
 Ein Himmelreich auf Erden schafft?
 Was ziehet dich, o höchstes Wesen!
 Der Liebe Wirkung zu erwählen?
 Ein Herz zur Wohnung auszulesen?

3. Aria e Recitativo

Siehe, also wird gesegnet der Mann, der den Herren fürchtet.

Wo dringt der Geist mit Glaubensaugen hin?
 Wo suchet er des Segens Quellen,
 Die treuer Seelen Ehestand
 Als ein gesegnetes, gelobtes Land
 Vermögen darzustellen?

Der Herr wird dich segnen aus Zion,
 Was aber hat dein Gott dir zugedacht,
 Dir, dessen Fleiß in Gottes Hause wacht?
 Was wird der Dienst der heiligen Hütten
 Auf dich vor Segen schütten?

Daß du sehest das Glück Jerusalem dein Leben lang,
 Weil Zion Wohl zuerst dein Herze rührt,
 Wird sich auch irdisches Vergnügen
 Nach deines Herzens Wunsche fügen,
 Da Gott ein auserwähltes Kind dir zugeführt,
 Daß du in ungezählten Jahren
 Verneutes Wohlsein mögst erfahren.

Und sehest deiner Kinder Kinder.
 So rufen wir zur Segensstunde
 Von Herzen mit vereintem Munde.

2. Recitativo

CD 2 3

How does the noble force of love
 Create in human souls
 A paradise on earth?
 What moves you, o highest creature!
 To favour the power of love?
 A heart for your dwelling to elect?

3. Aria e Recitativo

CD 2 4

See, the man is blessed who fears the Lord.

Where does the spirit pervade with the eyes of faith?
 Where does it seek the source of blessings
 That faithful souls in married state
 As a blessed, promised land
 Can represent?

The Lord will bless you from Zion,
 And what has your God intended for you,
 You, who diligently guard God's own house?
 What will the service of holy dwellings
 Bring you in reward and blessings?

That you may see Jerusalem's fortune for your lifetime,
 As Zion's fate first moves your heart,
 Earthly joys will also follow
 Your very heart's desire,
 As God has brought you a chosen child
 That you may in countless years
 Experience ever new blessings.

And may see your children's children.
 So we call out in the hour of blessing
 All together from our hearts.

2. Récitatif

Comment la force vive de l'amour
 Peut-elle dans les âmes humaines
 Créer un royaume sur terre?
 Qu'est-ce qui te pousse, ô être suprême!
 À choisir l'effet de l'amour?
 À choisir un cœur pour demeure?

3. Air et Récitatif

Vois, maintenant est béni celui qui craint le Seigneur.

Où pénètre l'esprit aux yeux de la foi?
 Où puise-t-il les sources de sa bénédiction
 Capables de faire
 De l'union de deux âmes fidèles
 Une terre bénie et promise?

Le Seigneur te bénira de la maison de Sion,
 Mais que t'a réservé ton Dieu,
 À toi, dont le zèle veille dans la maison de Dieu?
 Quelle bénédiction entraînera pour toi
 Tes services aux maisons sacrées?

Que le bonheur de Jérusalem t'accompagne ta vie entière,
 Car la béatitude de Sion touche d'abord ton cœur,
 Le plaisir terrestre se soumettra lui aussi
 Au désir de ton cœur,
 Car Dieu t'a envoyé un enfant,
 Que tu puisses connaître à jamais
 Un bonheur sans cesse renouvelé.

Et vois les enfants de tes enfants.
 Nous appelons à la bénédiction
 De tout cœur et tous ensemble.

2. Recitativo

¿Cómo es que la alta fuerza del amor
 En la humana alma
 Un celestial reino en la tierra crea?
 ¿Oh alto Ser, qué te impulsa,
 Acaso la fuerza del amor
 A elegir un corazón cual morada?

3. Aria y Recitativo

Mira, así pues será bendito el hombre que al Señor teme.

¿Hasta dónde el Espíritu penetra con la fe?
 ¿Dónde el manadero de la bendición busca,
 El fiel esposorio de las almas
 Sino como una bendita tierra prometida
 Así nos lo muestra?

El Señor de Sión te bendecirá,
 ¿Qué se propone tu Dios hacer de ti
 De ti, cuya carne en la casa de Dios vela?
 ¿Y qué bendiciones te traerá
 Servir en los santos lugares?

Para que veas el bien de Jerusalén toda tu vida,
 Ya que el bien de Sión lo primero a tu corazón es,
 Incluso el gozo terrenal
 Según los deseos de tu corazón será,
 Pues Dios un niño elegido te traerá,
 Para tu propio bien
 Por incontables años.

Y mira los hijos de tus hijos.
 Así invocamos en bendita hora
 De corazón a una voz.

6. Recitativo

Das ist vor dich, o ehrenwürdger Mann,
 Die edelste Belohnung,
 So dich vergnügen kann.
 Gott, der von Ewigkeit die Liebe selber hieß
 Und durch ein tugendhaftes Kind dein Herze
 rühren ließ,
 Erfülle nun mit Segen deine Wohnung,
 Daß sie wie Obed Edoms sei,
 Und lege Kraft dem Segensworte bei.

BWV 69a

2. Recitativo

Ach, daß ich tausend Zungen hätte!
 Ach wäre doch mein Mund
 Von eiden Worten leer!
 Ach, daß ich gar nichts redte,
 Als was zu Gottes Lob gerichtet wär!
 So machte ich des Höchsten Güte kund;
 Denn er hat lebenslang so viel an mir getan,

 Daß ich in Ewigkeit ihm nicht verdanken kann.

3. Aria

Meine Seele,
 Auf, erzähle,
 Was dir Gott erwiesen hat!
 Rühme seine Wundertat,
 Laß ein gottgefällig Singen
 Durch die frohen Lippen dringen!

6. Recitativo

CD 2 5

For you, oh honourable man, this is
 The noblest reward
 That could ever delight you.
 God, who has been love since time immemorial
 And made a virtuous child move your heart,

 Shall pour his blessings on your dwelling,
 That it may be like Obed Edoms,
 And forceful make his words of blessing.

2. Recitativo

CD 2 6

Ah, if only I had a thousand tongues!
 Ah, if only my mouth were free
 Of empty words!
 Ah, if I could only speak nothing but
 Words to praise the Lord!
 Then I would proclaim the kindness of the highest;
 For he has done so much for me all my life

 That I cannot thank him in eternity.

3. Aria

CD 2 7

My soul,
 Rise up and tell
 What God has done for you!
 Praise his wondrous work,
 And let a holy song
 Be on your glad lips now!

6. Récitatif

C'est pour toi, ô homme digne,
La plus noble des récompenses,
Qui puisse t'apporter le plaisir.
Que Dieu, qui a toujours été amour
Et laissa un enfant vertueux toucher ton cœur,

Remplisse de sa grâce ton logis,
Qu'elle soit comme celle d'Édom,
Et mette de la force dans ses paroles de bénédiction.

2. Récitatif

Ah, si j'avais mille langues!
Ah, si ma bouche
Était vide de paroles vaniteuses!
Ah, si je pouvais ne rien dire,
Sinon louer Dieu!
Je proclamerais ainsi la bonté du Très-Haut;
Car il m'a tant apporté ma vie entière,
Que je ne lui serai jamais assez reconnaissant.

3. Air

Mon âme,
Réveille-toi, raconte,
Ce que t'a révélé Dieu!
Glorifie ses miracles,
Laisse passer sur les lèvres joyeuses
Des chants qui plaisent à Dieu!

6. Recitativo

Esto es ante ti, hombre honorable,
La mejor recompensa
Que pueda satisfacerte.
Dios, que desde la eternidad puso nombre propio al amor
Y que hizo vibrar tu corazón con virtuosa
descendencia,
Colme ahora de bendiciones tu morada,
Para que sea como Obed de Edom,
Y dé fuerza a sus palabras de bendición.

2. Recitativo

Ay si tuviera mil lenguas,
Y aún así mi boca estuviera
Vacía de palabras presuntuosas.
Ay si no hablase nada más
Que lo que atañe a la divina alabanza.
Proclamaría la bondad del Altísimo;
Porque durante toda mi vida ha hecho
en mí tantas cosas,
Que no podré agradecérselo suficientemente
en toda la eternidad.

3. Aria

Alma mía,
Levántate y cuenta
Lo que Dios te ha demostrado.
Ensalza sus grandes obras,
Y haz que un canto agradable a Dios
Rebose por tus gozosos labios.

4. Recitativo

Gedenk ich nur zurück,
 Was du, mein Gott, von zarter Jugend an
 Bis diesen Augenblick
 An mir getan,
 So kann ich deine Wunder, Herr,
 So wenig als die Sterne zählen.
 Vor deine Huld, die du an meiner Seelen
 Noch alle Stunden tust,
 Indem du nur von deiner Liebe ruhst,
 Vermag ich nicht vollkommen Dank zu weihn.
 Mein Mund ist schwach, die Zunge stumm
 Zu deinem Preis und Ruhm.
 Ach sei mir nah
 Und sprich dein kräftig Hephata,
 So wird mein Mund voll Dankens sein!

BWV 120a

2. Recitativo

Baß
 Wie wunderbar, o Gott, sind deine Werke,
 Wie groß ist deine Macht,
 Wie unaussprechlich deine Treu!
 Du zeigst deiner Allmacht Stärke,
 Eh du uns auf die Welt gebracht.
 Zur Zeit,
 Wenn wir noch gar nichts sein
 Und von uns selbst nichts wissen,
 Ist deine Liebe und Barmherzigkeit
 Vor unser Wohlgedehn
 Aufs eifrigste beflissen;
 Der Name und die Lebenszeit
 Sind bei dir angeschrieben,

4. Recitativo

And if I only recall,
 What you have done for me God
 From my childhood days
 To this very moment,
 I could count your wonders, Lord,
 As little as the stars.
 For the favours you still bestow
 On my soul every single hour,
 From which you only rest out of love,
 I am unable to repay you in full.
 My mouth is weak, my tongue silent
 For your praise and glory.
 Ah! rest near me
 And boldly speak „Hephata“,
 And my mouth will be full of thanks!

CD 2 8

2. Recitativo

Bass
 How wonderful, oh God, is your creation,
 How great your power,
 How incredible your loyalty!
 You showed us your almighty power,
 Before you placed us in this world.
 At the time
 When we were still nothing
 And knew nothing of ourselves,
 Your love and mercy
 Was eagerly committed
 To our well-being.
 Every name and lifetime
 You lay down in writing,

CD 2 9

4. Récitatif

Si je pense
 À tout ce que tu as fait
 Pour moi, mon Dieu,
 Jusqu'à aujourd'hui,
 Tes miracles, Seigneur,
 Son aussi nombreuses que les étoiles.
 Devant la bienveillance que tu accordes
 En toute heure à mon âme,
 Par la seule force de ton amour,
 Je ne peux exprimer assez de gratitude.
 Ma bouche est faible, ma langue muette
 Face à ta louange et à ta gloire.
 Ah, reste près de moi
 Et prononce de tout cœur ton héphata,
 Ma bouche en sera remplie de reconnaissance!

2. Récitatif

Basse
 Que tes oeuvres sont merveilleuses, ô Dieu,
 Grand est ton pouvoir,
 Incommensurable ta fidélité!
 Tu nous montres la force de ton pouvoir,
 Avant de nous envoyer dans ce monde.
 Aux temps,
 Où nous ne sommes encore rien,
 Où nous ignorons tout de nous-mêmes,
 Tu t'emploies avec la plus grande ardeur,
 Par ton amour et ta miséricorde,
 À notre bien-être et notre réussite;
 Notre nom et notre vie entière
 Sont inscrits en toi,

4. Recitativo

Con solo ponerme a recordar,
 Lo que tú has hecho, Dios mío,
 Desde mi tierna adolescencia
 Hasta este momento,
 Seré tan incapaz de contar tus milagros, Señor,
 Como las estrellas del cielo.
 Ante la benevolencia con que a todas horas
 Tratas a mi alma,
 Dándole descanso tan solo en tu amor,
 Soy incapaz de darte cumplidas gracias.
 Mi boca es débil y mi lengua está muda
 Para alabarte y ensalzarte.
 Ah, quédate cerca de mí
 Y entona tu vigoroso Éfata,
 Para que mi boca se llene de acción de gracias.

2. Recitativo

Bajo
 ¡Qué admirables son tus obras, oh Dios,
 Qué grande es tu poder,
 Y qué inefable es tu fidelidad!
 Muestras tu omnipotente fuerza
 Ya antes de traernos al mundo.
 En el momento
 En que todavía no éramos nada
 Ni nada se sabía de nosotros
 Tu amor y tu misericordia
 Fluyen con máxima diligencia
 Para nuestro provecho;
 Nuestro nombre y nuestra vida
 Están escritos ante tu presencia,

Wenn wir noch im Verborgnen blieben;
 Ja, deine Güte ist bereit,
 Wenn sie uns auf die Welt gebracht,
 Uns bald mit Liebesarmen zu umfassen.
 Und daß wir dich nicht aus dem Sinne lassen,
 So wird uns deine Güte und Macht
 An jedem Morgen neu.
 Drum kommts, da wir dies wissen,
 Daß wir von Herzensgrunde rühmen müssen:

Chor

*Nun danket alle Gott, der große Dinge tut
 an allen Enden!*

Tenor

Nun, Herr, es werde diese Lieb und Treu
 Auch heute den Verlobten neu;
 Und da jetzt die Verlobten beide
 Vor dein hochheilig Angesichte treten
 Und voller Andacht beten,
 So höre sie vor deinem Throne
 Und gib zu unsrer Freude,
 Was ihnen gut und selig ist, zum Lohne.

5. Recitativo

Tenor

Herr Zebaoth,
 Herr, unsrer Väter Gott,
 Erhöre unser Flehn,
 Gib deinen Segen und Gedeihn
 Zu dieser neuen Ehe,
 Daß all ihr Tun in, von und mit dir gehe.
 Laß alles, was durch dich geschehen,
 In dir gesegnet sein,
 Vertreibe alle Not,
 Und führe die Vertrauten beide

While we are still in obscurity;
 Yes, your kindness waits for us,
 Once we are in this world,
 To enfold us in your loving arms.
 And if we never cease to think of you,
 Your kindness and power is restored
 To us every morning anew.
 And that is why, once we know this,
 We must praise you from the bottom of our hearts:

Chorus

*Now thank ye all the Lord, who does great wonders
 everywhere!*

Tenor

Now, Lord, this love and faith shall be
 Given afresh to this bridal couple;
 And as the betrothed now stand
 Before your holy countenance
 And pray full of worship,
 Hear their prayers before your throne
 And reward them for our pleasure,
 With all that is good and blessed.

5. Recitativo

Tenor

Lord Sabaoth,
 Lord, God of our fathers,
 Hear our prayers,
 Give your blessing and prosperity
 To this new marriage,
 So that all their deeds be in, from and with you.
 Let all that is of your doing
 Bear your very own blessing,
 Banish all misery,
 And lead the betrothed

Alors que nous n'existons pas encore;
 Oui, avec ta bonté,
 Par laquelle tu nous fais hommes,
 Tu nous prends avec amour sans tes bras.
 Qu'à ceux qui te n'oublieront jamais
 Soient accordées ta bonté et ta force
 Chaque matin de leur vie.
 Nous le savons, et c'est pourquoi
 Nous devons glorifier du fond du cœur:

Choeur

*Maintenant, rendez tous grâce à Dieu, qui a accompli
 de grandes choses partout et pour tous!*

Ténor

Seigneur, que cet amour et cette fidélité
 Soient aussi accordés aux fiancés;
 Ceux-là mêmes, ces fiancés,
 Qui se prosternent devant toi, Très-Saint,
 Et prient avec recueillement.
 Entend-les devant ton trône
 Et donne-leur en récompense pour notre joie,
 Ce qui fera leur salut et leur bonheur.

5. Récitatif

Ténor

Seigneur Zébaoth,
 Seigneur, Dieu notre père,
 Entends notre prière,
 Accorde bénédiction et prospérité
 À cette nouvelle union,
 Que tout ce qu'ils feront soit en toi, par toi et avec toi.
 Laisse tout ce qui se fera à travers toi
 Être béni,
 Éloigne tout danger,
 Et guide ce couple,

Desde los tiempos en que estábamos ocultos;
 Y hasta tu bondad está dispuesta,
 Cuando nos traes al mundo,
 Para abrazarnos con brazos amorosos.
 Pues para que no nos olvidemos de ti,
 Renuévanos cada amanecer
 Tu bondad y tu poder.
 Por eso es conveniente que sepamos
 Que hemos de alabarte desde el fondo del corazón:

Coro

*Dad pues gracias todos a Dios que hace grandes cosas
 en todos los confines*

Tenor

Así pues, Señor, renuévese para los que se aman
 Hoy también este amor y fidelidad;
 Y como ambos amantes se presentan
 Ante tu santísimo rostro
 Orando con plena y total devoción,
 Escúchalos ante tu trono
 Y recompénsalos para nuestro alborozo
 Con lo que para ellos es bueno y venturoso.

5. Recitativo

Tenor

Señor de Sabaot,
 Señor Dios, Padre nuestro,
 Escucha nuestra plegaria,
 Otorga tu bendición y prosperidad
 A este nuevo matrimonio,
 Para que todas sus acciones sean en ti, ante ti y contigo.
 Haz que todo lo que por ti acontece
 Reciba en ti la bendición,
 Elimina toda desgracia,
 Y guía a ambos contrayentes

So, wie du willst,
 Nur stets zu dir.
 So werden diese für und für
 Mit wahrer Seelenfreude
 Und deinem reichen Segen,
 An welchem alles auf der Welt gelegen,
 Gesättigt und erfüllt.

Chor
Erhör uns, lieber Herre Gott.

6. Aria

Herr, fange an und sprich den Segen
 Auf dieses deines Dieners Haus.
 Laß sie in deiner Furcht bekleiben,
 So werden sie in Segen bleiben;
 Erheb auf sie dein Angesichte,
 So gehts gewiß in Segen aus.

7. Recitativo

Der Herr, Herr unser Gott, sei so mit euch,
 Als er mit eurer Väter Schar
 Vor diesem und auch jetzo war.
 Er pflanz euch Ephraim und dem Manasse gleich.
 Er laß euch nicht,
 Er zieh nicht von euch seine Hand.
 Er neige euer Herz und Sinn
 Stets zu ihm hin,
 Daß ihr in seinen Wegen wandelt,
 In euern Taten weislich handelt.
 Sein Geist sei euch stets zugewandt.
 Wenn dieses nun geschieht,
 So werden alle eure Taten
 Nach Wunsch geraten.
 Und eurer frommen Eltern Segen

On your chosen paths,
 But always nearer to you.
 So they will forever be
 Satisfied and filled
 With truly joyful souls
 And with your rich blessings,
 Which all the world craves.

Chorus
O Lord God, o hear us.

6. Aria

Lord, arise and speak your blessing
 On this your own servant's house.
 Let them cleave to your fear,
 And they shall ever live in blessing;
 Lift your countenance to them,
 And blessing will surely be the outcome.

7. Recitativo

The Lord, the Lord our God shall be with you,
 As he was with your fathers
 Before you and is still today.
 He shall plant you like Ephraim and Manasseh.
 He will not leave you,
 He will not draw his hand from you.
 He will incline your heart and spirit
 Always to him,
 To make you follow on his pathways
 And act wisely in your deeds.
 His spirit shall always be devoted to you.
 And if this comes to pass,
 All your deeds will
 Fill their intention.
 And your good parents' blessing

CD 2 **11**CD 2 **12**

Comme tu l'entends,
Toujours vers toi.
Ainsi, ils seront à jamais
Rassasiés et remplis
D'une vraie joie intérieure
Et de la force de ta grâce
Dont tu pares le monde entier.

Choeur

Entends-nous, Seigneur Dieu bien-aimé.

6. Air

Seigneur, bénis maintenant
Le logis de ton serviteur.
 Enveloppe-le de ta crainte,
 Et accorde-lui ta grâce;
 Pose ton regard sur lui,
 Et il sera béni.

7. Récitatif

Que le Seigneur notre Dieu soit avec vous,
Lui qui est pour vous
Ce qu'il fut pour vos pères.
Il vous a fait à l'image d'Ephraïm et de Manassés.
Il ne vous quittera pas,
Et sa main sera toujours posée sur vous.
Il attirera toujours vers lui
Votre cœur et votre esprit.
Allez sur son chemin,
Et agissez avec sagesse.
Que son esprit vous guide sans cesse.
Si cela est,
Tous vos souhaits
Seront exaucés.
Et la bénédiction de vos pieux parents

Tal como es tu voluntad
Siempre y únicamente hacia ti.
De este modo y para siempre
Serán saciados y colmados
Con el auténtico gozo del alma
Y con tu abundante bendición,
Con la que todo progresa en el mundo.

Coro

Escúchanos, amado Dios y Señor.

6. Aria

Empieza, Señor, impartiendo tu bendición
Sobre esta casa de tu siervo.
 Haz que perseveren en tu santo temor
 Y así permanecerán en tu bendición;
 Eleva tu rostro sobre ellos,
 Y así serán sin duda bendecidos.

7. Recitativo

El Señor nuestro Dios esté así con vosotros,
Como estuvo y permanece siempre
Con el linaje de vuestros padres.
Él planta para vosotros por igual en Efraim y Manasés.
Él nunca os abandona
Ni retira su mano de vosotros.
Que incline vuestro corazón y vuestra mente
Siempre hacia él,
Para que caminéis por sus caminos,
Y actuéis sabiamente en vuestras obras.
Que su Espíritu se incline siempre hacia vosotros.
Porque si esto sucede con éxito,
Todas vuestras acciones resultarán
Conforme a vuestros deseos.
Y la bendición de vuestros piosos padres

Wird sich gedoppelt auf euch legen.
Wir aber wollen Gott mit Lob und Singen

Ein Dank- und Freudenopfer bringen.

8. Choral

Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar
gesegnet,
Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe
geregnet.

Denke daran,
Was der Allmächtige kann,
Der dir mit Liebe begegnet.

Lobe den Herren, was in mir ist, lobe den Namen.

Alles, was Odem hat, lobe mit Abrahams Samen.

Er ist dein Licht,
Seele, vergiß es ja nicht;
Lobende, schließe mit Amen.

BWV 197a

5. Recitativo

Das Kind ist mein,
Und ich bin sein,
Du bist mein alles unter allen,
Und außer dir
Soll mir
Kein Gut, kein Kleinod wohlgefallen.
In Mangel hab ich Überfluß,
In Leide
Hab ich Freude,

Will be bestowed on you twofold.
But we would, with praise and singing

Bring God thanks and a joyful sacrifice.

8. Chorale

CD 2 

Praise to the Lord, who has visibly blessed
your estate,
Who pours down from heaven in streams in love.

Always remember
What the Almighty can do,
Who meets you with love.

Praise to the Lord, all that is within me, praise his
name.
All that breathes, praise him with Abraham's seed.

He is your light,
Soul, never forget it;
Praise him and close with „Amen“.

5. Recitativo

CD 2 

The child is mine,
And I am his,
You are the world to me,
And apart from you
No good, no gem
Shall please me ever.
In need I have an ample store,
In sorrow
I have joy,

Reposera sur vous doublement.
Mais nous voulons rendre grâce à Dieu

En le glorifiant et en chantant avec joie.

8. Choral

Loue le Seigneur, qui bénit ostensiblement ton état,

Qui fait tomber du ciel des pluies d'amour.

Souviens-toi,
De ce que peut le Tout-Puissant
Qui te traite avec amour.

Loue le Seigneur, ce qui est en moi, loue son nom!

Tout ce qui respire, loue avec la descendance
d'Abraham!

Il est ta lumière,
Âme, ne l'oublie surtout pas;
Ô toi qui loues, achève ta prière avec un Amen!

5. Récitatif

L'enfant est mien,
Comme je suis sien,
Tu es tout pour moi,
Et à part toi,
Aucun bien, aucun joyau
Ne doit m'être accordé.
Dans le manque je trouve l'abondance,
Et dans la peine
J'ai de la joie;

Se duplicará sobre vosotros.
Pero nosotros vamos a ofrecer a Dios con cánticos de
alabanza
Una ofrenda de gratitud y gozo.

8. Coral

Alaba al Señor que tan claramente bendice tu estado,

Que derrama desde el cielo torrentes de amor.

Piensa en lo que
Es capaz de hacer el Todopoderoso
Que sale a tu encuentro con amor.

Alaba al Señor que está en mí, ensalza su nombre.

Todo lo que tiene aliento alabe al linaje de Abraham.

Él es tu luz,
Alma, nunca lo olvides;
Concluye tu alabanza con Amen.

5. Recitativo

El hijo es mío
Y yo soy de él,
Tú eres mío ante todo,
Y fuera de ti
Ningún bien,
Ninguna alhaja habrá de agradarme.
En la escasez tengo abundancia,
En el dolor
Tengo alegría,

Bin ich krank, so heilt er mich,
 Bin ich schwach, so trägt er mich,
 Bin ich verirrt, so sucht er mich,
 Und wenn ich falle, hält er mich,
 Ja, wenn ich endlich sterben muß,
 So bringt er mich zum Himmelsleben.
 Geliebter Schatz, durch dich
 Wird mir noch auf der Welt der Himmel selbst
 gegeben.

6. Aria

Ich lasse dich nicht,
 Ich schließe dich ein
 Im Herzen durch Lieben und Glauben.
 Es soll dich, mein Licht,
 Noch Marter, noch Pein,
 Ja! selber die Hölle nicht rauben.

7. Choral

Wohlan! so will ich mich
 An dich, o Jesu, halten,
 Und sollte gleich die Welt
 In tausend Stücke spalten.
 O Jesu, dir, nur dir,
 Dir leb ich ganz allein,
 Auf dich allein, auf dich,
 O Jesu, schlaf ich ein.

When I am sick, he will heal me,
 When I am weak, he will carry me,
 When I am lost, he will find me,
 And when I fall, he will hold me,
 Yea, when one day I have to die,
 He will take me to heaven.
 Beloved treasure, through you
 Heaven itself will be given to me on earth.

6. Aria

CD 2 **15**

I will not leave you,
 I will embrace you
 In my heart by my love and faith.
 And you, my light, will neither
 Through torture or pain
 Even through hell itself be taken from me.

7. Chorale

CD 2 **16**

Arise! And I will cleave
 To you, oh Jesus,
 And even if the world
 Should break in a thousand pieces.
 Oh Jesus, for you, only you,
 I live alone,
 In you alone, in you,
 Oh Jesus, I will sleep.

Il me soigne quand je suis malade,
 Il me soutient quand je suis faible,
 Il me trouve quand je me suis perdu,
 Et quand je tombe, il me relève,
 Oui, lorsque ma dernière heure est venue,
 Il m'entraîne dans la vie de l'au-delà.
 Trésor bien-aimé, grâce à toi
 Le ciel m'est donné sur terre.

6. Air

Je ne te quitte pas,
 Je te fais une place dans mon coeur
 Avec mon amour et ma foi.
 Et ni les supplices ni les tourments,
 Ni même l'enfer
 Ne doivent m'éloigner de toi, ma lumière.

7. Choral

Allons! je veux maintenant
 Te suivre, ô Jésus,
 Même si le monde devait
 Être divisé en mille parties.
 Ô Jésus, je ne vis
 Que pour toi, pour toi seul,
 Et ne m'endors
 Qu'en pensant à toi, ô Jésus.

Si estoy enfermo, él me sana,
 Si estoy débil, me conforta,
 Si estoy extraviado, él me busca,
 Y si caigo, él me detiene,
 Y hasta cuando haya de morir finalmente,
 Él me llevará a la vida celestial.
 Amado tesoro, por ti
 Se me otorgará el cielo incluso en este mundo.

6. Aria

Yo no te abandono,
 Yo te abrazo
 En el corazón por el amor y por la fe.
 Nada te arrebatará, mi luz,
 Ni el tormento, ni el dolor,
 Y ni siquiera el mismo infierno.

7. Coral

¡Adelante! Así quiero mantenerme
 Ante ti, oh Jesús,
 Aunque el mundo en solo un momento
 Se rompa en mil pedazos.
 Oh Jesús, para ti y solo para ti,
 Vivo yo en exclusiva,
 En ti solamente, en ti,
 Oh Jesús, me duermo y descanso.

Andreas Bomba

Handwerk – Kunstwerk

Fragmente und Vorformen in Bachs geistlichem Vokalwerk

Vollkommene und einmalige Kunstwerke zu schaffen, stand bei den Musikern der Barockzeit nicht im Vordergrund ihrer Arbeit. Eher herrschte ein handwerkliches Bewußtsein. Es ergab sich aus dem allgemeinen Bedürfnis der Obrigkeit, später auch des Bürgertums, über Musik zur Repräsentation und Unterhaltung zu verfügen. Hierfür wurden Musiker angestellt und bezahlt, freilich eher als Diener und „Lakaaien“ und nur in Ausnahmefällen oder in Leitungspositionen als hochqualifizierte Spezialisten. Bach hat im Laufe seines Lebens, vom Weimarer Intermezzo 1703 bis zum Ehrenamt des kurfürstlich-sächsischen Hofcompositours ab 1739, beide Stufen in unterschiedlicher Intensität kennengelernt.

Die Kirche dagegen brauchte Musik zur feierlichen, den Alltag überwindenden Gestaltung der Gottesdienste und zur Vertiefung des Glaubens durch Ansprache des Gemüts. Als Voraussetzung für beide Zwecke diente die musikpädagogische Literatur. Sie mußte ihrerseits der Kunstfertigkeit nicht entsagen; Bachs vier „Clavier Übungen“ bieten dafür das beste Beispiel (Vol. 115, 108, 101 und 112).

Musik war, unabhängig von ihrer ästhetischen Qualität, bis weit ins 18. Jahrhundert hinein also eine Gebrauchskunst. Das heißt nicht, daß Komponisten nicht auch das ideale, komplette Kunstwerk im Auge haben konnten. Nur zog das Streben nach dem besten Ausdruck in der vollkommenen Form nicht das Verbot nach sich, einmal erfundene Musik dem anderweitigen, temporären Gebrauch zuführen zu dürfen. Wenn Musiker sich bereits

komponierte, bisweilen sogar gedruckte Werke vornahmen, um sie – in welcher Form auch immer – zu modifizieren, folgten sie also zwei Motiven: der Verbesserung im Hinblick auf selbstgestellte, ästhetische Ziele, vor allem aber der ökonomisch rationalen Wiederverwendung von Stücken, die zunächst für einen bestimmten Anlaß entstanden waren und nun, etwa unter Beigabe eines neuen oder veränderten Textes, erneut aufgeführt werden konnten.

Die auf den vorliegenden CDs versammelten Stücke bieten Anschauungsmaterial für beide Motive. Die Kantatenfragmente sind klassische Beispiele für den zweiten Fall. Daß Bach die erste, viel prächtigere Fassung des Magnificat in Es-Dur später reduzierte, mag mit aufführungspraktischen Bedingungen zu tun haben. Die beiden frühen Sätze aus dem „Symbolum Nicenum“ der h-Moll-Messe hingegen beweisen, daß Bach erst zuletzt die ideale Form des zentralen Glaubensbekenntnisses gefunden hat.

Magnificat Es-Dur BWV 243a

Als Maria hörte, daß ihre Verwandte ein Kind bekommen würde, wanderte sie zu ihr und berichtete ihrerseits vom Besuch und der Verheißung des Engels. So berichtet der Evangelist Lukas (1, 39 ff.). Der anschließende Lobpreis der Maria, lateinisch „Magnificat anima mea“ gehört zu den drei in der Bibel überlieferten Gesängen. Mit ihm wird in der katholischen Kirche noch heute der Vespertagesdienst beendet. Diesen Brauch gab es zu Bachs Zeit auch in den lutherischen Kirchen. Entsprechend häufig wurde das Stück vertont; von Bach ist, obwohl der Nekrolog „Viele Oratorien, Messen, Magnificat“ aufzählt, nur eine derartige Komposition erhalten, diese jedoch in zwei erheblich voneinander abweichenden

den Versionen. Die erste Version BWV 243a wurde in der Weihnachtsvesper des Jahres 1723 musiziert, die zweite wohl zu einem anderen Anlaß in den frühen 1730er Jahren (s. Vol 73).

Die erste Version steht in der ungewöhnlichen Tonart Es-Dur und enthält am Ende der Partitur (mit Angaben zur Einordnung) vier sogenannte „Einlagesätze“, darunter zwei in deutscher Sprache. Der erste („Vom Himmel hoch...“) ist eine Choralmotette, der zweite („Freut euch und jubiliert“) eine Aria, die von freudigen Motiven begleitet wird, der dritte eine jubelnde „Gloria in excelsis Deo“-Motette, der vierte das alte „Virga Jesse floruit“, in Form eines Duets, das Bach später in die Kantate BWV 110 (Vol. 35) übernahm. Es ist unvollständig überliefert und wurde mit Hilfe des Kantatensatzes rekonstruiert; der Gedanke des Blühens („floruit“) wird von Bach mit umfänglichen Melismen und Koloraturen dargestellt.

Im übrigen ist das „Magnificat“ ein Stück herrlichster Rhetorik und bildhafter Ausdeutung. Wie der Text schreitet die Musik vom glänzenden Lobpreis über Demonstration von Macht („Fecit potentiam“) und ihrem Fall („Deposuit potentes“) über pastorale Beschaulichkeit („Et misericordia“) bis zur deprimierenden Erniedrigung („Humilitatem ancillae suae“) alle Erscheinungsformen der menschlichen Existenz vor Gott aus. Zum Zweck der Textausdeutung vermischt Bach verschiedene Stile. Der Begriff „Omnes generationes“ (Satz 4) ist ihm ab Takt 15/3 ein über elf Stufen und durch kühne Harmonik aufsteigender Kanon wert, dem ein fünfstimmig gleichstufiger Kanon sowie eine homophone a cappella-Deklamation folgt – eben „alle Generationen“. Im „Suscepit Israel“ läßt Bach den Baß schwerelos als „Bassettschen“ von Violinen und Violen spielen, während

das einstige Versprechen Abrahams (Satz 11), eine ehrwürdige, graubärtige Fuge, in die konzertant-überschwenglichen Triolen des „Gloria“ mündet.

Warum Bach das Stück in der hochliegenden und deshalb große Anforderungen vor allem an die Sänger stellenden Tonart Es-Dur schrieb, ist nicht bekannt. Die Trompeten konnten die geforderten Töne durch Einsatz anderer Stimmbogen problemlos spielen. Aber die Thomaner? War es Übermut Bachs, ein Experiment, Unkenntnis der Situation? Jedenfalls fand die spätere Aufführung in der gebräuchlichen Festtonart D-Dur statt, die instrumentale Umbesetzungen notwendig machte; die vier weihnachtlichen Einlagesätze entfielen.

Credo in unum Deum / Et in unum Dominum (Frühformen von BWV 232¹⁰/13&15)

Bachs „große catholische Messe“ (h-Moll-Messe BWV 232) galt seit ihrer Wiederentdeckung als größtes Kunstwerk aller Zeiten (s. dazu EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70). Gerühmt wurde von Anbeginn an die Konzeption des umfangreichsten Teils der Messe, des „Credo“. Bach vertont den Text des Glaubensbekenntnisses in der von den frühchristlichen Konzilien in Nikäa (325) und Konstantinopel (381) festgelegten Form. Deshalb nennt er diesen Abschnitt im Teilband 2 der handschriftlichen Partitur „Symbolum Nicenum“. Die Anlage dieses Teils ist symmetrisch. Zwei Chorsätze (Nr. 1, 2 und 8, 9) – je einer im *stilo antico* und einer in der modernen Konzertform – rahmen das Stück ein. Nr. 3 und 7 sind Arien, Nr. 4 bis 6 Chorsätze mit dem „Crucifixus“ im Zentrum.

Diese Symmetrie besaß das Symbolum Nicenum jedoch nicht von Anfang an. Wann Bach überhaupt den Plan zur

Komposition dieses Stücks gefaßt hat, ist nicht bekannt. In einer Niederschrift um 1748/49 enthielt das Symbolum jedoch nur acht Sätze, indem das Duett Nr. 3 „Et in unum Dominum“ auch den Text „Et incarnatus est“ umfaßte. Erst nach Fertigstellung des gesamten Abschnitts löste Bach diesen Text aus dem Duett heraus und komponierte ihn in der heute bekannten Form neu: für fünfstimmigen Chor unter absteigenden Seufzermotiven in den unisono geführten Violinen. Vielleicht ist dieser für den christlichen Glauben ebenfalls so bedeutsame Satz die letzte Vokalkomposition Bachs überhaupt (vgl. dazu das Nachwort von Christoph Wolffs Edition der h-Moll-Messe von 1997 im Peters-Verlag).

Das vorausgehende Duett mußte somit um die Textbestandteile „Et incarnatus est de Spirito Sancto – et homo factus est“ verringert, der verbleibende Text verlängert und in seiner Stimmführung den Erfordernissen des veränderten Textes angepaßt werden. Die neue Textunterlegung signalisiert Bach auf Seite 151 f. der Partitur mit der Anweisung „Duo Voces Articuli 2.“ Zur Verbindung der beiden Teile komponierte er schließlich eine viertaktige Einleitung für das folgende „Crucifixus“. Dies wiederum hat zur Folge, daß der auf zwölf Wiederholungen konzipierte Ostinato-Baß dieses Stücks auf die „unheilige“ Zahl dreizehn erweitert und der Text „passus et sepultus est“ nun sozusagen verlassen von jeder (instrumentalen) Begleitung, in tiefster Erniedrigung vorgetragen wird – um den Kontrast zum jubelnden „Et resurrexit“ noch zu verstärken. Die für die Architektur des Stücks so wichtige, ursprüngliche Fassung wird in dieser Einspielung wiedergegeben.

Außerdem erklingt der Eingangssatz „Credo in unum Deum“ in der von Peter Wollny aufgefundenen Fassung einer Abschrift des Bach-Schülers Johann Friedrich

Agricola, die nach 1741 entstand und wohl auf die verschollene Originalpartitur zurückgeht (s. Bach-Jahrbuch 1994, S. 163 ff.). Die Unterschiede sind nicht sehr umfangreich. Am wichtigsten ist wohl, daß die frühe Abschrift einen Ton tiefer steht (G-mixolydisch) als die spätere Fassung und dadurch stellenweise eine andere Oktavierung der Baß-Stimmführung verlangt. Außerdem ist der Baß sehr viel reicher beziffert.

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe BWV 34a (Sätze 2, 3 und 6)

Die Kantate „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“ BWV 34 liegt in von Bach selbst geschriebener Partitur vor und ist in Vol. 11 der EDITION BACHAKADEMIE eingespielt. Die Partitur entstand anläßlich einer Aufführung der Kantate zum ersten Pfingsttag der Jahre 1746 oder 1747; somit gehört dieses Stück zu den letzten Kantatenkompositionen Bachs, von denen wir bislang wissen.

Sie ist jedoch keine gänzliche Neukomposition. Drei Sätze, nämlich den Eingangs- und Schlußchor sowie die Alt-Arie Nr. 3 entnahm Bach einer in der ersten Hälfte des Jahres 1726 komponierten Kantate gleichen Anfangs (BWV 34a). Dieses Stück wurde bei einer Trauung musiziert; Alfred Dürr (Die Kantaten, S. 820) entnimmt dem Text, daß der Bräutigam („Sein Dienst, so stets am Heiligtume baut, macht, daß der Herr mit Gnaden auf ihn schaut“, Satz 7) vermutlich ein Theologe war. Der uns nicht bekannte Dichter verwebt in die Sätze 3 und 7 geschickte Worte des Psalms 128 sowie aus 4. Mose 6, 24–26. Die allgemeine Thematik beider Stücke: die Bitte um das Herabkommen des Heiligen Geistes dort, um den Segen für Brautleute hier, gewährleistet die für das Parodiever-

fahren stets entscheidende Möglichkeit, mit der Musik auch Affekte übertragen zu können.

Die Trauungskantate umfaßte insgesamt sieben Sätze. Die Chöre Nr. 1 und 4 bildeten den Rahmen für den ersten Teil, während die Alt-Arie Nr. 5 (in BWV 34: Nr. 3) den zweiten, nach der Trauung („Post copulationem“) zu musizierenden Teil eröffnete. Aus diesem Umstand sowie aus dem Überlieferungszustand des Stücks ergibt sich die hier vorgelegte, notwendigerweise fragmentarische Einspielung. Erhalten sind von BWV 34a nämlich nur sieben Originalstimmen: die vier Vokalstimmen, dazu Violine I, Viola und eine Continuo Stimme; immerhin hat das Vorhandensein der Vokalstimmen den Text der Kantate bewahrt.

In welcher Form Bach die Nummern 1, 4 und 5 aus der Trauungskantate nach BWV 34 übernahm, ob also insbesondere die festlich große Instrumentalbesetzung von BWV 34 bereits in BWV 34a gespielt hat, wissen wir nicht. Eine Rück-Rekonstruktion dieser Ur-Sätze aus dem späten Stück über den ursprünglichen Text verbietet sich daher von selbst; es hieße, einen von Bach selbst instrumental aufgewerteten Satz auf eine bescheidenere Besetzung zurückführen zu müssen. Dies gilt auch für die Arie, die in BWV 34 Nr. 3 mit zwei Soloflöten besetzt ist. So bleiben von BWV 34a das Baß-Rezitativ Nr. 2, die Arie mit Rezitativ Nr. 3, das Sopran-Rezitativ Nr. 6 und der Schlußchor Nr. 7. Diesem wiederum fehlen zwei Drittel der Continuo Stimme und damit die wichtigste Voraussetzung für eine – wenn auch, wie immer, hypothetische – Wiederherstellung des Satzes.

Lobe den Herrn, meine Seele BWV 69a (Sätze 2–4)

Die sechsteilige Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ BWV 69 wurde im Ratswechselfgottesdienst des Jahres 1748 musiziert. Dieser Gottesdienst fand alljährlich am Montag nach dem Bartholomäusfest (24. August) in der Leipziger Nicolaikirche statt (vgl. EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 9 und 38). Den Eingangschor und zwei Arien (Nr. 3 und Nr. 5) entnahm Bach mitsamt dem Text einer Kantate gleichen Anfangs (Vol. 22), die er zum 12. Sonntag nach dem Trinitatisfest, dem 15. August des Jahres 1723 komponiert hatte. Die Wiederverwendbarkeit von Teilen des Textes, der Nachdichtung eines 1720 in Gotha gedruckten Textes von Johann Knauer, mag die ökonomische Verwendung der Kantate ebenso nahegelegt haben wie die zeitliche Nähe des Sonntags zum Termin des städtischen Repräsentationsgottesdienstes; schließlich handelte es sich hier um eine zusätzliche Aufgabe, die der städtische Musikdirektor wie auch der Prediger – gegen zusätzliches Honorar – zu leisten hatten.

Von BWV 69a, dem ursprünglichen Kirchenstück, sind hier die Sätze 2 bis 4 eingespielt (die Sätze 1 und 5 finden sich in unveränderter Form, der Schlußchoral unter Zuhilfenahme zweier weiterer Trompetenstimmen als Bestandteile der Kantate BWV 69 in Vol. 22). Eine Besonderheit bietet die zwischen den beiden Secco-Rezitativen stehende Tenor-Arie BWV 69a/3. Über dem Basso continuo erklingt mit Blockflöte und Oboe da Caccia eine ungewöhnliche Instrumentenkombination. Das außerordentlich reizvolle Nebeneinander des allmählich aus der Mode kommenden und des modernen Instruments taucht jedoch den pastoralen Charakter des Stücks in kräftige Farben. Die Arie ist um 1727, in welchem Zusammenhang auch immer, noch einmal aufgeführt wor-

den. Hierfür veränderte Bach die Besetzung und transponierte sie von C-Dur nach G-Dur. Der Quartettsatz ist jetzt mit Alt, Oboe, Violine und Basso continuo umbesetzt, so, wie er später in der Ratswechselkantate erscheint. Neben ästhetischen und ausdrucksbezogenen Argumenten für diese Veränderung muß man ins Kalkül ziehen, daß Bach womöglich die Spieler der Blockflöte und Oboe da Caccia nicht mehr zur Verfügung standen.

Herr Gott, Beherrscher aller Dinge BWV 120a (Sätze 2, 5-8)

Wahrscheinlich zur Ratswahl des Jahres 1729 und noch einmal um 1742 führte Bach die Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 38) auf. Zu einer Trauung, ebenfalls im Jahre 1729, erklangen große Teile dieses Stück erneut, nun mit den Eingangsworten „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“; im Bach-Werke-Verzeichnis trägt die Kantate, dieser Verwandtschaft wegen, die Nummer 120a. Vermutlich wieder zur Musik von BWV 120, jetzt jedoch mit einem neuen Text Picanders versehen, erklang das Stück (nun BWV 120b) wieder zur 200-Jahrfeier der Augsburger Konfession am 26. Juni 1730. (Die *Confessio Augustana*, die Bekenntnisschrift der lutherischen Kirche, wurde von den Protestanten auf dem Augsburger Reichstag von 1530 dem Kaiser überreicht – sie gehört also zu den entsprechend hochgehaltenen Grundbestandteilen der lutherischen Tradition).

Die ziemlich komplizierte Entwicklung von BWV 120 – 120a – 120b verläuft also weg von einem wiederholbaren Anlaß (dem jährlich wiederkehrenden Sonntag) hin zum maßgeschneiderten Gebrauch für einen speziellen Festgottesdienst. Erschwerend hinzu kommt der bruch-

stückhafte Stand der Überlieferung des Aufführungsmaterials. Von BWV 120, dem „Ur“-stück also, besitzen wir die autographe Partitur. BWV 120b hingegen ist komplett verloren und müßte, mit BWV 120 als Vorbild, gänzlich rekonstruiert werden. Von dem „Seitenast“ BWV 120a liegen lediglich ein autographes Partitur-Fragment sowie acht Originalstimmen vor.

Die Partitur beginnt mit den letzten zehn Takten von Nr. 4, einer instrumentalen Sinfonia, die den nach der Trauung musizierten Teil der Kantate eröffnete, sowie den Sätzen 5 bis 8. Davon sind die Rezitative Nr. 5 (mit abschließendem, vom Chor vorgetragenen Litanei-Text) sowie Nr. 7 gänzlich neu komponiert, also nicht in BWV 120 zu finden. Das Duett Nr. 6 gewann Bach augenscheinlich aus dem Einleitungssatz der Kantate 120, einer Alt-Arie. Den Satz des Schlußchorsals Nr. 8 entnahm Bach dagegen einer anderen Kantate (BWV 137, Vol. 43); im Unterschied zu diesem Stück treten in der Trauungskantate Trompeten und Pauken erst zur zweiten Strophe hinzu.

Das musikalische Material der genannten Sinfonia Nr. 4 gewann Bach, soweit man es den zehn erhaltenen Takten entnehmen kann, offenbar aus dem Präludium der E-Dur-Partita für Violine solo BWV 1006 (Vol 119). Wahrscheinlich ließ Bach das Stück von zwei Oboen und Streichern musizieren. Zwei Jahre später nahm er sich diese Bearbeitung wieder vor, überschrieb die führende Stimme nun der konzertierenden Orgel und leitete so die zum Ratswechsel musizierte Kantate „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ BWV 29 (Vol. 9) ein.

Für BWV 120a ist die musikalische Form der Sinfonia Nr. 4 nur unter deutlicher Heranziehung von Hypothesen wiederzugewinnen, auch wenn der Reiz, auf diese

Weise wenigstens einen geschlossenen Teil der Kantate zu besitzen, nicht gering wäre. Relativ unaufwendig ist dagegen das aus den Stimmen erschließbare Rezitativ Nr. 2, in das Bach einen vokalen Ensemblesatz über den Brautleuten bis auf den heutigen Tag mit auf den Weg gegebenen Text „Nun danket alle Gott, der große Dinge tut an allen Enden“ (Jesus Sirach 50,24) einbaut.

Ehre sei Gott in der Höhe BWV 177a (Sätze 5-7)

Verhältnismäßig einfach liegt der Fall bei den Kantaten BWV 197 und 177a. „Gott ist unsre Zuversicht“ BWV 197 (Vol. 59) liegt in autographischer Partitur vor; die Kantate wurde um 1736/37 komponiert und bei der Trauung eines nicht näher bekannten Paares aufgeführt. Urform dieses Stücks ist die zum Weihnachtsfest 1728 musizierte Kantate „Ehre sei Gott in der Höhe“ BWV 177a, deren unvollständige Partitur sowie den Schluß des Satzes 4 die (hier eingespielten) Sätze 5 bis 7 enthält.

Die Parodiebeziehung der beiden Stücke begründet sich in der Verwandtschaft von lediglich zwei Arien, einer in Anbetracht des Gesamtumfangs beider Stücke geringen Menge. BWV 197 umfaßt zehn Sätze, 177a, so läßt es sich aus dem 1728 gedruckten Text Picanders entnehmen, sieben Sätze. Die Sopran-Arie 197/8 („Vergnügen und Lust, Gedeihen und Heil wird wachsen und stärken und laben“) ist verwandt mit der Baß-Arie 177a/6 („Ich lasse dich nicht, ich schließe dich ein im Herzen durch Lieben und Glauben“); beide Stücke verwenden die Oboe d'amore als Soloinstrument, die Trauungskantate gleich zweifach. Die nach der Trauung gesungene Baß-Arie BWV 197/6 ähnelt, soweit sich der fragmentarischen Überlieferung (es fehlen wahrscheinlich über 50 Takte!) der Vorlage entnehmen läßt, der Alt-Arie BWV 197a/4.

Weitere mögliche Verwandtschaften lassen sich auch aus dem Vergleich der Versmaße beider Texte nicht ermitteln. Die ersten drei Sätze von BWV 177a sind komplett verloren. Der Schlußchoral findet sich auch in Carl Philipp Emanuel Bachs und Johann Philipp Kirnbergers Sammlung vierstimmiger Choralsätze und hat deshalb später die eigene BWV-Nr. 398 erhalten. (Im „Choralbuch für Johann Sebastian“ der EDITION BACHAKADEMIE, Vol. 78 – 85 wurde dieser Satz deshalb ausgepart).

*

Johann Sebastian Bach hat, so berichtet der Nekrolog, fünf Jahrgänge von Kirchenstücken (Kantaten) hinterlassen. Von diesen Jahrgängen kennen wir drei recht gut. Dazu kommen Einzelstücke, die womöglich als Teile der beiden anderen Jahrgänge angesehen wurden. Wie groß der Verlust an Kantaten ist, läßt sich nicht ermessen, zumal noch längst nicht alle Gelegenheiten bekannt sind, zu denen Bach solche Stücke aufgeführt hat. Es ist auch nicht bekannt, wie oft Bach seine Kantaten in folgenden Jahren wiederholte. Und so sicher man sein kann, daß Bach Kantaten von Kollegen im Leipziger Gottesdienst musizierte, weiß man nur in Einzelfällen, welche Stücke das waren und wie oft er es tat. Der Anhang des BWV 2^a führt unter der Rubrik „Fragmente [zur Rekonstruktion untauglich], verschollene Werke“ weitere 34 Kantaten auf, darunter die Hälfte Stücke, die gewöhnliche Sonntage, Trauungen, Trauerfeiern und Ratswahlgottesdienste zur Bestimmung hatten. Von der Existenz dieser Kantaten weiß man vor allem aus Dokumenten wie Berichten, Aufträgen, Listen und sonstigen Erwähnungen.

Somit ist das Bachsche Œuvre an „Kirchenstücken“, gemessen an dem der Kollegen Graupner und Telemann etwa, recht gering. Jede einzelne von Bachs Kantaten zeichnet sich jedoch aus durch unverwechselbare Individualität. Diese Qualität ist die Summe aus plastisch-be-reichender Ausdeutung des jeweiligen Evangeliumstextes, prachtvollem Glanz ebenso wie kryptischer Theologie, subtiler Reflexion wie packender Musikalität. In dieser Haltung sind Bachs Kantaten Ausdruck einer belesenen, gelehrten und subjektiv-mutigen Auseinandersetzung mit dem Glauben. So üben sie bis auf den heutigen Tag ihre vielfältige Faszination auf das Publikum aus – als direkte Lebenshilfe, als Objekt staunender Empfindung oder als Produkt absoluten Kunstwillens. Oder, um mit Bach zu sprechen: „Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten, draus sich zu belehren“.

Andreas Bomba

Handiwork – Artwork

Fragments and rudimentary forms in Bach's sacred vocal music

Creating perfect, unique works of art was not a primary concern of musicians in the Baroque period. Instead, they considered themselves more as craftsmen. This was a consequence of the general demand of the nobility, later joined by the middle classes, of being able to use music for representation and entertainment. This is what the musicians were hired and paid to do, of course, more as a servant or "footman" and only in exceptional cases or for those who held positions as highly qualified specialists. In the course of his life, from the Weimar intermezzo in 1703 up to the honorary title of Court Composer to the Elector of Saxony beginning in 1739, Bach had become familiar with both levels to varying degrees.

The church, on the other hand, needed music to make the church services more festive, less everyday, and to deepen faith by addressing the congregation's "feelings". Music education literature was a necessary condition for both of these aims. It was also expected not to be exempt of artistic skill; Bach's four "Clavier Übungen" are the best example of this precept (vols. 115, 108, 101, and 112).

Regardless of its esthetic quality, music was thus a utility art until well into the eighteenth century. This is not to say that composers were not capable of keeping the ideal, complete work of art in view, as well. But striving for the best musical expression did not necessarily imply not being allowed to reuse music already invented for other, temporary, more utilitarian ends. Musicians who took up works that were already composed, or had even been printed, in order to modify them – in whatever way –

hence pursued a double purpose: to make improvements related to their own esthetic ambitions, and above all, to be able to reuse pieces rationally and economically which had been written for specific occasions and now, once provided with a new or altered text, were ready to be performed anew.

The pieces collected on these CD's offer illustrations of both motifs. The cantata fragments are classic examples of the second case. It may be that Bach later reduced the initial, much more resplendent version of the Magnificat in E flat Major due to conditions of practical performance. The two earlier movements from the "Symbolum Nicenum" of the Mass in B Minor, on the other hand, clearly show that Bach did not discover the ideal form for this creed so central to the faith until the end.

Magnificat in E flat Major BWV 243a

When Mary heard that her relative was to give birth, she went to her and reported of her own visit from the angel at the Annunciation. So says the Gospel according to Luke (1, 39ff.). Mary's hymn of praise which follows, "Magnificat anima mea" in Latin, is one of the three songs found in the Bible. It still ends the Vespers service in Catholic churches today. This tradition was also followed in Lutheran churches in Bach's day. Accordingly, the piece has been put to music many times; Only one such composition has survived by Bach, although his obituary mentioned "Many oratorios, masses, Magnificats", and this is found in two very different versions. The first version, BWV 243a, was performed at Christmas time in 1723, the second at some other occasion in the early 1730's (see vol. 73).

The first version is in the unusual key of E flat major, and has four so-called “insertion movements” at the end of the score (with indications as to their placement), two of these in German. The first (“Vom Himmel hoch ...”; “From the heavens high ...”) is a chorale motet, the second (“Freut euch und jubiliert”; “Rejoice and be merry”) an aria accompanied by joyful motifs, the third a joyfully singing “Gloria in excelsis Deo” motet, the fourth the old “Virga Jesse floruit” in the form of a duet which Bach later borrowed for the cantata BWV 110 (vol. 35). It has not survived intact and was reconstructed with the aid of the cantata movement; Bach amply provides the idea of blossoming (“floruit”) with melismata and coloraturas.

All in all, the “Magnificat” is a prime example of a most wonderful skill at rhetorical and pictorial interpretation. Like the text the music moves from radiant praise for demonstrations of power (“Fecit potentiam”) and its fall (“Deposuit potentes”), to pastoral tranquility (“Et misericordia”), to depressing humiliation (“Humilitatem ancillae suae”), leaving out no aspect of humanity’s existence in the face of God. Bach blends various styles to better bring out the meaning of the text. In measure 15/3, he finds the term “Omnes generationes” (movement 4) worthy of a canon rising eleven steps and marked by daring harmonies, followed by a homophonic, *a capella* declamation – precisely capturing the idea of “all generations”. In the “Suscepit Israel” Bach lets the bass float as a small, three-stringed cello played by violins and violas, while the erstwhile vow of Abraham (movement 11), a venerable, gray-bearded fugue, leads into the concertante-effusive triplets of the “Gloria”.

We do not know why Bach wrote this piece in the high key of E flat major, thus demanding a great deal in par-

ticular from his singers. The trumpets could easily play the required notes by using different tuning arches. But the St. Thomas choir? Was Bach too daring, was it an experiment, or due to lack of knowledge of the situation? At any rate, the later performance was in the customary key of D major, which necessitated rescoring; the four movements inserted for Christmas were left out.

Credo in unum Deum / Et in unum Dominum (Early forms of BWV 232*/13&15)

Bach’s “Great Catholic Mass” (Mass in B Minor BWV 232) has been considered the greatest artwork of all times ever since its discovery (on this topic, see EDITION BACHAKADEMIE vol. 70). The conception of the largest part of the Mass, the “Credo”, has been receiving praises since the beginning. Bach puts music to the text of the creed in the form set down at the councils held by the early Christian church at Nicaea (325) and Constantinople (381). This is why he calls this section the “Symbolum Nicenum” in the second part of the handwritten score. This section is organized symmetrically. Two chorus movements (nos. 1,2 and 8,9) – one of each in the *stilo* antico and one in the modern concerto form – enframe the piece. Nos. 3 and 7 are arias, nos. 4 to 6 chorus movements with the “Crucifixus” in the center.

However the *Symbolum Nicenum* did not have this symmetrical arrangement at first. It is not known when Bach made his plans for the composition of this piece. In a copy made around 1748-49, the Symbolum had only eight movements, and the duet no. 3 “Et in unum Dominum” also included the line “Et incarnatus est”. Not until the entire section was complete did Bach take this line out of the duet and recomposed it in the form

familiar to us today: for five-voice chorus under the descending, sighing motifs in the violins playing in unison. Perhaps is this movement, so important to the Christian faith, Bach's very last vocal composition (on this subject, cf. the epilogue to Christoph Wolff's edition of the Mass in B Minor, Peters-Verlag, 1997).

Hence the preceding duet lost the lines "Et incarnatus est de Spirito Sancto – et homo factus est", while the remaining text had to be lengthened and adapted to the requirements of the changed wording. Bach referred to the new text placement on p. 151ff. of the score with the instruction "Duo Voces Articuli 2". Finally, he composed a four-bar introduction for the subsequent "Cru-cifixus" to link the two sections.

This in turn meant that the ostinato bass of this piece, conceived for twelve repeats, is extended to the "unholy" number of thirteen and the words "passus et sepultus est" now bar any (instrumental) accompaniment, in a manner of speaking, is sung in the deepest humility – in order to heighten even more the contrast to the joyous "Et resurrexit". This is a recording of the original version, which is so important for the architecture of the piece.

Furthermore, the opening movement, "Credo in unum Deum" in the version discovered by Peter Wollny in a copy of Bach's pupil Johann Friedrich Agricola (see *Bach-Jahrbuch* 1994, p. 163ff.). The differences are not very large. The most important is probably the fact that the early copy is set one tone lower (the Mixolydian mode starting from G) than the later version and thus calls for the bass to play an octave higher at some places. Furthermore, the bass is more richly figured.

O fire everlasting, o fountain of loving BWV 34a (movements 2, 3 and 6)

The cantata "O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe" BWV 34 has survived in a score written by Bach himself and is recorded on vol. 11 of the EDITION BACHAKADEMIE. The score was made for a performance of the cantata on the Pentecost Sunday of 1746 or 1747; hence this piece is one of the last cantatas composed by Bach, as far as we know.

However, not all of it was new. Bach took three movements, the opening and final choruses as well as the alto aria no. 3, from a cantata with the same beginning composed in 1726 (BWV 34a). This piece was played at a wedding; Alfred Dürr (*Die Kantaten*, p. 820) holds the words to mean that the bridegroom (movement 7, "Sein Dienst, so stets am Heiligtume baut, macht, daß der Herr mit Gnaden auf ihn schaut"; "His duty, ever building on the shrine, makes God look on him with eyes full of grace"), was presumably a theologian. The unknown author skillfully weaves into movements 3 and 7 the words of Psalm 128 as well as the words of Moses 4, (6, 24-26). The general theme of both pieces is a plea for the Holy Spirit to come down in the former, asking the Lord to bless the young couple in the latter, ensures the possibility of conveying feeling with the music which is so decisive in parody technique.

The wedding cantata consists of a total of seven movements. The choruses nos. 1 and 4 are the framework for the first section, while the also aria no. 5 (in BWV 34: no. 3) opens the second section, to be played after the wedding ("Post copulationem"). This necessarily fragmentary recording is a result of this circumstance and the state of the piece's survival. Only seven original voices

have survived for BWV 34a: the four singing voices, violin I, viola and a continuo part; at least the singing parts saved the text to the cantata.

We do not know in what form Bach took the numbers 1, 4 and 5 from the wedding cantata and put them into BWV 34, especially whether the large, festive instrumentation of BWV 34 already played a part in BWV 34a. A reconstruction of these original movements from the later piece to the same words is thus out of the question, since it would mean taking a movement whose instrumentation Bach had enhanced and reducing it to a more modest form. This also applies to the aria played by two solo flutes in BWV 34. Thus only the bass recitative no. 2, the aria with recitative no. 3, the soprano recitative no. 6 and the final chorus no. 7 have survived of BWV 34a, although the final chorus is missing two-thirds of the continuo part and thus what would be most important for reconstructing the movement, however hypothetically, as always.

Praise thou the Lord, oh my spirit BWV 69a (movements 2-4)

The cantata in six sections “Lobe den Herrn, meine Seele” BWV 69 was played at the church service for the town council inauguration in 1748. This service was held each year on the Monday after the Feast of St. Bartholomew (August 24) in the Church of St. Nikolai in Leipzig (cf. EDITION BACHAKADEMIE vols. 9 and 38). Bach took the opening chorus and two arias (no. 3 and no. 5), along with the text, from a cantata with the same beginning (vol. 22), which he had composed for the twelfth Sunday after Trinity, August 15, 1723. Being able to reuse parts of the text, a paraphrase of a text by Johann Knauer printed

in Gotha in 1720, may have been suggested by the economical utilization of the cantata as well as the proximity of the Sunday to the date of the representational, municipal church service; after all, this is an additional duty which the municipal music director and the preacher were expected to discharge – for an additional fee.

On this recording, movements 2 to 4 of BWV 69a, the original piece of sacred music, are played on this recording (movement 1 and 5 are found in unaltered form in the cantata BWV 69 in vol. 22, as well as the final chorus to which two additional trumpets are added). The tenor aria BWV 69a/3 between the two secco recitatives is a special case. Recorder and oboe da caccia, an unusual combination of instruments, are heard above the basso continuo. This extraordinarily attractive combination of one modern instrument and one rapidly becoming obsolete gives strong colors to the pastoral character of the piece. The aria was performed again around 1727, although we do not know in what situation. To this end, Bach changed the instrumentation and transposed it from C major to G major. The quartet setting was then rescored for alto, oboe, violin and basso continuo, as it later appears in the cantata for the town council inauguration. Apart from esthetic and expression-related arguments for this change, we must remember that it is quite possible that Bach no longer had musicians to play the recorder and oboe da caccia.

Lord, God, ruler of all things BWV 120a (movements 2, 5-8)

Bach probably performed the cantata “Gott, man lobet dich in der Stille” (“God, we praise Thee now in the stillness”) BWV 120 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 38) at the town council inauguration of 1729 and again around

1742. Large portions of the piece were heard again at a wedding, likewise in 1729, but now beginning with the words “Herr Gott, Beherrscher aller Dinge”; owing to this relationship, the cantata was given the number 120a in the index of Bach’s complete works. The piece was heard again at the 200th anniversary of the Augsburg Confession on June 26, 1730, this time presumably again to the music of BWV 120 but with a new text by Picander (BWV 120b). (The *Confessio Augustana*, the confession of faith presented by the Protestants to the Emperor at the Reichstag in Augsburg in 1530 – hence this is one of the basic constituents of the Lutheran tradition, and revered accordingly).

The rather complicated development from BWV 120 to 120a to 120b thus goes away from a recurring occasion (the Sunday occurring each year) to a particular, festive church service. The fragmentary condition of the performance material adds to the difficulty. We have the autograph score of BWV 120, the “original” piece. BWV 120b, on the other hand, has been entirely lost and would have to be fully reconstructed using BWV 120 as a model. Nothing has remained of the “lateral branch” BWV 120a but a fragment of the autograph score and eight original parts.

The score starts with the last four bars of no. 4, an instrumental *sinfonia*, which opened the section of the cantata played after the wedding, as well as movements 5 to 8. Of these, the recitatives no. 5 (closed by the litaney sung by the chorus) and no. 7 are completely new compositions, that is, not found in BWV 120. Bach appears to have taken the duet no. 6 from the opening movement of the cantata 120, an alto aria. In contrast, Bach took the final chorale no. 8 from another cantata (BWV 137, vol. 43); unlike this piece, the trumpets and timpani do not join in until the second verse in the wedding cantata.

As far as can be told from the ten surviving measures, Bach seems to have gained the musical material of the *sinfonia* no. 4 mentioned above from the prelude of the Partita in E Major for Solo Violin BWV 1006 (vol. 119). Bach probably had two oboes and strings play the piece. Two years later, he again took up this arrangement, wrote over the leading voice of the concertante organ and thus made a transition to the cantata played at the town council inauguration, “Wir danken dir, Gott wir danken dir” BWV 29 (“We give Thee thanks, God, we give Thee thanks”; vol. 9).

For BWV 120a, the musical form of the *sinfonia* no. 4 can only be restored by making liberal use of conjecture, although the temptation of doing so to make for at least one complete part of the cantata is not to be snuffed at. Relatively unpretentious, by contrast, is the recitative no. 2, in which Bach inserts a setting for vocal ensemble on the text which is read to brides and grooms to start off their married life, “Nun danket alle Gott, der große Dinge tut an allen Enden” (“Now thank ye all the Lord, who does great wonders everywhere”; Sirach 50, 24).

Glory to god in the highest BWV 197a (movements 5-7)

The case of the cantatas 197 and 197a is rather simple. The autograph score has survived to “Gott ist unsre Zuversicht” BWV 197 (“God is our true confidence”; vol. 59); this cantata was composed around 1736-37 and was performed at the wedding of a couple about which nothing more is known. The original form of this piece is the cantata performed at Christmas 1729, “Ehre sei Gott in der Höhe” BWV 197a, whose incomplete score contains the movements 5 to 7 (recorded here) and the conclusion of movement 4.

The two pieces are considered parodies based on the relationship of only two arias, rather meager in view of the total size of the work. BWV 197 has ten movements, 197a seven, as indicated by a text by Picander printed in 1728. The soprano aria 197/8 ("Vergnügen und Lust, Gedeihen und Heil wird wachsen und stärken und laben") ("Amusement and mirth, success and good health shall increase and strengthen and comfort") is related to the bass aria BWV 197a/6 ("Ich lasse dich nicht, ich schließe dich ein im Herzen durch Lieben und Glauben") ("I will not leave you, I will embrace you in my heart by my love and faith"); both pieces use the oboe d'amore as the solo instrument, the wedding cantata employs two. The bass aria BWV 197/6 sung after the wedding resembles the alto aria BWV 197a/4, as far as can be told from the surviving fragment of the original (there are probably more than 50 measures missing).

Other possible relationships cannot be ascertained by comparing the meter of the two texts. The first three movements of BWV 197a have been lost in their entirety. The final chorale is also found in Carl Philipp Emanuel Bach's and Johann Philipp Kirnberger's collection of four-part chorale setting and thus was later given its own BWV number, 398. (This setting was therefore left out of the "Book of Chorale-Settings for Johann Sebastian", vols. 78 - 85 of the EDITION BACHAKADEMIE).

*

The obituary reports that Johann Sebastian Bach left behind five annual cycles of church pieces (cantatas). We are quite well-informed regarding three of these cycles. These are supplemented by individual pieces which may

be considered parts of the other annual cycles. It is impossible to guess at the magnitude of the loss, particularly since we are not aware of all the occasions on which Bach performed such pieces. Nor do we know how often Bach repeated his cantatas in subsequent years. And even though we can be sure that Bach also performed other composers' cantatas at the church services in Leipzig, only in a few instances do we know which pieces these were and how often he did so. Under the heading "Fragments [unsuitable for reconstruction], lost works", the appendix to the BWV 2^a lists another 34 cantatas, half of these pieces which were composed for ordinary Sundays, weddings, funerals and the church service at the town council inaugurations. We know that these cantatas exist primarily because they are mentioned in documents such as reports, orders, lists and the like.

So Bach's production of "church pieces" was rather slight measured against that of, say, Graupner and Telemann. Each of Bach's cantatas, however, is distinguished by an unmistakable individuality. This quality is the sum total of interpreting the respective Gospel reading in a plastic, eloquent manner, of magnificent brilliance as much as cryptic theology, of subtle reflection as well as gripping musical artistry. From this perspective, Bach's cantatas express a well-read, erudite and subjective-courageous discussion of the faith. Hence they are still fascinating audiences today in many ways – as immediate help with life's problems, as the object of sentiment's wonder or as the product of an absolute will to create art. Or, to put it in Bach's own words: "To glorify God on high alone, for others, to learn on their own".

Andreas Bomba

Œuvre artisanale – Œuvre d'art

Fragments et premières formes de l'œuvre sacrée vocale de Bach

Les musiciens de l'époque baroque ne mettaient pas au premier plan de leur travail la création d'œuvres d'art parfaites et uniques. Ils étaient plutôt dominés par une conscience artisanale de leur tâche. Ceci résultait du besoin de disposer de musique à des buts représentatifs et divertissants ressenti par les autorités en général et plus tard également par la bourgeoisie. Pour ce faire, on employait et payait des musiciens qui étaient certes plutôt considérés comme serveurs et «laquais» que comme spécialistes hautement qualifiés, comme ce fut dans de rares cas quand même, remplissant des fonctions de direction. Bach a connu plus ou moins intensément au cours de sa vie ces deux échelons, en partant de l'intermezzo de Weimar en 1703 jusqu'au poste honorifique de Compositeur de la Cour du Prince électeur de Saxe à partir de 1739.

L'église par contre avait besoin d'une musique qui aidait à structurer le service religieux dans l'objectif de dépasser la banalité du quotidien et d'enrichir la foi en abordant «l'âme». Afin d'atteindre ces objectifs, il fallait posséder une certaine littérature de pédagogie musicale. Ceci ne signifiait pas qu'elle devait renoncer pour sa part au talent ; les quatre «Clavier Übung» de Bach en sont un très bel exemple (Vol. 115, 108, 101 et 112).

La musique était donc, indépendamment de sa qualité esthétique, un art utilitaire jusqu'au cœur du XVIII^e siècle. Ceci ne veut pas dire que les compositeurs ne pouvaient pas envisager également l'œuvre d'art idéale et complète. Néanmoins la quête de la meilleure expression sous une

forme parfaite n'entraînait pas l'interdiction d'utiliser la musique créée pour un autre emploi temporaire. Si des musiciens se proposaient à modifier des œuvres déjà composées même parfois imprimées – quelle qu'en soit la forme –, ils poursuivaient deux desseins : l'amélioration de l'œuvre dans leurs propres objectifs esthétiques mais surtout la reprise répondant à des impératifs économiques de morceaux qui avaient été créés en premier lieu pour une occasion précise et qui pouvaient être à nouveau exécutés, en y ajoutant un nouveau texte ou un texte modifié.

Les morceaux rassemblés sur les présents CD offrent des échantillons des deux motifs. Les fragments de cantates sont des exemples classiques des deux cas. Le fait que Bach réduisit plus tard la première version du Magnificat en mi bémol majeur qui était bien plus somptueuse, a sans doute des raisons d'ordre pratique d'exécution. Par contre les deux premiers mouvements issus du «Symbolum Nicenum» de la Messe en si mineur prouvent que Bach n'avait trouvé la forme idéale de la confession de foi que dans la dernière version.

Magnificat en mi bémol majeur BWV 243a

Lorsque Marie entendit que sa cousine attendait un enfant, elle se rendit auprès d'elle et lui conta la visite et l'annonce que l'ange lui avait fit pour sa part. C'est ainsi que l'Évangéliste Luc rapporte ce récit (1, 39 et suivants). La louange que Marie chante par la suite, qui est en latin le «Magnificat anima mea», compte parmi les trois chants transmis dans la Bible. La messe des vêpres dans les églises catholiques s'achève aujourd'hui encore par ce chant. Cet usage était en vigueur à l'époque de Bach également dans les églises luthériennes. Le morceau

a été par conséquent souvent mis en musique ; on n'a conservé qu'une seule composition de ce genre de la main de Bach bien que son nécrologue énumère «de nombreux Oratorios, Messes, Magnificat», mais cette composition existe en deux versions divergeant considérablement l'une de l'autre. La première version BWV 243a a été exécutée aux vêpres de Noël de l'année 1723, la deuxième à une autre occasion au début des années 1730 (cf. Vol 73).

La première version s'inscrit dans la tonalité inhabituelle de mi bémol majeur et contient à la fin de la partition (en plus des indications sur le classement) quatre textes ainsi nommés «Mouvements insérés» parmi lesquels deux sont en langue allemande. Le premier trope («Je suis descendu du ciel») est un motet de choral, le deuxième («Réjouissez-vous et débordez de joie») un air qui est accompagné de motifs gais, le troisième un motet jubilant «Gloria in excelsis Deo», le quatrième l'ancien «Virga Jesse floruit» sous la forme d'un duo que Bach reprit plus tard dans la Cantate BWV 110 (Vol. 35). Ce dernier ne nous a été transmis qu'en partie et reconstitué à l'aide du mouvement de la cantate ; Bach y représentait l'image de la floraison («floruit») en larges mélismes et vocalises.

Pour le reste, le «Magnificat» est un morceau qui se distingue par sa magnifique rhétorique et son interprétation imagée. À l'image du texte, la musique traverse toutes les étapes de l'existence humaine devant Dieu en passant de la louange éclatante en passant par la démonstration de puissance («Fecit potentiam») et de sa destruction («Deposuit potentes») par la quiétude pastorale («Et misericordia») pour tomber dans l'abaissement accablé («Humilitatem ancillae suae»). Pour illustrer le texte, Bach mélange différents styles. L'expression «Omnes generationes» (mouvement 4) lui semble digne, à partir de la mesure 15/3, d'un canon ascendant sur onze étapes

et marqué d'une harmonie audacieuse et qui sera suivi d'un canon aux mêmes étapes à cinq voix ainsi que d'une déclamation a cappella – illustrant justement «toutes générations». Dans le «Suscepit Israel», Bach fait jouer la basse sur une paisible ligne tracée comme pour une «petite basse» entrelaçant les violons et les violes alors que la promesse faite jadis par Dieu à Abraham (mouvement 11), une fugue vénérable, à la barbe grise, débouche sur les triolets concertant et exubérant du «Gloria».

On ne sait pas pourquoi Bach écrivit ce morceau dans la tonalité en mi bémol majeur qui exige de gros efforts surtout aux registres chantés du fait de son élévation. Les trompettes étaient en mesure de jouer sans problème les sons exigés en utilisant d'autres accords. Mais les élèves de Saint-Thomas? Bach a-t-il fait preuve ici d'audace, d'ignorance, était-ce un essai? En tout cas, l'exécution plus tardive eut lieu dans la tonalité en ré majeur usuelle pour les jours de fête et devenue nécessaire du fait du remaniement de l'effectif instrumental; les quatre inserts de Noël ont été supprimés.

Credo in unum Deum / Et in unum Dominum (Premières versions de BWV 232II/13&15)

La «grande Messe catholique» (Messe en si mineur BWV 232) de Bach était considérée dès sa redécouverte comme la plus grande œuvre d'art de tous les temps (cf. à ce propos EDITION BACHAKADEMIE Vol. 70). Dès le début, ce fut la conception de la partie la plus volumineuse de la Messe, le «Credo» qui bénéficia des plus grands éloges. Bach sous-tend ici le texte de la confession de foi dont la forme avait été fixée au cours des conciles des débuts du christianisme à Nicée (325) et à Constantinople (381). C'est la raison pour laquelle il désigne cette section dans

le volume 2 de la partition manuscrite de «Symbolum Nicenum». La structure de cette partie est symétrique. Deux mouvements de chœurs (n° 1, 2 et 8, 9) – l'un en *stilo antico* et l'autre dans la forme moderne de concerto – encadrent le morceau. Les n° 3 et 7 sont des airs, du n° 4 au n° 6 des mouvements de chœurs au centre desquels se trouve le «Crucifixus».

Cependant le Symbolum Nicenum ne présentait pas cette symétrie dès le départ. On ne sait pas quand Bach planifia la composition de ce morceau. Mais le Symbolum ne comprenait que huit mouvements dans le manuscrit de 1748/49 dans lequel le duo n° 3 «Et in unum Dominum» englobait également le texte «Et incarnatus est». Ce n'est qu'après avoir achevé la section que Bach extrayait ce texte du duo et le recomposa sous la forme connue actuellement : pour le chœur à cinq voix sous les motifs ascendants et gémissants des violons menés à l'unisson. Ce mouvement qui eut une telle importance dans la foi chrétienne est peut-être la toute dernière composition vocale de Bach (cf. à ce propos l'épilogue de l'Édition de la Messe en si mineur de Christoph Wolff de 1997 aux éditions Peters-Verlag).

Le duo précédent a dû ainsi être réduit des sections de texte «Et incarnatus est de Spirito Sancto – et homo factus est», le texte restant dut être rallongé et adapté aux exigences du texte modifié dans la conduite des voix. Bach indique la nouvelle adaptation du texte par l'instruction «Duo Voces Articuli 2.» à la page 151 et suivante de la partition. Pour relier les deux parties, il composa ensuite une introduction à quatre mesures pour le «Crucifixus» suivant. Ceci a à nouveau pour conséquence que la basse obstinato de ce morceau conçue sur douze répétitions s'élargit au chiffre «non sacré» de treize et que le texte «passus et sepultus est» sera délaissé pour ainsi dire de

tout accompagnement (instrumental) et donc interprété dans un abaissement des plus extrêmes – pour renforcer encore plus le contraste par rapport au «Et resurrexit» rempli de jubilation. La version originale qui est si importante pour l'architecture de ce morceau, sera reprise dans cet enregistrement.

En outre, le mouvement d'introduction «Credo in unum Deum» est joué dans la version trouvée par Peter Wolflny d'une copie de l'élève de Bach, Johann Friedrich Agricola, qui date d'après 1741 et qui renvoie certainement à la partition originale disparue (cf. Annales Bach 1994, p. 163 et suivantes). Les différences ne sont pas très vastes. Ce qui semble le plus important c'est que la première copie s'inscrive dans un ton plus bas (en mode sol mixolydien) que la version ultérieure et qu'ainsi la conduite de la basse oblige à octavier différemment. En outre la basse a un chiffrage bien plus riche.

Ô feu éternel, ô source de l'amour BWV 34a (mouvements 2, 3 et 6)

La Cantate «Ô feu éternel, ô source de l'amour» BWV 34 se trouve dans la partition écrite par Bach lui-même et est enregistrée dans le Vol. 11 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE. La partition fut créée à l'occasion d'une exécution de la Cantate le premier jour de la Pentecôte de l'année 1746 ou 1747; ainsi ce morceau fait partie des dernières cantates composées par Bach, à notre connaissance.

Elle n'est cependant pas une composition toute nouvelle. Bach reprit en effet trois mouvements, les chœurs introductif et final et l'air d'alto n° 3 d'une cantate composée dans la première moitié de l'année 1726 et qui présente le même début (BWV 34a). Ce morceau fut exé-

cuté à l'occasion d'un mariage ; Alfred Dürr (Les Cantates ..., p. 820) tire du texte l'information suivante à savoir que l'époux («Son service, toujours érigé à la sainteté, fait que le Seigneur le préserve toujours sous sa grâce», mouvement 7) était probablement théologien. Le librettiste que nous ne connaissons pas, tisse avec habileté des paroles du Psaume 128 ainsi que tirées du Deutéronome 6, 24-26 dans les mouvements 3 et 7. Le thème général des deux morceaux – la descente du Saint-Esprit d'une part, la bénédiction des époux d'autre part – garantit la possibilité toujours déterminante dans la parodie de transporter avec la musique également des affects.

La cantate de mariage englobait au total sept mouvements. Les chœurs n° 1 et 4 formaient le cadre de la première partie alors que l'air d'alto n° 5 (dans BWV 34: n° 3) inaugurerait la deuxième partie à jouer après la cérémonie («Post copulationem»). C'est pour cette raison ainsi qu'en raison de l'état de tradition du morceau que l'on a obtenu l'enregistrement ci-présent, nécessairement fragmentaire. En effet, sept voix originales de BWV 34a ont été conservées: les quatre registres vocaux, plus le violon I, la viole et une voix continuo; en tout cas l'existence des registres vocaux a permis de conserver le texte de la cantate.

Nous ne savons pas sous quelle forme Bach reprit les numéros 1, 4 et 5 de la cantate de mariage selon BWV 34, si en particulier le gros effectif instrumental de fête de BWV 34 avait déjà joué dans BWV 34a. C'est pourquoi il est exclu que l'on essaie de reconstruire ces mouvements originaux à partir du morceau ultérieur ; cela signifierait que l'on devrait replacer un mouvement revalorisé au niveau instrumental par Bach lui-même à un niveau instrumental plus modeste. Ceci est aussi valable pour l'air qui est joué dans le BWV 34 n° 3 par deux flûtes solistes.

Ainsi, on a conservé de BWV 34a le récitatif de basse n° 2, l'air avec le récitatif n° 3, le récitatif de soprano n° 6 et le chœur final n° 7. Il lui manque par contre deux tiers de la voix du continuo et ainsi la condition préalable la plus importante pour une reconstitution de ce morceau qui serait comme toujours purement hypothétique.

Loue le Seigneur, mon âme BWV 69a (mouvements 2-4)

La Cantate en six parties «Loue le Seigneur, mon âme» BWV 69 a été jouée lors du service religieux célébré à l'occasion des élections du Conseil en 1748. Ce service religieux avait lieu chaque année le lundi de la Saint-Barthélemy (24 août) dans l'Église Nikolai de Leipzig (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 9 et 38). Bach emprunta le chœur introductif et les deux airs (n° 3 et n° 5) avec le texte à une cantate qui présente le même début (Vol. 22) et qui avait été composée pour le 12^{ème} dimanche après la Trinité, le 15 août de l'année 1723. Le souci d'économie ainsi que la proximité dans le temps du dimanche par rapport à la date du service religieux de présentation de la ville ont été décisifs pour la reprise de sections du texte qui fut le remaniement d'un texte de Johann Knauer imprimé en 1720 à Gotha ; en fin de compte il s'agissait ici pour le Directeur de musique de la ville ainsi que pour le pasteur de remplir une mission supplémentaire, rémunérée en sus.

Sur ce CD, vous trouverez les mouvements 2 à 4 de BWV 69a, le morceau liturgique d'origine (les mouvements 1 et 5 sont inchangés, le choral final a été agrémenté de deux autres troupettes jouant le rôle d'élément de base de la Cantate BWV 69 dans le Vol. 22). L'air de ténor BWV 69a/3 situé entre les deux récitatifs secco présente une

certaine particularité. Au-dessus de la basse continue, on entend une combinaison instrumentale inhabituelle entre la flûte à bec et le hautbois da caccia. La très charmante rencontre de l'instrument sortant peu à peu de mode et de l'instrument moderne plonge le caractère pastoral du morceau dans de puissantes couleurs. L'air a été exécuté une nouvelle fois vers 1727, dans un contexte inconnu. Bach modifia alors l'effectif et transposa l'air de la tonalité en ut majeur à celle en sol majeur. Le mouvement quatuor est à présent joué par l'alto, le hautbois, le violon et la basse continue, tel qu'on le retrouve plus tard dans la cantate de l'Élection du Conseil. Au-delà des arguments esthétiques et expressifs, il semble que Bach fut poussé à réaliser ces modifications parce qu'il ne disposait plus du joueur de flûte à bec ni de celui de hautbois da caccia.

Seigneur Dieu, maître de toutes les choses BWV 120a (mouvements 2, 5-8)

Bach exécuta probablement la Cantate «Dieu, nous te célébrons dans la silence» BWV 120 (ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 38) à l'occasion de l'Élection du Conseil de l'année 1729 et une nouvelle fois en 1742. À l'occasion d'un mariage, également en 1729, ce morceau fut à nouveau joué en grandes parties mais avec les paroles d'introduction suivantes «Seigneur Dieu, maître toutes des choses»; la cantate porte le numéro 120a dans le Catalogue thématique de Bach en raison de cette affinité. Probablement à nouveau sur la musique de BWV 120 mais pourvu d'un nouveau texte de Picander, le morceau (à présent BWV 120b) fut à nouveau joué à l'occasion du 200ème anniversaire de la Confession de Augsbourg, le 26 juin 1730. (La *Confessio Augustana*, la lettre de confession de foi de l'église luthérienne, a été remise à l'em-

peur par les protestants à la Diète de l'Empire de 1530 – elle fait donc partie des éléments fondamentaux de la tradition luthérienne et tenue en grande estime et pour cause).

L'évolution assez compliquée de BWV 120 – 120a – 120b part donc d'une occasion répétitive (le dimanche qui revient chaque année) pour arriver à un usage sur mesure lors d'un service religieux de fête spéciale. Ce qui complique le tout est l'état fragmentaire du matériel d'exécution transmis. Nous possédons ainsi la partition autographe de BWV 120, le morceau «original» donc. Par contre le BWV 120b a complètement disparu et devrait être entièrement reconstitué en prenant comme modèle le BWV 120. Il n'existe qu'un fragment de partition ainsi que huit voix originales de la «branche parallèle» BWV 120a.

La partition commence par les dix dernières mesures du n° 4, une sinfonie instrumentale qui inaugurerait la partie de la cantate jouée après la cérémonie, ainsi que par les mouvements 5 à 8. Les récitatifs n° 5 (avec le texte conclusif des litanies interprété par le chœur) ainsi que n° 7 sont de toutes nouvelles compositions, ne se trouvent donc pas dans BWV 120. Bach reprit semble-t-il le duo n° 6 du mouvement introductif de la Cantate 120, un air d'alto. Par contre Bach emprunta le mouvement du choral final n° 8 d'une autre cantate (BWV 137, Vol. 43); à la différence de ce morceau, les trompettes et les trombones ne font leur apparition dans la cantate de mariage que dans la deuxième strophe.

Bach emprunta le matériel musical de la dite sinfonie n° 4, dans la mesure où l'on peut en conclure à partir des dix mesures conservées, du Prélude de la Partita en mi majeur pour violon soliste BWV 1006 (Vol 119). Bach fit probablement joué le morceau par deux hautbois et les

cordes. Deux ans plus tard, il remania le morceau, transférant alors la voix directrice à l'orgue concertant et introduisit de la sorte la Cantate jouée à l'occasion de l'Élection du Conseil «Nous te rendons grâces, ô Dieu, nous te rendons grâces» BWV 29 (Vol. 9).

Il n'est possible de reconstituer la forme musicale de la sinfonie n° 4 de BWV 120a qu'en formant de fortes hypothèses même si l'on était tenté par le fait de posséder par la suite un bloc homogène de la cantate. Par contre la reconstitution du récitatif n° 2 à partir des voix semble assez aisée; Bach y intègre un mouvement vocal d'ensemble sur le texte destiné aux époux et valable jusque de nos jours, «Rendez tous grâce à Dieu, qui a accompli de grandes choses partout et pour tous» (Jésus Sirach 50,24).

Gloire à Dieu au plus haut des cieux BWV 197a (mouvements 5-7)

Le cas des Cantates BWV 197 et 197a est relativement simple. «Dieu est notre ferme espoir» BWV 197 (Vol. 59) existe sous forme de partition autographe; la cantate a été composée vers 1736/37 et exécutée lors de la cérémonie de mariage d'un couple que l'on ne connaît pas. La forme originale de ce morceau est la Cantate jouée à l'occasion de la fête de Noël 1728 «Gloire à Dieu au plus haut des cieux» BWV 197a dont la partition incomplète contient les mouvements (enregistrés ici) 5 à 7 ainsi que la fin du mouvement 4.

Le rapport de parodie entre les deux morceaux se fonde sur l'affinité de deux airs uniquement, ce qui est très peu en considération de l'ampleur des deux morceaux. BWV 197 englobe dix mouvements, 197a, selon le texte de Picander imprimé en 1728, sept mouvements. L'air de so-

prano 197/8 («Plaisirs et désirs, Prospérité et salut croîtront et se renforceront et délecteront») est proche de l'air de basse 197a/6 («Je ne quitte pas, je ne te fais une place dans mon cœur avec mon amour et ma foi»); les deux morceaux utilisent le hautbois d'amour en tant qu'instrument soliste, la cantate de mariage le fait même en double exemplaire. L'air de basse BWV 197/6 chantée après la cérémonie ressemble à l'air d'alto BWV 197a/4 dans la mesure où le modèle transmis par fragments nous permet d'en juger (il manque certainement plus de 50 mesures!).

On peut déterminer d'autres affinités éventuelles en comparant la métrique des deux textes. Les trois premiers mouvements de BWV 197a ont entièrement disparu. Le choral final se retrouve également dans le recueil de mouvements chorals à quatre voix réunis par Carl Philipp Emanuel Bach et Johann Philipp Kirnberger et a reçu ainsi plus tard son propre n° BWV, le n° 398. (Dans le «Livre d'arrangements chorals pour Johann Sebastian» de l'ÉDITION BACHAKADEMIE, Vol. 78 – 85, ce mouvement a été laissé de côté pour cette raison).

*

Johann Sebastian Bach, à en croire son nécrologue, a légué cinq cycles de pièces sacrées (cantates). Nous connaissons assez bien trois de ces cycles. Des pièces isolées qui ont été considérées comme fragments éventuels des deux autres cycles, viennent s'y ajouter. Il ne nous est pas possible de juger de la quantité de cantates perdues, d'autant plus que nous ne connaissons pas toutes les occasions auxquelles Bach exécuta de telles morceaux. Nous ne savons pas non plus combien de fois Bach répéta l'exé-

cution de ses cantates au cours des années suivantes. Et quoique l'on soit sûr que Bach exécuta des cantates de ses collègues au cours des services religieux de Leipzig, on ne sait pas de quels morceaux il s'agissait ni la fréquence de l'exécution. L'annexe du BWV 2^a présente dans la rubrique «Fragments [impropres à la reconstruction], œuvres disparues» 34 autres cantates dont la moitié était destinée à des dimanches usuels, à des mariages, à des cérémonies de deuil et à des services religieux d'Élection du Conseil. Nous avons connaissance de l'existence de ces cantates surtout grâce à la transmission de documents, sous forme de rapports, de commandes, de listes et autres mentions.

Ainsi l'Œuvre de Bach considérée sous l'aspect des «Morceaux d'église», comparée à celle d'autres compositeurs comme Graupner et Telemann par exemple, est minime. Cependant chaque cantate de Bach se distingue par son individualité et son unicité. Cette qualité est le résultat de la combinaison de l'interprétation plastique et éloquente du texte de l'Évangile en question, d'une magnifique brillance ainsi que d'une théologie absconse, de réflexions subtiles et d'une musicalité captivante. Considérées de ce point de vue, les cantates de Bach sont l'expression d'une étude érudite, savante et courageuse au niveau subjectif du problème de la foi. C'est ainsi qu'elles exercent encore leur fascination sous de multiples facettes sur le public jusque de nos jours- en tant qu'aides directes pour la vie de tous les jours, en tant qu'objets d'étonnement ou que produits d'une volonté artistique absolue. Ou pour parler en empruntant les paroles de Bach: «En l'unique honneur du Dieu Très-haut, pour notre prochain, en tirer ses instructions».

Andreas Bomba
Arte y artesanía

Fragmentos y formas germinales de la obra vocal religiosa de Bach

La creación de obras de arte perfectas y únicas en su género no era fundamental entre los músicos del Barroco, cuya mentalidad era más bien propia de artesanos. Ello se debía una necesidad generalizada entre los potentados y más tarde entre la burguesía de contar con música adecuada para la representación y el entretenimiento. A tal efecto se contrataba y se pagaba músicos, pero con status de sirvientes y lacayos; sólo cuando asumían cargos directivos eran vistos como especialistas altamente cualificados. Bach, a lo largo de su vida, conoció las dos categorías con variada intensidad, desde su “intermezzo” en Weimar de 1703 hasta su cargo honorífico de Compositor de la Corte del Príncipe Elector de Sajonia, a partir de 1739.

La Iglesia, en cambio, necesitaba una música solemne y ajena a lo cotidiano que sirviera de marco a los servicios divinos y profundizara la fe apelando al sentimiento del creyente. Servía a ambos fines la literatura pedagógico-musical, que no debía estar exenta de destreza interpretativa como lo prueban fehacientemente los cuatro “Ejercicios para clave” que compuso Bach (vol. 115, 108, 101 y 112).

La música, al margen de su calidad estética, fue por tanto un arte utilitario hasta bien entrado el siglo XVIII. No quiere decir esto que los compositores no aspirasen a la obra artística ideal y completa. Pero el afán por ofrecer la mejor expresión dentro de un molde formal perfecto no era óbice para aprovechar la música ya inventada con fines pasajeros diferentes de los previstos. Si los músicos

recurrían a piezas ya compuestas y hasta impresas para modificarlas de una u otra forma lo hacían por dos motivos: mejorarlas con arreglo a los ideales estéticos que ellos mismos se planteaban o, en la mayoría de los casos, por razones de racionalismo económico que los llevaba a “reciclar” obras compuestas originariamente para una ocasión concreta con el fin de re-estrenarlas después de añadirles un texto nuevo o reformado.

Las piezas reunidas en el presente CD ofrecen material ilustrativo de ambos motivos. Los fragmentos de cantatas son ejemplos clásicos del segundo caso. El que Bach redujese con posterioridad la versión primera y más esplendorosa del Magnificat en Mi bemol mayor puede deberse a las condiciones reales en que tenían lugar las audiciones. Los dos movimientos anteriores del “Symbolum Nicenum” de la Misa en si menor demuestran en cambio que Bach sólo al final logró alcanzar la forma ideal de profesión de fe.

Magnificat en Mi bemol mayor BWV 243a

Cuando el ángel le dice a María que su parienta ha concebido un hijo, ella acude a visitarla para confiarle a su vez la venida del ángel y el anuncio que éste le ha hecho. Así lo refiere San Lucas (1, 39 ss.). La alabanza subsiguiente a María, “Magnificat anima mea” en latín es uno de los tres cánticos que nos ha transmitido la Biblia. Con él, la Iglesia católica pone punto final a su oficios religiosos de la tarde. Esta usanza existía también en las iglesias luteranas de los tiempos de Bach. De ahí la frecuencia con que le pusieron música. Aunque la necrología de Bach menciona “numerosos oratorios, misas, magnificat”, lo cierto es que dejó una sola composición de ese género, pero en dos versiones muy dispares. La primera, BWV 243a,

se estrenó en la víspera de la Navidad de 1723 y la segunda, en otra ocasión a inicios de los años treinta de aquel siglo (v. vol. 73).

La primera versión está compuesta en la tonalidad atípica de Mi bemol mayor y contiene al final de la partitura (con datos para su clasificación) cuatro de los denominados “movimientos suplementarios”, dos de ellos en alemán. El primero (“Del cielo excelso...”) es un motete coral; el segundo (“Alegraos y alborozaos”), un aria acompañada de motivos jubilosos; el tercero es un alegre motete “Gloria in excelsis Deo” y el cuarto, la antigua “Virga Jesse floruit” en forma de dueto, el mismo que Bach recogería más tarde en su Cantata BWV 110 (vol. 35). No ha llegado completo a nuestros días, por lo que fue preciso restaurarlo con la partitura de la cantata; la idea del florecer (“floruit”) es reproducida por Bach con extensos melismas y coloraturas.

El “Magnificat” es por lo demás un ejemplo de excelsa retórica y viva descripción. La composición recorre junto con el texto todas las manifestaciones de la existencia humana ante Dios, desde la espléndida alabanza hasta la deprimente humillación (“Humilitatem ancillae suae”), pasando por la demostración del poder (“Fecit potentiam”) y su caída (“Deposuit potentes”) y por la meditación pastoral (“Et misericordia”). Bach mezcla estilos diferentes con fines exegéticos. El concepto de “Omnes generationes” (4^o mov.) lo inspira para presentar un canon a partir del compás 15/3 que asciende once veces con audaces armonías y otro canon subsiguiente a cinco voces e intervalos iguales acompañado de una declamación homofónica a cappella, representando todo ello las “generaciones”. En el “Suscepit Israel”, Bach pone a tocar a los violines y violas mientras que la antigua promesa de Abraham (11^o mov.), una fuga venerable, desemboca en los agitados tréilos concertantes del “Gloria”.

La razón que indujo a Bach a componer esta pieza en la elevada tonalidad de Mi bemol mayor que exige un gran esfuerzo, especialmente a los cantantes, es una incógnita. Las trompetas eran capaces de ejecutar las notas requeridas con sólo cambiar los tubos sonoros. Pero, ¿el coro de Santo Tomás? ¿Fue una travesura de Bach, un experimento o desconocimiento de la situación? Fuere como fuere, la audición posterior de esta obra tuvo lugar en la festiva tonalidad tradicional de Re mayor que obligó a modificar la instrumentación y a suprimir los cuatro movimientos suplementarios de Navidad.

Credo in unum Deum / Et in unum Dominum

(versiones previas de BWV 232II/13 y 15)

La “gran misa católica” de Bach (Misa en si menor BWV 232) era considerada desde su redescubrimiento como la música más grandiosa de todos los tiempos (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 70). Desde un principio no se escatimaron elogios respecto a la concepción de la parte más extensa de la Misa, que es el “Credo”. Bach musicaliza el texto de esta profesión de fe en su forma establecida por los concilios ecuménicos del cristianismo incipiente en Nicea (325) y Constantinopla (381). De ahí la denominación de “Symbolum Nicenum” que aplica a esta sección en el tomo parcial 2 de la partitura manuscrita. Esta parte presenta una disposición simétrica. La obra se encuadra entre dos movimientos corales (N^o 1, 2 y 8, 9), uno en *stilo antico* y uno en la forma moderna de *concerto* respectivamente. Los N^o 3 y 7 son arias, los N^o 4 hasta 6, movimientos de coro con el “Crucifixus” en el centro.

El Symbolum Nicenum no tuvo esta simetría desde el principio. Se desconoce cuándo concibió Bach el proyecto de componerlo. En una copia fechada alrededor de

1748-1749, el *Symbolum* contenía sin embargo sólo ocho movimientos, pues el Duetto N° 3 “Et in unum Dominum” incluía también el texto “Et incarnatus est”. No fue sino al concluir esa parte completa que Bach separó este texto del dueto para musicalizarlo en la forma que hoy conocemos: para coro a cinco voces con motivos suspirantes en descenso en los violines tocados al unísono. Acaso sea este movimiento tan trascendental para la fe cristiana la última composición de música vocal que salió de la pluma de Bach (véase al respecto el epílogo de la edición de Christoph Wolff de la Misa en si menor publicada en 1997 por la Editorial Peters).

Del dueto precedente hubo que suprimir por tanto la parte correspondiente a “Et incarnatus est de Spiritu Sancto – et homo factus est”, alargar el texto restante y adaptar la línea vocal a las necesidades del texto modificado. Bach incluye una llamada de atención sobre los cambios en la página 151 s. de la partitura, anotando “Duo Voces Articuli 2.” Con el fin de juntar las dos partes compuso finalmente cuatro compases introductorios para el “Crucifixus” subsiguiente. A consecuencia de ello, el bajo ostinato de esta obra que originalmente pasa por doce repeticiones, quedó ampliado a trece, número aciago, y el texto “passus et sepultus est” había de entonarse huérfano de todo acompañamiento (instrumental) y en actitud de honda humillación para reforzar más aún el contraste con el júbilo “Et resurrexit”. La presente grabación reproduce la versión original tan importante para la arquitectura de esta obra.

Se deja escuchar además el movimiento inicial “Credo in unum Deum” en la versión que descubrió Peter Wollny en una copia que realizó Johann Friedrich Agricola, alumno de Bach, después de 1741 a partir quizás de la partitura original extraviada (v.Bach-Jahrbuch 1994, p. 163

ss.). Las diferencias no son muy grandes. La más importante tal vez consiste en que la copia previa está en una tonalidad inferior (mixolidica en Sol mayor) que la versión más tardía, exigiendo en ciertos pasajes otros intervalos de octava en la línea vocal del bajo. Además, el bajo está cifrado con mucha mayor abundancia.

Oh fuego eterno, oh principio del amor BWV 34a (2°, 3° y 6° movimientos)

La cantata “Oh fuego eterno, oh principio del amor” BWV 34a existe en la partitura autógrafa de Bach y está grabada en el vol. 11 de la EDITION BACHAKADEMIE. La partitura fue compuesta para ser interpretada el primer día de Pentecostés de los años 1746 o 1747, lo que sitúa esta pieza entre las últimas cantatas bachianas hasta ahora conocidas.

Se trata, sin embargo de una composición completamente nueva. Tres movimientos, a saber, el coro inicial y el final, así como el aria para contralto N° 3 fueron sacados por Bach de una cantata que compuso en 1726 y que comienza por los mismos compases (BWV 34a). Esta obra se ejecutó durante unas bodas; Alfred Dürr (*Die Kantaten*, p. 820) deduce de la letra que el novio (“Sus servicios a la iglesia hacen que el Señor con amor lo contemple” mov. 7°) era quizás un teólogo. El autor, que desconocemos, entreteje con habilidad frases del Salmo 128 y de 4° Moisés 6, 24-26 en los movimientos 3° y 7°. La temática general de las dos composiciones consiste en solicitar el descenso del Espíritu Santo en la primera y la bendición para los novios en la segunda, garantizando la posibilidad siempre decisiva para la parodia de transmitir emociones con la música.

La cantata nupcial comprendía siete movimientos en total. Los coros N° 1 y N° 4 formaban el marco de la pri-

mera parte, mientras que el Aria para contralto N° 5 (en BWV 34: N° 3) inauguraba la parte segunda a interpretar después de las bodas (“Post copulationem”). Esta circunstancia, sumada al estado en que ha llegado la obra a nuestros días, explica la inevitable fragmentación de la grabación aquí ofrecida. De la BWV 34a se conservan sólo siete voces originales: las cuatro voces cantantes, el violín I, la viola y el bajo continuo; la presencia de las voces cantadas sirvió después de todo para conservar la letra de la cantata.

Ignoramos en qué forma recogió Bach los números 1, 4 y 5 de la cantata nupcial inspirada en el BWV 34 y, especialmente, si la gran instrumentación festiva de BWV 34 ya figuraban en la versión BWV 34a. Una nueva reconstrucción de estos movimientos originarios a partir de la versión tardía queda descartada en consecuencia de por sí, pues equivaldría y reducir a una orquestación más modesta una pieza que Bach había enriquecido con más instrumentos. Lo mismo reza para el aria que es interpretada en el BWV 34 N° 3 por dos flautas solistas. Del BWV 34a quedan por consiguiente el Recitativo para bajo N° 2, el Aria con recitativo N° 3, el Recitativo para soprano N° 6 y el Coro final N° 7. A éste le faltan a su vez dos tercios de la voz del bajo continuo, que es el requisito más importante para lograr la restauración –así sea hipotética– del movimiento.

Alaba al Señor, alma mía BWV 69a (2° - 4° movimientos)

La cantata en seis partes “Alaba al Señor, alma mía” BWV 69 fue interpretada en los servicios divinos consagrados a la elección del Consejo Municipal. Estos servicios se repetían todos los años el lunes posterior a la Fiesta de San

Bartolomé (24 de agosto) en la Iglesia de San Nicolás de Leipzig (véase la EDITION BACHAKADEMIE vol. 9 y 38). El coro inicial y dos arias (N° 3 y N° 5) junto con la letra correspondiente fueron sacados por Bach del libreto de una cantata de idéntico inicio (vol. 22) que compuso para el 12° domingo después del Domingo de la Trinidad, el 15 de agosto de 1723. La posibilidad de volver a utilizar pasajes del libreto y el arreglo de un texto de Johann Knauer, impreso en Gotha en 1720, son dos circunstancias que posiblemente indujeron a Bach a recurrir a la cantata. Favoreció también su decisión la cercanía del domingo a los servicios divinos dedicados al acontecimiento municipal; se trataba al fin y al cabo de una tarea suplementaria que habían de ejecutar tanto el director musical del Ayuntamiento como el pastor a cargo del sermón, cobrando ambos honorarios adicionales.

El presente CD incluye los movimientos 2° - 4° del BWV 69a, la obra religiosa original (los movimientos 1° y 5° permanecen intactos y el coral con dos trompetas añadidas forma parte de la cantata BWV 69 en el vol. 22). Un caso especial es el Aria para tenor BWV 69a/3, situada entre ambos recitativos *secco*. Por encima del bajo continuo se deja oír la flauta dulce y el oboe da caccia, una combinación instrumental nada común. Pues bien, esa conjunción tan encantadora de un instrumento que ya pasa de moda y un instrumento moderno logra sumergir en colores intensos el carácter pastoril de la pieza. El aria volvió a presentarse en 1727 en una ocasión que hoy desconocemos. Para esa audición, Bach modificó la instrumentación y la transpuso de Do mayor a Sol mayor. El movimiento para cuarteto es ejecutado esta vez por contralto, oboe, violín y bajo continuo, tal como aparecerá más tarde en la cantata dedicada a la elección del Consejo Municipal. Esos cambios pudieron obedecer a criterios de estética y expresividad, pero no hay que descartar

la posibilidad de que Bach se hubiese quedado sin música que tocaran la flauta dulce y el oboe da caccia.

Señor Dios, dominador de todas las cosas BWV 120a (movimientos 2º, 5º- 8º)

Es posible que Bach presentara su cantata “Dios, en silencio se te alaba” BWV 120 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 38) al celebrarse las elecciones del Consejo de 1729 y de nuevo en 1742. Con motivo de unas bodas celebradas también en 1729 volvieron a escucharse extensos pasajes de esta obra cuya frase inicial decía esta vez “Señor Dios, dominador de todas las cosas”; en el catálogo de composiciones bachianas la cantata ostenta en número 120a en vista de dicho parentesco. Con la música de BWV 120, pero con letra esta vez de Picander, la misma pieza (ahora BWV 120b) volvió a ejecutarse el 26 de junio de 1730, durante los festejos por el bicentenario de la Confesión de Augsburgo. (La *Confessio Augustana*, el formulario que contenía la profesión de fe de la iglesia luterana, fue entregado por los protestantes al Emperador Carlos V en la Dieta de Augsburgo de 1530, siendo pues uno de los elementos básicos y más consagrados de la tradición luterana).

La compleja evolución de BWV 120 – 120a – 120b la va alejando, pues, de una ocasión repetible (un domingo particular que retorna todos los años) para destinarla al uso adaptado a un servicio divino solemne y específico. Un agravante en este caso es la fragmentación del material que ha llegado a nuestros tiempos. Del BWV 120, es decir la pieza “primitiva”, no queda sólo la partitura autógrafa. El BWV 120b se ha perdido en cambio por completo, lo que obligó a restaurarlo por completo a partir del BWV 120. De la “rama colateral” BWV 120a hay só-

lo un fragmento de la partitura autógrafa junto con ocho voces originales.

La partitura empieza por los diez últimos compases del N° 4, una sinfonía instrumental que inauguraba el pasaje musical a tocar después de las bodas, así como los movimientos 5º- 8º. De ellos fueron compuestos de nuevo y por completo los recitativos N° 5 (con la letanía final a cargo del coro) y N° 7, o sea que no figuran en BWV 120. En cuanto al Duetto N° 6, todo parece indicar que Bach lo sacó del primer movimiento de la cantata 120, un aria para contralto. El movimiento correspondiente al coral conclusivo N° 8 proviene en cambio de otra cantata (BWV 137, vol. 43); a diferencia de esta composición, las trompetas y timbales irrumpen en la cantata nupcial solamente en la segunda estrofa.

En el caso de la citada Sinfonía N° 4, Bach sacó la materia musical del Preludio de la Partita en Mi mayor para violín solo BWV 1006 (vol. 119) como se puede juzgar por los diez compases conservados hasta hoy. Bach, probablemente, dejó la pieza a cargo de dos oboes más las cuerdas. El compositor volvió a emprender este arreglo dos años después, traspuso la voz conductora al órgano concertante y dio inicio así a la cantata “Te damos gracias Dios, Te damos gracias” BWV 29 (vol. 9) que se había de presentar para la elección del Consejo Municipal.

En el caso del BWV 120a, la forma musical de la Sinfonía N° 4 es posible de recobrar sólo a base de hipótesis, aunque con la seductora perspectiva de contar al menos con un movimiento completo de la cantata. Ofrece relativamente pocas dificultades, en cambio, el Recitativo N° 2, porque puede reconstruirse a partir de las voces existentes. Bach montó en este recitativo un movimiento para conjunto vocal en torno a un texto que hasta el día de hoy

escuchan los novios en la ceremonia nupcial y que dice así: “Dad pues gracias todos a Dios que hace grandes cosas en todos los confines” (Jesús Sirach 50, 24).

Gloria a Dios en las alturas BWV 197a

(movimiento 5°-7°)

Relativamente simple es el caso de las cantatas BWV 197 y 197a. “Dios es nuestra certeza” BWV 197 (vol. 59) figura en partitura autógrafa; la cantata se compuso por los años 1736-1737 y fue estrenada durante las bodas de una pareja cuyos nombres no conocemos. La forma original de esta pieza es la cantata “Gloria a Dios en las alturas” BWV 197a, cuya partitura incompleta contiene los movimientos 5°- 7° (grabados aquí) así como el final del 4° movimiento.

La relación paródica de ambas composiciones se debe al parentesco de sólo dos arias, que no es mucho en comparación con la extensión total de ambas piezas. El BWV 197 abarca diez movimientos; el 197a comprende siete, a juzgar por el libreto de Picander, impreso en 1728. El aria para soprano 197/8 (“Goza y placer, prosperidad y placer medrarán y serán el deleite”) guarda afinidad con al Aria para bajo 197a/6 (“Yo no te abandono yo te abrazo en el corazón por el amor y por la fe”); ambas piezas recurren al oboe d’amore como instrumento solista; la cantata nupcial lo hace por partida doble. El Aria para bajo BWV 197/6 que se entona después de boda se asemeja al Aria para contralto 197a/4, según se desprende ello de la versión fragmentaria que nos ha llegado (¡se supone que faltan 50 compases!).

Otros posibles parentescos emergen al comparar la métrica de ambos textos. Los tres primeros movimientos de

BWV 197a se han perdido por completo. El coral conclusivo figura también en la recopilación de movimientos de coral a cuatro voces que tenían en su poder Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Philipp Kirnberger, por lo que se le asignó con posterioridad un número propio en el catálogo, el BWV 398 (por eso se optó por prescindir de este movimiento en “Un libro de corales para Johann Sebastian”, EDITION BACHAKADEMIE, vol. 78 –85).

*

Johann Sebastian Bach, dice la necrología, dejó piezas religiosas (cantatas) para cinco años litúrgicos. De los cinco conocemos tres bastante bien. A ellos cabe añadir composiciones sueltas que podrían haberse considerado partes de los otros dos años. Hasta ahora no se puede estimar cuán grande ha sido la pérdida de cantatas, pues aún no se conocen ni de forma aproximada todas las ocasiones en que Bach las presentó. Tampoco se sabe cuán a menudo repitió sus cantatas en los años subsiguientes. Y por seguros que estemos de que Bach presentaba cantatas de colegas suyos en las iglesias de Leipzig, sólo se conocen unas pocas de ellas y las fechas de las audiciones. El anexo del BWV 2° presenta otras 34 cantatas bajo la rúbrica “Fragmentos [no restaurables] de cantatas perdidas”, la mitad de las cuales son piezas destinadas a domingos ordinarios, bodas, funerales y servicios divinos por la elección del Consejo Municipal. De la existencia de esas cantatas tenemos noticias sólo a través de documentos, informes, encargos, listas y demás menciones.

Con estos antecedentes resulta que la obra bachiana en materia de música de iglesia es reducida por demás si se la

compara con las de sus colegas Graupner y Telemann, para citar dos ejemplos. Ahora bien: cada una de las cantatas de Bach llevan su cuño individual e inconfundible. Esta cualidad es el fruto de una exégesis palpable y elocuente de los Evangelios, de un regio esplendor aparejado con una teología críptica, de una reflexión sutil y una musicalidad irresistible. Dentro de esta actitud, las cantatas de Bach ponen de manifiesto su dedicación erudita, sabia, audaz y subjetiva a la fe cristiana. Por eso ejercen hasta hoy una fascinación multifacética sobre las audiencias que las reciben como una ayuda para vivir, un objeto de admiración o un producto de la voluntad suprema de un artista. O, para citar a Bach: “Sólo gloria a Dios en las alturas para provechosa enseñanza del prójimo”.



hänssler CLASSIC

P.O.Box

D-71087 Holzgerlingen/Germany

www.haenssler-classic.com

classic@haenssler.de