



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[1] KANTATEN BWV 49-52

*Ich geh und suche mit Verlangen / Nun ist das Heil und die Kraft
Jauchzet Gott in allen Landen / Falsche Welt, dir trau ich nicht*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

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

Richard Hauck

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Recording location/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Oktober 1982 (BWV 49), September 1983 (BWV 51), Februar 1984 (BWV 50),
Oktober 1982 / Juni 1983 (BWV 52)

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

Dr. Andreas Bomba

Photo (Helmuth Rilling):

A. T. Schaefer

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales, Dr. Miguel Carazo, Elsa Bittner, Raúl Neumann

© 1982/83/84 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Johann Sebastian



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ich geh und suche mit Verlangen *BWV 49 (25'51)*

I Go And Search For Thee With Longing • Je vais à ta recherche plein de désir • Camino y te busco con anhelo

Arleen Augér - soprano • Philippe Huttenlocher - basso

Martha Schuster - Organo • Günther Passin - Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Otto Armin - Violino • Siegfried Pank - Violoncello piccolo • Ansgar Schneider - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Nun ist das Heil und die Kraft *BWV 50 (3'35)*

Now Is The Health And The Strength • À présent, le salut et la puissance • Ahora la salvación y la fuerza

Hannes, Bernhard & Wolfgang Läubin - Tromba • Norbert Schmitt - Timpani • Fabian Menzel, Hedda Rothweiler - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Christoph Carl - Fagotto • Georg Egger - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Jauchzet Gott in allen Landen *BWV 51 (17'43)*

Praise Ye God In Ev'ry Nation • Exultez Dieu en tous pays • Alabad a Dios en todas las naciones

Arleen Augér - soprano • Hannes Läubin - Tromba • Georg Egger, Radboud Omens - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Falsche Welt, dir trau ich nicht *BWV 52 (15'02)*

Treach'rous World, I Trust Thee Not • Monde fourbe, je ne te fais pas confiance • Mundo falso, en ti no confío

Arleen Augér - soprano • Johannes Ritzkowsky, Friedhelm Pütz - Corno • Günther Passin, Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Hubert Buchberger, Elisabeth Buchberger - Violino • Ansgar Schneider - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei (BWV 50, 52) • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 50, 51) •

Bach-Collegium Stuttgart (BWV 49, 52)

HELMUTH RILLING

BWV 49 „Ich geh und suche mit Verlangen“				
No. 1	Sinfonia		1	6:33
	<i>Organo conc., Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 2	Aria (B): Ich geh und suche mit Verlangen		2	5:37
	<i>Organo conc., Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Recitativo (B, S): Mein Mahl ist zubereit'		3	2:10
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Aria (S): Ich bin herrlich, ich bin schön		4	4:55
	<i>Oboe d'amore, Violoncello piccolo, Fagotto, Organo</i>			
No. 5	Recitativo (S, B): Mein Glaube hat mich selbst so angezogen		5	2:05
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo</i>			
No. 6	Aria (S, B): Dich hab ich je und je geliebet		6	4:31
	<i>Organo conc., Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
Total Time BWV 49				25:51

BWV 50 „Nun ist das Heil und die Kraft“				
No. 1	Coro: Nun ist das Heil und die Kraft		7	3:35
	<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
Total Time BWV 50				3:35

BWV 51 „Jauchzet Gott in allen Landen“				
No. 1	Aria (S): Jauchzet Gott in allen Landen!		8	4:37
	<i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 2	Recitativo (S): Wir beten zu dem Tempel an		9	2:37
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (S): Höchster, mache deine Güte		10	4:35
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			

No. 4	Choral (S): Sei Lob und Preis mit Ehren		11	3:43
	<i>Violino I+II solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Finale: Alleluja!		12	2:11
	<i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
Total Time BWV 51				17:43

BWV 52 „Falsche Welt, dir trau ich nicht“				
No. 1	Sinfonia		13	4:33
	<i>Corno I+II, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 2	Recitativo (S): Falsche Welt, dir trau ich nicht!		14	1:08
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (S): Immerhin, immerhin, wenn ich gleich verstoßen bin!		15	3:19
	<i>Violino I+II solo, Violoncello, Cembalo</i>			
No. 4	Recitativo (S): Gott ist getreu!		16	1:18
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 5	Aria (S): Ich halt es mit dem lieben Gott		17	3:48
	<i>Oboe I-III, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 6	Choral: In dich hab ich gehoffet, Herr		18	0:56
	<i>Corno I+II, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 52				15:02

Total Time BWV 49, 50, 51, 52				62:20
-------------------------------	--	--	--	-------

1. Sinfonia

2. Aria

Ich geh und suche mit Verlangen
 Dich, meine Taube, schönste Braut.
 Sag an, wo bist du hingegangen,
 Daß dich mein Auge nicht mehr schaut?

3. Recitativo (Dialogo)

Baß (Jesus)
 Mein Mahl ist zubereit'
 Und meine Hochzeitafel fertig,
 Nur meine Braut ist noch nicht gegenwärtig.
 Sopran (Seele)
 Mein Jesu redt von mir;
 O Stimme, welche mich erfreut!
 Baß
 Ich geh und suche mit Verlangen
 Dich, meine Taube, schönste Braut.
 Sopran
 Mein Bräutigam, ich falle dir zu Füßen.
 Sopran, Baß
 Komm, Schönster, komm und laß dich küssen,
 Schönste,

Laß mich dein
 fettes Mahl genießen
 Du sollst mein

1. Sinfonia

2. Aria

I go an search for thee with longing,
 Thee, O my doveling, fairest bride.
 Tell me, where art thou left and gone now
 That thee eye no more can find?

3. Recitativo (Dialogue)

Bass (Jesus)
 My feast is now prepared,
 And this my marriage table ready,
 But still my bride is not yet in attendance.
 Soprano (Soul)
 My Jesus speaks of me;
 O voice that maketh me so glad!
 Soprano
 I go and seek for thee with longing,
 Thee, O my doveling, fairest bride.
 Soprano
 My bridegroom dear, I fall before thy feet now.
 Soprano, Bass
 Come, fairest come and let me kiss thee,

Let me thy
 sumptuous meal enjoy now.
 Thou shalt my

1

1. Sinfonia

2

2. Air

Je vais à ta recherche plein de désir,
 Toi, ma colombe, la plus belle des fiancées.
 Dis-moi donc où tu es allée
 Pour que mes yeux ne te cherchent plus?

3

3. Récitatif (Dialogue)

Basse (Jésus)
 Mon repas est préparé
 Et mon banquet de nocces est prêt,
 Seule ma fiancée n'est pas encore présente.
 Soprano (Âme)
 Mon Seigneur Jésus parle de moi;
 O voix qui m'emplit d'allégresse!
 Basse
 Je vais à ta recherche plein de désir,
 Toi, ma colombe, la plus belle des fiancées.
 Soprano
 O mon fiancé, je tombe à tes pieds.
 Soprano, Basse
 Viens, mon Seigneur / ma beauté, viens et laisse-moi
 t'embrasser

Tu dois te délecter / laisse-moi me délecter à mon / ton
 banquet copieux.

1. Sinfonia

2. Aria

Camino y te busco con anhelo,
 Paloma mía, hermosísima prometida.
 Di, ¿Adonde te has ido,
 Que mis ojos ya no pueden verte?

3. Recitativo (Diálogo)

Bajo (Jesús)
 Mi mesa está dispuesta
 Y mi banquete nupcial listo,
 Sólo mi prometida no está aún presente.
 Soprano (Alma)
 Mi Jesús habla de mí;
 Oh, cómo me alegra su voz.
 Bajo
 Camino y te busco con anhelo,
 ¡Paloma mía, la más hermosa prometida!
 Soprano
 Amado mío, caigo a tus pies.
 Soprano, Bajo
 Ven, ven y déjame besarte, hermosísima,
 Quiero que goces de mi abundante banquete,
 Ven, querida prometida, y apúrate ya
 A vestir tus ropas de boda.

Ven hermosísimo, ven y déjame besarte,
 Déjame gozar de tu abundante banquete,

Mein Bräutigam! Ich eile nun,
Komm, liebe Braut, und eile nun,
beide
Die Hochzeitskleider anzutun.

4. Aria

Ich bin herrlich, ich bin schön,
Meinen Heiland zu entzünden.
Seines Heils Gerechtigkeit
Ist mein Schmuck und Ehrenkleid;
Und damit will ich bestehn,
Wenn ich werd im Himmel gehn.

5. Recitativo

Sopran
Mein Glaube hat mich selbst so angezogen.
Baß
So bleibt mein Herze dir gewogen,
So will ich mich mit dir
In Ewigkeit vertrauen und verloben.
Sopran
Wie wohl ist mir!
Der Himmel ist mir aufgehoben:
Die Majestät ruft selbst und sendet ihre Knechte,
Daß das gefallene Geschlechte
Im Himmelssaal
Bei dem Erlösungsmahl
Zu Gaste möge sein,
Hier komm ich, Jesu, laß mich ein!
Baß
Sei bis im Tod getreu,
So leg ich dir die Lebenskrone bei.

Come, O my bride, and hasten now,
My bridegroom, dear, I
both
The wedding raiment to put on.

4. Aria

I am glorious, I am fair,
And my Saviour I've impassioned.
His salvation's righteousness
Is my cloak of honor bright;
And in it will I be dressed
When I unto heaven go.

5. Recitativo

Soprano
My faith now holds me with such deep emotion.
Bass
As to thee bides my heart's devotion,
So will I plight to thee
For evermore my troth and pledge of marriage.
Soprano
How well for me!
For heaven is for me provided:
Its majesty doth call and sends its servants
So that the fallen generations
To heaven's hall
At our salvation's meal
As guests may come to dine,
I'm here now, Jesus, let me in!
Bass
So keep till death thy faith,
And I'll to thee the crown of life bequeath.

Viens donc, fiancée bien-aimée, et hâte-toi.
Mon fiancé, je me hâte à présent
les deux
De revêtir les habits nuptiaux.

4. Air

Je suis splendide, je suis belle,
Pour enflammer mon Sauveur.
La justice de son salut
Est ma parure et ma robe de cérémonie;
Et je veux rester ainsi
Quand j'irai au ciel.

5. Récitatif

Soprano
C'est ma foi qui m'a revêtu ainsi.
Bass
Ainsi mon cœur restera bien disposé envers toi,
Ainsi je veux avec toi
Me confier et me fiancer pour l'éternité.
Soprano
Quel bonheur est le mien!
Le ciel m'est assuré:
La majesté en personne appelle et envoie ses serviteurs
Pour inviter
Le genre déchu
Dans la salle céleste
Au repas de la Rédemption,
Me voici, Jésus, laisse-moi entrer!
Bass
Sois fidèle jusqu'à la mort,
Et je t'accorderai la couronne de vie.

¡Mi prometido! Me apuro ya Ven,
Alivia también tú,
ambos
Vistamos nuestras ropas de boda.

4. Aria

Soy primorosa, soy hermosa,
Para enardecer a mi Salvador.
La justicia de su salvación
Es mi joya y mi vestido de gala;
Y con ellos quiero permanecer,
Cuando vaya al cielo.

5. Recitativo

Soprano
¡Mi fe misma me ha vestido así!
Bajo
Tanto te es mi corazón propicio,
Que quiero confiarme a ti y desposarte
Para toda la eternidad.
Soprano
¡Qué dichosa soy!
El cielo me está deparado:
Su Majestad misma llama y envía a sus siervos
Para que la estirpe caída,
En el salón celestial
Del banquete de salvación,
Pueda ser huésped;
¡Aquí vengo, Jesús, déjame entrar!
Bajo
Sé fiel hasta la muerte,
Y te daré la corona de la vida.

6. Aria con Choral

Baß, Sopran

Dich hab ich je und je geliebet,

Wie bin ich doch so herzlich froh,
Daß mein Schatz ist das A und O,
Der Anfang und das Ende.

Und darum zieh ich dich zu mir.

Er wird mich doch zu seinem Preis
Aufnehmen in das Paradeis;
Des klopf ich in die Hände.

Ich komme bald,

Amen! Amen!

Ich stehe vor der Thür,

Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange!

Mach auf, mein Aufenthalt!

Deiner wart ich mit Verlangen.

Dich hab ich je und je geliebet,

Und darum zieh ich dich zu mir.

BWV 50

Coro

*Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und
die Macht unsers Gottes seines Christus worden, weil
der verworfen ist, der sie verklagete Tag und Nacht
vor Gott.*

6. Aria and Chorale

Bass, Soprano

Thee have I loved with love eternal,

How am I now so truly glad
My treasure is the A and O,
Beginning and the ending.

And therefore draw thee unto me.

He'll me, indeed, to his great praise
Receive into his paradise;
For this I'll clap my hands now.

I'm coming soon,

Amen! Amen!

I stand before the door,

Come, thou lovely crown of gladness, do not tarry.

Unlock it, mine abode!

I await thee with great longing.

Thee have I loved with love eternal,

And therefore draw thee unto me.

Chorus

*Now is the health and the strength and the kingdom
and might of our God and of his Christ come to us,
for he is cast down now who was accusing them day
and night by God.*

6

6. Air et choral

Basse, Soprano

Je t'ai aimé depuis toujours,

Que je suis heureuse du fond du cœur
Que mon trésor est l'alpha et l'oméga
Le commencement et la fin.

Et c'est pourquoi je te fais venir vers moi.

Il m'accueillera donc
Au prix qu'il exigera au Paradis;
J'en applaudis de joie.

Je viens bientôt,

Amen! Amen!

Je me tiens devant la porte,

Viens, belle couronne de joie, ne te fais pas
attendre!

Ouvre, ô mon séjour!

Je t'attends plein de désir.

Je t'ai aimé depuis toujours,

Et c'est pourquoi je te fais venir vers moi.

7

Chœur

*Désormais le salut et la puissance et le royaume et le pouvoir de
notre Dieu sont devenus ceux de son Christ, parce qu'on l'a rejeté,
celui qui les accusait, nuit et jour devant Dieu.*

6. Aria con Coral

Bajo, Soprano

Te he amado siempre,

Qué alegría hay en mí,
Porque mi tesoro es el alfa y la omega,
El principio y el fin.

Y por ello te arrastro hacia mí.

El me aceptará en el paraíso
Para honrarlo;
¡Por ello bato palmas!

Ya llego,

¡Amén! ¡Amén!

Estoy ante la puerta,

¡Ven hermosa corona de alegría, no demores!

¡Ábrete, morada mía!

Te aguardo con anhelo.

Te he amado siempre,

Y por ello te arrastro hacia mí.

Coro

*Ahora la salvación y la fuerza y el Reino y el poder
de nuestro Dios de su Cristo son, pues ha sido expulsado aquel
que lo acusaba día y noche ante Dios.*

1. Aria

Jauchzet Gott in allen Landen!
 Was der Himmel und die Welt
 An Geschöpfen in sich hält,
 Müssen dessen Ruhm erhöhen,
 Und wir wollen unserm Gott
 Gleichfalls itzt ein Opfer bringen,
 Daß er uns in Kreuz und Not
 Allezeit hat beigestanden.

2. Recitativo

Wir beten zu dem Tempel an,
 Da Gottes Ehre wohnet,
 Da dessen Treu,
 So täglich neu,
 Mit lauter Segen lohnet.
 Wir preisen, was er an uns hat getan.
 Muß gleich der schwache Mund von seinen Wundern
 lallen,
 So kann ein schlechtes Lob ihm dennoch wohlgefallen.

3. Aria

Höchster, mache deine Güte
 Ferner alle Morgen neu.
 So soll vor die Vätertreu
 Auch ein dankbares Gemüte
 Durch ein frommes Leben weisen,
 Daß wir deine Kinder heißen.

1. Aria

Praise ye God in ev'ry nation!
 All that heaven and the world
 Of created order hold
 Must be now his fame exalting,
 And we would to this our God
 Likewise now present an off'ring
 For that he midst cross and woe
 Always hath stood close beside us.

2. Recitativo

In prayer we now thy temple face,
 Where God's own honor dwelleth,
 Where his good faith,
 Each day renewed,
 The purest bliss dispenseth.
 We praise him for what he for us hath done.
 Although our feeble voice before his wonders
 stammers,
 Perhaps e'en modest praise to him will yet bring pleasure.

3. Aria

Highest, make thy gracious goodness
 Henceforth ev'ry morning new.
 Thus before thy father's love
 Should as well the grateful spirit
 Through a righteous life show plainly
 That we are thy children truly.

8

1. Air

Exultez Dieu en tous pays !
 Que tout ce que le ciel et la terre
 Comprend en créatures,
 Porte aux nues Sa gloire.
 Et nous voulons nous aussi
 Faire à présent une offrande à notre Dieu
 De nous avoir en tout temps soutenus
 Dans la peine et la misère.

9

2. Récitatif

Nous élevons nos prières vers le temple
 Où la gloire de Dieu demeure,
 Où sa fidélité
 Renouvelée chaque jour,
 Nous récompense de tant de grâces.
 Nous glorifions ce qu'Il a fait pour nous.
 Et même si mes paroles si faibles ne peuvent que balbutier ses
 miracles,
 Il prendra plaisir à une louange imparfaite.

10

3. Air

Toi le Très-Haut, renouvelle ta bonté
 Chaque matin et pour toujours.
 Ainsi à ta fidélité paternelle
 Répondra aussi un cœur reconnaissant
 En te montrant par une vie pieuse
 Que nous méritons d'être appelés Tes enfants.

1. Aria

¡Alabad a Dios en todas las naciones!
 Todas las criaturas
 Que existan en cielo y tierra,
 Deben aumentar Su gloria;
 Y brindemos a nuestro Dios
 Ahora también nuestra ofrenda,
 Puesto que en sufrimiento y aflicción
 A toda hora nos ha amparado.

2. Recitativo

Elevamos nuestra plegaria al templo,
 Donde reside el honor de Dios,
 Pues en Su fidelidad,
 Renovada todos los días,
 Nos recompensa con generosa bendición.
 Alabamos lo que nos ha hecho.
 Aún cuando nuestros débiles labios sólo
 Balbucean Sus maravillas,
 Hasta una alabanza imperfecta será de Su agrado.

3. Aria

Altísimo, haz que Tu bondad
 Se renueve más todas las mañanas.
 De modo que a Tu paternal lealtad
 También el alma agradecida
 Muestre a través de una vida devota,
 Que podemos llamarnos hijos Tuyo.

4. Choral

Sei Lob und Preis mit Ehren
 Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!
 Der woll in uns vermehren,
 Was er uns aus Gnaden verheißt,
 Daß wir ihm fest vertrauen,
 Gänzlich uns lassn auf ihn,
 Von Herzen auf ihn bauen,
 Daß unsr Herz, Mut und Sinn
 Ihm festiglich anhangen;
 Drauf singen wir zur Stund:
 Amen, wir werdns erlangen,
 Glaubn wir zu aller Stund.

5. (Finale)

Alleluja!

BWV 52

1. Sinfonia

2. Recitativo

Falsche Welt, dir trau ich nicht!
 Hier muß ich unter Skorpionen
 Und unter falschen Schlangen wohnen.
 Dein Angesicht,
 Das noch so freundlich ist,
 Sinnt auf ein heimliches Verderben:

4. Chorale

Now laud and praise with honor
 God Father, Son, and Holy Ghost!
 May he in us make increase
 What he us with grace hath pledged,
 So that we firmly trust him,
 Entirely turn to him,
 Make him our true foundation,
 That our heart, mind and will
 Steadfast to him be cleaving;
 To this we sing here now;
 Amen, we shall achieve it,
 This is our heart's firm faith!

5. (Finale)

Alleluja!

1. Sinfonia

2. Recitativo

Treach'rous world, I trust thee not!
 Here must I in the midst of scorpions
 And midst deceitful serpents sojourn.
 Thy countenance,
 Which, ah, so friendly is,
 Now plots in secret a destruction:

11

4. Choral

Louange, gloire et honneur,
 À Dieu, le Père, au Fils, au Saint-Esprit!
 Lui qui multiplie en nous
 Ce qu'Il nous a promis dans sa grâce,
 Que nous ayons pleine confiance en Lui,
 Que nous nous en remettons entièrement à Lui,
 Que nous comptions de tout cœur sur Lui,
 Que notre cœur, notre courage et notre esprit
 S'attachent fortement à Lui;
 Sur ceci nous chantons en cette heure:
 Amen, nous y parviendrons,
 Si nous y croyons du plus profond du cœur.

12

5. (Final)

Alléluia!

13

1. Sinfonie

14

2. Récitatif

Monde fourbe, je ne te fais pas confiance!
 Je dois vivre ici-bas parmi les scorpions
 Et parmi les serpents perfides.
 Ton visage
 Qui est encore si amène,
 Songe à nous corrompre insidieusement:

4. Coral

¡Sea loado y alabado con honor
 Dios, Padre, Hijo y Espíritu Santo!
 Para que acreciente en nosotros
 Lo que en Su gracia nos ha prometido.
 De modo que confiemos en Él con firmeza,
 Enteramente entregados a Él,
 Sinceramente basándonos en Él;
 Que nuestro corazón, ánimo y espíritu
 Lo acompañen firmemente;
 Así pues cantamos en esta hora:
 Amén, lo conseguiremos,
 Con la fe profunda de nuestros corazones.

5. (Final)

Aléluya.

1. Sinfonía

2. Recitativo

¡Mundo falso, en ti no confío!
 Aquí debo vivir entre escorpiones
 Y falsas serpientes.
 Tu rostro,
 Que parece tan amable,
 Trama en secreto alguna perversión:

Wenn Joab küßt,
 So muß ein frommer Abner sterben.
 Die Redlichkeit ist aus der Welt verbannt,
 Die Falschheit hat sie fortgetrieben,
 Nun ist die Heuchelei
 An ihrer Stelle geblieben.
 Der beste Freund ist ungetreu,
 O jämmerlicher Stand!

3. Aria

Immerhin, immerhin,
 Wenn ich gleich verstoßen bin!
 Ist die falsche Welt mein Feind,
 O so bleibt doch Gott mein Freund,
 Der es redlich mit mir meint.

4. Recitativo

Gott ist getreu!
 Er wird, er kann mich nicht verlassen;
 Will mich die Welt und ihre Raserei
 In ihre Schlingen fassen,
 So steht mir seine Hülfe bei.
 Gott ist getreu.
 Auf seine Freundschaft will ich bauen
 Und meine Seele, Geist und Sinn
 Und alles, was ich bin,
 Ihm anvertrauen.
 Gott ist getreu.

At Joab's kiss
 Must come a righteous Abner's ruin.
 Sincerity is from the world now banned,
 Duplicity hath driv'n it from us,
 And now hypocrisy
 Here in its stead abideth.
 The best of friends is found untrue,
 O what a wretched state!

3. Aria

Just the same, just the same,
 Though I be expelled with blame,
 Though the false world me offend,
 Oh, yet bideth God my friend,
 Who doth true for me intend.

4. Recitativo

God is e'er true!
 He shall, he can me not abandon;
 E'en though the world and all its raging seek
 Within its coils to seize me,
 Yet near to me his help shall stand.
 God is e'er true!
 Upon his friendship I will build now
 And give my spirit, soul and mind
 And ev'rything I am
 To him for keeping.
 God is e'er true!

Quand Joab donne un baiser,
 Un pieux Abner est condamné à mourir.
 L'honnêteté est bannie de ce monde,
 La fourberie l'a chassée,
 Et l'hypocrisie a maintenant
 Pris sa place.
 Le meilleur ami est infidèle,
 Oh, quelle lamentable condition!

3. Air

Toutefois, toutefois,
 Même si je suis aussitôt rejeté!
 Si le monde fourbe est mon ennemi,
 Ô Dieu, reste donc un ami
 Qui lui restera sincère avec moi.

4. Récitatif

Dieu est fidèle!
 Il ne m'abandonnera pas, il ne peut m'abandonner;
 Si le monde veut, dans sa frénésie,
 Me prendre à ses pièges,
 Dieu m'accordera son secours.
 Dieu est fidèle!
 Je veux bâtir sur son amitié
 Et lui confier
 Mon âme, mon esprit et mes sens
 Et tout ce que je suis.
 Dieu est fidèle!

Cuando Joab besa,
 Muere el piadoso Abner.
 La honradez ha sido desterrada del mundo,
 La falsedad la ha apartado,
 Ahora la hipocresía
 Ha ocupado su lugar.
 El mejor amigo se vuelve infiel,
 ¡Oh, estado deplorable!

3. Aria

¡En buena hora, en buena hora,
 Si soy repudiado!
 Si el mundo falso es mi enemigo,
 ¡Oh! Dios seguirá siendo mi amigo,
 Y honrado conmigo.

4. Recitativo

¡Dios es fiel!
 El no podrá abandonarme;
 Si el mundo y su furor
 Quieren atraparme en sus lazos,
 Su ayuda me asistirá.
 ¡Dios es fiel!
 Con su amistad contaré,
 Y mi alma, espíritu y mente
 Y todo lo que soy,
 A Él lo confiaré.
 ¡Dios es fiel!

5. Aria

Ich halt es mit dem lieben Gott,
Die Welt mag nur alleine bleiben.
Gott mit mir, und ich mit Gott,
Also kann ich selber Spott
Mit den falschen Zungen treiben.

6. Choral

In dich hab ich gehoffet, Herr,
Hilf, daß ich nicht zuschanden werd,
Noch ewiglich zu Spotte!
Das bitt ich dich,
Erhalte mich
In deiner Treu, Herre Gotte!

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

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

5. Aria

I'll side with my dear God above,
The world may now alone continue.
God with me and I with God,
And I'll myself find scorn
For the treach'rous tongues about me.

6. Chorale

In thee I've placed my hope, O Lord,
Help me not be to ruin brought,
Nor evermore derided!
This I pay thee,
Uphold thou me
In thy true love, Almighty!

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

17

5. Air

Je me tiens aux côtés du bon Dieu.
Le monde peut bien rester seul.
Dieu avec moi, et moi avec Dieu,
Alors je pourrai me moquer moi-même
De ceux qui jouent de leurs mauvaises langues.

6. Choral

En toi, j'ai placé mon espérance, Seigneur,
Fais que je ne sois pas déçu,
Ni voué à la dérision éternelle!
Je te demande ceci,
Garde-moi
Ta fidélité, Seigneur Dieu!

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

5. Aria

Permanezco al lado del amado Dios,
Que el mundo quede solo.
Dios conmigo y yo con Dios,
Así yo mismo podré burlarme
Del embate de las falsas lenguas.

6. Coral

En Ti he confiado, Señor,
Ayúdame para que no me pierda,
Ni caiga en el escarnio eterno.
Esto te ruego,
¡Consérvame
Fiel a Ti, Señor Dios!

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

Ich geh und suche mit Verlangen BWV 49

Entstehung: zum 3. November 1726

Bestimmung: 20. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 6 mit Verwendung der Strophe 7 des Chorals „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von Philipp Nicolai (1599)

Gesamtausgaben: BG 10: 301 – NBA I/25: 109

Der Charakter einer Predigtmusik legt der Kantate eine bestimmte musikalische Form nahe. Oder präziser: eine bestimmte Art, Musik und Text miteinander so zu verbinden, daß sie primär dem Ausdruck und der Deutung des Textes gilt und weniger der Präsentation rein musikalischer Qualitäten. Bachs Kantaten sind Predigtmusik, und zwar von den frühen Mühlhausener bis zu den späten Leipziger Werken. Dies allerdings schließt die Verwendung rein instrumentaler Stücke nicht aus. Vorzugsweise stehen diese am Anfang der Kantate oder leiten, soweit vorgesehen, ihren zweiten, nach der Predigt zu musizierenden Teil ein. Die fünf als früheste überlieferten Kantaten Bachs – BWV 150, 196, 106, 4 und 131 – beginnen allesamt mit einer solchen instrumentalen Einleitung. Bach nennt sie „Sinfonia“ oder „Sonatina“.

Eine solche Ouvertüre scheint also eher zu den selbstverständlichen Gepflogenheiten zu gehören als eine Ausnahme zu bilden. Sie hat, wie auch in der Oper, die Aufgabe, den Charakter der folgenden Kantate anzudeuten, zu umreißen und den Hörer in diesen einzuführen. Die den zweiten Teil des Weihnachts-Oratoriums BWV 248 einleitende Sinfonia aus dem Jahre 1734 ist ein Musterexemplar für diese Funktion von Instrumentalmusik in Bachs Kantatenschaffen.

In den drei ersten Leipziger Jahrgängen schreibt Bach relativ wenig instrumentale „Sinfonien“ für seine Kantaten. Erst im,

zum Trinitatisfest des Jahres 1726 beginnenden vierten Jahr nimmt ihre Zahl wieder zu. Dabei greift Bach auf bereits existierende Instrumentalkonzerte zurück, „weltliche“ Musik also, die er etwa am Köthener Hof komponiert und musiziert hatte oder die er ins Repertoire des Leipziger Collegium musicum einstellte. Naturgemäß läßt sich der Charakter dieser Musik nicht mehr so leicht mit einer Vorbereitung auf die nun folgende Kantate erklären. In diesem Umstand findet die gelegentlich geäußerte Vermutung, Bach wende sich, nachdem er eine ausreichende Zahl von Kantaten zur Verfügung hatte, nun allmählich von der vokalen Kirchenmusik ab, um sich wieder dem instrumentalen Musizieren zu widmen, berechnete Nahrung.

Die vorliegende Kantate jedoch zeigt, daß ein konzertantes „Allegro“ durchaus sich eignet, den Hörer auf die nun folgende Textinterpretation einzustimmen. Die Kantate BWV 49 handelt von einer Hochzeit. Der ausgedehnte Konzertsatz dazu stellt eine Frühform des Cembalokonzerts BWV 1053 dar, und zwar des dritten Satzes; die ersten beiden Sätze hatte Bach als Sinfonia bzw. instrumentale Grundlage einer Arie in der vierzehn Tage zuvor aufgeführten Kantate „Gott soll allein mein Herze haben“ BWV 169 rekonstruierbare Form für die Besetzung Oboe und Orchester; beide Formen werden im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE eingespielt (Vol. 128 bzw. 131).

Eine Art Hochzeitskantate zu schreiben lag nahe, da das Evangelium des Tages das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl (Matth. 22, 1-14) beinhaltet. Der nicht mehr bekannte Textdichter schöpfte seine Worte und Bilder, wie es der Tradition entsprach, unter anderem aus dem Hohelied Salomonis. Da dieser alttestamentarische Text weitgehend dialogische Strukturen aufwies, beließ es der Dichter dabei, und Bach komponierte einen „Dialogus“ zwischen Jesus und

der gläubigen Seele, dargestellt durch Baß und Sopran. Die erwähnte Sinfonia ersetzt den Eingangschor, und es wundert nicht, daß Bach als Schlußchoral jene Strophe aus Philipp Nicolais Lied „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ verwendet, die die Theologie dieser Kantate, ihre dialogische Struktur und die persönliche Betroffenheit des Hörers miteinander vereint und pointiert.

Vielleicht bot es die Dialogform geradezu an, einen Konzertsatz, das dialogische Musizieren also zwischen Solo und Ensemble, als Einleitung zu wählen. Bach wertet hier zudem das Continuo-Instrument Orgel solistisch mit einer obligaten Partie auf. Die konzertante Orgel wird in der folgenden Baßarie zum instrumentalen Gegenpart des Sängers. Und sie kehrt im Schlußchoral wieder, jetzt als instrumentaler Begleiter des Baßsängers. Dessen verzückt-gewißhafter Partie setzt Bach hier den vom Sopran in langen Notenwerten gesungenen Cantus firmus gegenüber – eine Art doppelter, überhöhter Dialog also, der dem konzertanten Anfang der Kantate eine raffiniert konstruierte Architektur zum Abschluß gegenüberstellt.

Im Zentrum der Kantate steht eine Arie für Sopran, Oboe d'amore, Violoncello piccolo und Continuo, deren Charakter Alfred Dürr zu dem schönen Bild „einer im Reifrock geschmückten Braut, (...) die sich in ihrer Schönheit mit Wohlgefallen betrachtet“, verleitet hat. Eingerahmt wird diese Arie durch rezitativische Zwiegespräche zwischen Sopran (Seele) und Baß (Jesus). Die Streicherbegleitung taucht das erste (Nr. 3), tänzerisch ausklingende Stück in feierliches Licht, während das zweite Rezitativ (Nr. 5) noch intimer, nämlich ausschließlich mit den Mitteln der Stimmführung den Text ausdeutet und zugleich das festliche Ende vorbereiten hilft.

*

Nun ist das Heil und die Kraft BWV 50

Entstehung: ungewiß

Bestimmung: zum Michaelisfest?

Text: mit einigen Freiheiten nach Offenbarung 12, 10

Gesamtausgaben: BG 10: 343 – NBA I/30: 143

Einsätze Kantaten gibt es nicht, und auch der erfindungsreiche Johann Sebastian Bach hat keine geschrieben. Mithin gibt das vorliegende Stück einige Rätsel auf. Der amerikanische Bachforscher William H. Scheide glaubt (in: Bach-Jahrbuch 1982, S. 81 – 96), es handle sich um eine Art „Epistelmusik“, die Bach zum Michaelisfest, dem 29. September des Jahres 1723, als Einfügung in eine (verschollene) Köthener Kantate komponiert und musiziert habe. Die Bestimmung für den Festtag des Erzengels scheint einleuchtend, weil an diesem Tag der hier vertonte Text aus der Offenbarung gelesen wurde. Da Bach im Leipziger Gottesdienst jedoch – anders als etwa bei den „Kasualien“, für die er seine doppelchörigen Motetten schrieb – nicht genügend Sänger zur Verfügung standen, um zwei Chöre zu besetzen, glaubt Scheide, überliefert sei lediglich die doppelchörige Bearbeitung von fremder Hand eines ursprünglich fünfstimmigen Satzes.

Die von Hand Carl Gotthilf Gerlachs, einem Musiker aus Bachs engstem Leipziger Umkreis geschriebene Partitur nennt als Titel des Stücks „Concerto“. Dies wiederum hat die Herausgeberin innerhalb der NBA, Marianne Helms, veranlaßt, in dem Stück den Eingangsschor einer verlorengegangenen Kantate zu erblicken, ein Torso also. Klaus Hofmann dagegen vertritt die These (in: Bach-Jahrbuch 1994, S. 59–73), es handle sich auch in der doppelchörigen Form um eine Originalkomposition Bachs. Eine solche Art „Concerto per choros im Sinne des 17. Jahrhunderts“ habe z.B. als Epistelmusik im Eingangssteil des Gottesdienstes Verwendung finden können und ginge durchaus auf ältere Vorbilder zurück.

Tatsächlich hat Bach, nach dem Zeugnis seines Sohnes Carl Philipp Emanuel, die große, doppelchörige Michaelismusik „Es erhob sich ein Streit“ seines Eisenacher Veters (zweiten Grades) Johann Christoph Bach aufgeführt.

Die vorliegende Aufnahme folgt der doppelchörigen, in der NBA veröffentlichten „Original“-Version. Das Stück an sich ist eine außerordentlich kunstvolle, in zwei gleich lange Hälften gegliederte Permutationsfuge. Ihr Thema und dessen den Textabschnitten zugeordneten Kontrapunkte wandern beständig wechselnd durch die Stimmen, so daß Werner Neumann, der Analytiker von Bachs Fugentechnik, in diesem festlich gewandeten Stück einen „Gipfelpunkt der Formgestaltung“ erblickte.

*

Jauchzet Gott in allen Landen BWV 51

Entstehung: wahrscheinlich zum 17. September 1730

Bestimmung: 15. Sonntag nach Trinitatis und für jede Zeit

Text: Dichter unbekannt. Satz 4: Strophe 5 (Zusatzstrophe Königsberg 1549) des Choral „Nun lob mein Seel den Herren“ von Johann Gramann (1530)

Gesamtausgaben: BG 12: 3 – NBA I/22: 79

In der Einführung zu BWV 49 war von dem Konzertsatz die Rede, den Bach seiner Kantate als „Sinfonia“ vorausschickt. Bach dachte, wenn er die Form des Konzerts meinte, jedoch nicht nur instrumental. Dies zeigt der Eingangssatz dieser Sopran-Solokantate. Er könnte auch als „Tripel-Konzert“ bezeichnet werden – für die gleichwohl ungewöhnliche Besetzung Sopran, Trompete, Violine und Orchester. Bach treibt das formale Spiel jedoch noch weiter: den zweiten Satz der Kantate, ein streicherbegleitetes Rezitativ, läßt er in ein Arioso übergehen, eine Art empfindsame, opernhafte

Monodie. Die folgende Arie verlangt als Stütze nur das Continuo, das sein Motiv ostinatoartig ständig wiederholt. Darauf folgt eine Choralbearbeitung für zwei konzertante Violinen und die den Cantus firmus vortragende Singstimme. Ein virtuosos Fugato für Sopran und Trompete auf den Jubelruf „Alleluja!“ beschließt das Stück.

Zu seiner Aufführung rechnete Bach wohl mit dem berühmten Trompeter Johann Gottfried Reiche, und er hatte in der Thomasschule wohl auch einen besonders begabten Knabensopran zur Verfügung. Wann die Kantate jedoch entstand, ist nicht genau zu sagen, weil der 15. Sonntag nach Trinitatis im Jahre 1725, für den die Kantate frühestens in Frage kommen würde – 1723 wurde BWV 138 musiziert, 1724 BWV 99 –, mit dem Michaelisfest zusammenfiel und hier nachweislich die Kantate „Es erhob sich ein Streit“ BWV 19 erklang. Auch in den folgenden Jahren wurden andere Stücke aufgeführt, so daß man die Entstehung frühestens im Jahre 1730 ansetzt. Der Kantatentext jedoch hat mit den Lesungen des Tages kaum zu tun. Vielleicht deshalb hat Bach auf den Umschlag der Stimmen „et in ogni Tempo“ vermerkt. So konnte sich die virtuose „Cantata“ in der für Bach seltenen, bei italienischen Zeitgenossen jedoch nicht unüblichen Besetzung und mit dem Gott preisenden Text von ihrer kirchenjahreszeitlichen Bestimmung lösen und den Rang einer der bekanntesten und beliebtesten Kantaten Bachs annehmen.

*

Falsche Welt, dir traue ich nicht! BWV 52

Entstehung: zum 24. November 1726

Bestimmung: 23. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 6: Strophe 1 des Choral „In dich hab ich gehoffet, Herr“ von Adam Reusner (1533)

Gesamtausgaben: BG 12: 27 – NBA I/26: 133

Die erste auf dieser CD zu hörende Kantate (BWV 49) beginnt mit einem instrumentalen Konzertsatz; die dritte, die Sopran-Solokantate BWV 51 mit einem konzertartigen Stück unter Einbeziehung der Singstimme. Die nur drei Wochen nach BWV 49 entstandene Kantate „Falsche Welt, dir traue ich nicht!“ BWV 52 stellt in diesem, vom Bach-Werkeverzeichnis sicherlich nicht gewollten Zusammenhang eine Art Synthese dar: eine „Cantata“ für Solo-Sopran nun mit einer instrumentalen Einleitung. Bei dieser „Sinfonia“ handelt es sich um ein sehr prominentes Stück, nämlich den Kopfsatz des 1. Brandenburgischen Konzerts BWV 1046. Er erklingt in einer Fassung ohne Violine piccolo, so daß gelegentlich vermutet wird, es handle sich um eine Frühform dieses Konzerts. Bach habe erst für die an den Markgrafen Christian von Brandenburg (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 126) geschickte Handschrift diesen Instrumentalpart komponiert, selbst jedoch ein Manuskript mit der ursprünglichen Fassung des Konzerts behalten (sie trägt im BWV jetzt die Nummer 1046a) und für die Kantate das Stück in dieser Fassung verwendet (so zuletzt George H. Stauffer in: Die Welt der Bach-Kantaten, Band 3, Stuttgart u.a. 1998, S. 157 ff.).

Das Evangelium des Tages (Matth. 22, 15–22) handelte von der Fangfrage der Pharisäer, ob es recht sei, dem Kaiser den Zins zu geben. Dem monetären Aspekt dieses Themas hatte Bach sich bereits in Weimar gewidmet, in der einen Text Salomon Francks vertonenden Kantate „Nur jedem das Seine“ BWV 163. In BWV 52 liegt der Schwerpunkt auf der Heim-

tücke der Frage an sich. Der Text kommt sogleich zu dem Schluß, die Welt als solche sei falsch und heuchlerisch, und nur bei Gott könne man selber Spott mit den falschen Zungen treiben (Aria Nr. 5). Bach erfindet dazu einen freudigen Satz mit gravitätischen Oboenklängen, die an höfische Sphären erinnern – im Gegensatz zur ersten Arie (Nr. 3), die mit ihrer seltsam abgehackten Motivik die Verstoßenheit des Menschen versinnbildlichen könnte. Ein vierstimmiger Choral führt aus der Sphäre einer formal reinen Solo-„Cantata“ heraus; er gibt

Bach Gelegenheit, das gesamte Instrumentarium noch einmal zu verwenden, einschließlich der beiden Hörner, deren erstes den Cantus firmus verstärkt, während das zweite eine obligate Stimme erhält.



Helmuth Rilling

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

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

I go and search for thee with longing BWV 49

Composed for: 3 November 1726

Performed on: 20th Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 6 uses verse 7 of the chorale *Wie schön leuchtet der Morgenstern* by Philipp Nicolai (1599)

Complete editions: BG 10: 301 – NBA I/25: 109

By its very nature, sermon music prescribes a specific musical style for the cantata. Or to put it more precisely, a specific way of combining text and music so that it primarily serves to express and interpret the text and less to showcase purely musical qualities. Bach's cantatas are sermon music, from the early Mühlhausen to the late Leipzig works. Still, this does not rule out the use of purely instrumental pieces. Preferably, they are placed at the beginning of the cantata or introduce a possible second part of the cantata after the sermon. The five cantatas recorded as Bach's earliest – BWV 150, 196, 106, 4 and 131 – all start with such a musical introduction. Bach calls them "sinfonias" or "sonatinas".

Such an overture would rather seem to have been common usage than an exception. Like in the opera, it served to indicate the mood of the following cantata, to outline it and prepare the listener for it. The sinfonia introducing the second part of Christmas Oratorio BWV 248 from 1734 is a case in point of this function of instrumental music in Bach's cantata works.

In his first three Leipzig cantata cycles Bach composed rather few instrumental "sinfonias" for his cantatas. Only in his fourth year there, starting with the feast of Trinity of 1726, did he add to their number. For this purpose, Bach resorted to existing instrumental concertos, in other words "secular" music, which he had composed and performed at the court of

Köthen or had written for the repertoire of Leipzig's Collegium musicum. Of course, the mood of this music can no longer so easily be classed as an intro to the following cantata. And it would justify the occasionally voiced assumption that Bach was gradually turning his back on vocal church music now that he had a sufficient number of cantatas, to devote more time to instrumental compositions again.

However, this cantata shows that a concertante "allegro" is quite suitable to get the listener in the mood for the following text interpretation. Cantata BWV 49 is about a wedding. The expansive concerto movement is an early version of harpsichord concerto BWV 1053, to be more precise of its third movement; Bach had used the first two movements as a sinfonia and instrumental basis of an aria for the cantata *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169 a fortnight previously. There is another reconstructible version of this harpsichord concerto for oboe and orchestra; both versions have been recorded for EDITION BACHAKADEMIE (vol. 128 and 131).

A wedding cantata was an obvious choice, as the Gospel reading for the day was the parable of the marriage of the king's son (Matt. 22, 1–14). Following the old tradition, the now unknown poet used the Song of Songs, among others, as a source of his images and texts. As this text from the Old Testament was written mostly in dialogue form, the poet left it at that, and Bach composed a "dialogue" between Jesus and the faithful soul, performed by bass and soprano. The mentioned sinfonia replaced the opening chorus, and it's hardly surprising that, for his final chorale Bach took the verse from Philipp Nicolai's *Wie schön leuchtet der Morgenstern* that combines and stresses the theology of this cantata, its dialogue structure and personal involvement of the listener.

Perhaps the dialogue form tempted Bach to choose a concerto setting, a musical dialogue between solo and ensemble, for his introduction. What's more Bach upgraded the organ, normally a continuo instrument, with a solo and obbligato part. In the following bass aria the concertante organ is the singer's instrumental countervoice. And it returns in the final chorale as the bass singer's instrumental accompaniment. Bach contrasts the affirmative, ecstatic bass part with the cantus firmus sung in long notes by the soprano – a kind of double, sublimated dialogue that complements the cantata's concertante beginning with an elaborately constructed finale.

The centrepiece of this cantata is an aria for soprano, oboe d'amore, violoncello piccolo and continuo, which made Alfred Dürr think of the pretty picture "of a bride in her crinoline, (...) gazing with rapture at her own beauty". This aria is framed by recitative dialogues between soprano (soul) and bass (Jesus). The string accompaniment bathes the first (no. 3) piece that ends on a dance-like note in a festive light, while the second recitative (no. 5) interprets the text even more intimately by compositional devices only, simultaneously preparing the festive end of the piece.

*

Now is the health and the strength BWV 50

Composed for: uncertain

Performed on: St. Michael's

Text: with some alterations after Rev. 12, 10

Complete editions: BG 10: 343 – NBA I/30: 143

There's no such thing as a cantata in one movement, not even by the ingenious Johann Sebastian Bach. So this composition is rather baffling. The American Bach specialist William H. Scheide believes (in: Bach-Jahrbuch 1982, p. 81 - 96) that this is a kind of "epistle music" that Bach composed for and performed on St. Michael's day, 29 September 1723 as an interlude for a (lost) Köthen cantata. It's quite possible that it was intended for the Archangel's feast day, because the libretto of this cantata was read from the Revelation on this day. As Bach didn't have sufficient singers to cast a double choir for church services in Leipzig – unlike the grand occasions, on which he composed his motets for double choir – according to Scheide, only a double-choir arrangement by a different composer of an original five-part setting is recorded.

The score by Carl Gotthilf Gerlach, a musician from Bach's circle of closest friends, calls the work a *concerto*. This, in turn, made NBA editor Marianne Helms take the composition for the opening chorus of a lost cantata, in other words a torso. Klaus Hofmann, in contrast, claims (in: Bach-Jahrbuch 1994, p. 59-73) that, even in the version for double choir, this is an original Bach composition. Such a "*concerto per chorus* in its 17th century meaning" was allegedly used as epistle music for the beginning of the service and could be traced to old traditions. Indeed Bach, as witnessed by his son Carl Philipp Emanuel, performed the grand St. Michael opus for double choir *Es erhub sich ein Streit* by his (second) cousin from Eisenach Johann Christoph Bach.

This recording is based on the “original” version for double choir published in the NBA. The composition itself is an extraordinarily elaborate permutation fugue, divided into two halves of equal length. Its theme and its counterpoints assigned to each section of text pass from voice to voice in constant alternation, which made Werner Neumann, who analysed Bach’s fugue technique, see this festively embellished piece as the “zenith of the genre”.

*

Praise ye God in ev’ry nation BWV 51

Composed: probably for 17 September 1730

Performed on: 15th Sunday after Trinity and any occasion

Text: Unknown author. Movement 4: verse 5 (substitute verse Königsberg 1549) of the chorale *Nun lob mein Seel den Herren* by Johann Gramann (1530)

Complete editions: BG 12²: 3 – NBA I/22: 79

In our introduction to BWV 49 we talked of the “sinfonia” concerto movement Bach sometimes used as an overture to his cantatas. But in Bach’s mind the concerto form didn’t necessarily have to be instrumental. And he proved this in the opening movement of this soprano solo cantata. It could be defined as a “triple concerto” – for an unusual cast of soprano, trumpet, violin and orchestra. However, Bach did not continue this play with forms: He let the second movement of the cantata, a recitative with string accompaniment, fade into an arioso, a kind of sensitive, opera-like monody. The following aria only needs the continuo for support, which keeps on repeating its theme in an ostinato-like manner. This is followed by a chorale arrangement for two concertante violins and the singing voice performing the cantus firmus. The cantata ends with a virtuoso fugato for soprano and trumpet with a final joyous Alleluia.

Bach probably expected famous trumpeter Johann Gottfried Reiche to take part in the performance and he must have had a particularly talented boy soprano at St. Thomas. However, it is difficult to tell when the cantata was composed, because the 15th Sunday after Trinity in 1725, the earliest possible date of performance – in 1723 Bach performed BWV 138, in 1724 BWV 99 –, fell on St. Michael’s, and that’s when he demonstrably performed cantata BWV 19 *Es erhub sich ein Streit*. Even in the following years he performed other works, so that 1730 is the earliest possible year of composition. However, the cantata text has very little to do with the Gospel readings of the day. Perhaps that’s why Bach wrote “et in ogni Tempo” on the score cover. This allowed the virtuoso “cantata” of praise for God, featuring a cast rare for Bach but not unusual for his Italian contemporaries, to outstep the bounds of its occasion in the ecclesiastical year and become one of Bach’s most well-known and popular cantatas.

*

Treacherous world, I trust thee not BWV 52

Composed for: 24 November 1726

Performed on: 23rd Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 6: verse 1 of the chorale *In dich hab ich gehoffet, Herr* by Adam Reusner (1533)

Complete editions: BG 12²: 27 – NBA I/26: 133

The first cantata on this CD (BWV 49) started with an instrumental concerto movement; the third soprano solo cantata BWV 51, with a concerto-like composition featuring a singing voice. *Falsche Welt, dir trau ich nicht!* BWV 52, written only three weeks after BWV 49, is a kind of synthesis in this context, which was definitely not intended by the Bach-Werkeverzeichnis: a “cantata” for solo soprano with an instrumental introduction. This “sinfonia” is a very well-known piece of music, the first movement of the First Brandenburg Concerto BWV 1046. This version is without violin piccolo, and it is occasionally assumed that this is an early form of this concerto. Allegedly, Bach had first composed this instrumental score for the delivery to Margrave Christian of Brandenburg (s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 126), but kept a manuscript with the original version of the concerto for himself (in the BWV it now features as number 1046a) and used the work in this version for the (as recently claimed by George H. Stauffer in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, Stuttgart et al. 1998, p. 157 ff.).

The Gospel reading of the day (Matt. 22, 15-22) dealt with the insidious question of the Pharisees whether it was lawful to give the emperor his due. Bach had already reflected on the monetary aspect of this theme in Weimar, in his cantata on a text of Salomon Franck’s *Nur jedem das Seine* (BWV 163). In BWV 52 the focus is on the insidiousness of the question itself. From the start, the text concludes that the world is bad and treacherous, and that we can scorn the treacherous

tongues only with God (aria no. 5). For this Bach creates a joyous arrangement with solemn oboe sounds reminding us of a court setting – unlike the first aria (no. 3), which could epitomise the expulsion of mankind in its strange, staccato theme. A four-part chorale leads us out of what is formally a pure solo cantata. This gives Bach the occasion to use all his instruments again, including the two horns, the first of which boosts the cantus firmus, while the second has an obbligato part.

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

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

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

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

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

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

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

Je vais à ta recherche plein de désir BWV 49

Création: pour le 3 novembre 1726

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

Texte: Poète inconnu. Mouvement 6 utilise la septième strophe du choral «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (L'étoile du matin brille d'une telle beauté) de Philipp Nicolai (1599)

Éditions complètes: BG 10: 301 – NBA 1/25: 109

Puisque la cantate a le caractère d'une musique qui accompagne le sermon, elle préconise une certaine forme musicale. Ou plus précisément : une certaine manière de relier la musique et le texte l'une avec l'autre de sorte qu'elle soit, en premier lieu, au service de l'expression et de l'interprétation du texte et moins de la présentation de qualités purement musicales. Les cantates de Bach sont de la musique au service de la liturgie et du sermon, et ceci est valable dès les premières œuvres de l'époque de Mühlhausen jusqu'aux œuvres tardives de Leipzig. Ceci n'exclut d'ailleurs pas l'emploi de morceaux purement instrumentaux. Ces morceaux se trouvent de préférence au début de la cantate ou introduisent, si cela a été prévu, leur deuxième partie qui sera jouée après le sermon. Les cinq cantates de Bach qui ont été transmises en tout premier lieu – BWV 150, 196, 106, 4 et 131 –, commencent toutes par une introduction instrumentale de ce genre. Bach appellent ces pièces «Sinfonia» ou «Sonatina».

Une telle ouverture semble donc plutôt être un usage qui va de soi plutôt que d'être une exception. Elle a pour mission, comme dans l'opéra, d'annoncer et d'esquisser le caractère de la cantate qui suit et d'y conduire l'auditeur. La sinfonia introduisant la deuxième partie de l'Oratorio de Noël BWV 248 datant de 1734 est un exemple de l'application de la musique instrumentale dans les œuvres de cantates de Bach.

Au cours des trois premiers cycles de Leipzig, Bach écrit relativement peu de «sinfonies» instrumentales pour ses cantates. Ce n'est qu'au cours de la quatrième année qui commença par la Fête de la Trinité de l'année 1726, que leur nombre augmenta. Pour ce faire, Bach a recours à des concerts instrumentaux existant déjà, à de la musique «profane» donc, qu'il avait composé et joué à la cour de Köthen ou mis au répertoire du Collegium musicum de Leipzig. Il n'est plus aussi aisé d'expliquer naturellement que la spécificité de cette musique est d'être une préparation à la cantate suivante. Dans ces conditions, l'hypothèse exprimée à l'occasion et qui consiste à dire que Bach se détourne peu à peu de la musique d'église vocale, après avoir suffisamment de cantates à sa disposition, pour se consacrer à nouveau à la musique instrumentale, semble se justifier.

La cantate ci-présente démontre cependant qu'un «allegro» concertant présente toutes les qualités nécessaires pour préparer l'auditeur à l'interprétation du texte qui suit à présent. La cantate BWV 49 parle de noces. Le large mouvement concertant représente une forme première du Concerto pour clavecin BWV 1053, plus précisément du troisième mouvement de concerto ; Bach avait utilisé les deux premiers mouvements comme sinfonia ou plus exactement comme base instrumentale d'un air qui se trouve dans la cantate BWV 169 exécutée quinze jours auparavant. En ce qui concerne ce Concerto pour clavecin, il existe une autre forme qui peut être reconstituée pour la distribution pour hautbois et orchestre ; les deux formes seront enregistrées dans le cadre de l'EDITION BACHAKADEMIE (Vol. 128 ou bien 131). Il est aisé de concevoir qu'il fallait écrire pour ce dimanche une sorte de cantate de noces, car l'Évangile lu ce jour contenait la parabole du repas des noces royales (Matthieu 22, 1-14). Le librettiste qui d'ailleurs n'est plus connu, puisa ses paroles et ses images, en accord d'ailleurs avec la tradition, entre autres dans le Cantique des cantiques de Salomon.

Puisque ce texte tiré de l'Ancien Testament présentait en grande partie les structures d'un dialogue, le librettiste ne le modifia pas et Bach composa un «dialogus» entre Jésus et l'âme croyante, qui sont représentés par la basse et le soprano. La sinfonia déjà mentionnée remplace le chœur introductif, et il n'est pas surprenant que Bach utilise comme choral final cette strophe tirée du cantique de Philipp Nicolai «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (L'étoile du matin brille d'une telle beauté), strophe qui relie et fait ressortir le contenu théologique de cette cantate, sa structure en dialogue et l'émotion personnelle de l'auditeur.

C'est peut-être cette forme en dialogue qui imposa le choix d'une introduction sous la forme d'un mouvement concertant qui met en musique le dialogue entre le soliste et l'ensemble. Bach revalorise ici en plus l'orgue, instrument continuo, en lui donnant une partie soliste obligé. L'orgue concertant prend sous la forme instrumentale le rôle d'antagoniste au chanteur dans l'air de basse suivante. Et elle revient dans le choral final mais cette fois-ci en tant qu'accompagnement instrumental de la voix de basse. Bach oppose ici à cette partie au ravissement soigné le cantus firmus chanté par le soprano en de longues notes – créant ainsi une sorte de double dialogue augmenté qui oppose au début concertant de la cantate une architecture construite avec raffinement à la fin.

Au centre de la cantate se trouve un air pour le soprano, le hautbois d'amour, le violoncelle piccolo et le continuo dont le caractère a incité Alfred Dürr à prendre cette belle image «d'une mariée vêtue d'une robe à paniers (...) qui contemple sa beauté avec satisfaction» comme comparaison. Cet air est encadré d'un récitatif dialogué entre le soprano (l'âme) et la basse (Jésus). L'accompagnement des cordes plonge le premier morceau (n° 3) qui s'achève en une gestique dansée, dans une lumière solennelle alors que le deuxième récitatif (n° 5)

interprète le texte encore plus intimement, à savoir exclusivement avec les moyens du contrepoint, aidant ainsi en même temps à préparer la fin des festivités.

*

À présent, le salut et la puissance BWV 50

Création: incertaine

Destination: pour la fête de la Saint-Michel?

Texte: selon l'Apocalypse 12, 10 avec quelques libertés

Éditions complètes: BG 10: 343 – NBA 1/30: 143

Il n'existe pas de cantate à un seul mouvement, et même Johann Sebastian Bach qui avait le goût d'inventer, n'en a écrite aucune. Par conséquent, le morceau présent représente une énigme sous divers aspects. Le spécialiste américain de Bach, William H. Scheide, croit (dans : Bach-Jahrbuch 1982, pages 81 - 96) qu'il s'agit là d'une sorte de «musique d'épître» que Bach composa et joua à l'occasion de la Fête de la Saint-Michel, le 29 septembre de l'année 1723, sous forme d'insertion à une cantate (disparue) de Köthen. Le fait que la cantate était destinée au jour de la fête de l'archange semble évident, car le texte qui a été mis en musique ici était un texte tiré de l'Apocalypse qui était lu ce jour-là. Puisque Bach, au cours du service religieux de Leipzig, n'avait pas suffisamment de chanteurs à sa disposition pour former deux chœurs – à la différence des «casuelles» pour lesquelles il écrivit ses motets pour double chœur –, Scheide pense que seul l'arrangement pour double chœur d'un mouvement qui était à l'origine à cinq voix et écrit par un autre, a été transmis.

La partition écrite de la main de Carl Gotthilf Gerlach, un musicien du proche entourage de Bach à Leipzig, intitule ce morceau «Concerto». Ceci a amené, d'un autre côté, Marianne Helms, l'éditeur au sein de la NBA (Nouvelle

Édition Bach), à découvrir dans ce morceau le chœur d'introduction d'une cantate disparue, un fragment donc. Klaus Hofmann par contre est d'avis (dans : Bach-Jahrbuch 1994, pages 59-73) qu'il s'agit d'une composition originale de Bach même sous la forme en double chœur. Il pense, en outre, qu'une telle sorte de «Concerto per choros dans le sens du XVII^{ème} siècle» a pu trouver un emploi par ex. en tant que musique d'épître dans la partie d'entrée du service religieux et renvoie à des modèles plus anciens. À en croire son fils Carl Philipp Emanuel, Bach a effectivement exécuté la grande musique de la saint-Michel pour double chœur «Es erhub sich ein Streit» (Un conflit s'enflamma) provenant de son cousin (du deuxième degré) de Eisenach Johann Christoph Bach.

L'enregistrement ci-présent adopte la version «originale» publiée dans la NBA. Le morceau est au fond une composition qui fait appel à la technique de la fugue de permutation divisée en deux phases de même longueur et qui est particulièrement belle. Son sujet et ses contrepoints attribués aux phases de texte se promènent constamment en alternance au travers des voix de sorte que Werner Neumann, l'analyste de la technique de la fugue de Bach, considérait dans ce morceau de l'expressivité solennelle comme «point culminant de ce genre».

*

Exultez Dieu en tous pays BWV 51

Création: probablement pour le 17 septembre 1730

Destination: le 15^{ème} dimanche après la trinité et pour tous les temps

Texte: Poète inconnu. Mouvement 4: Strophe 5 (strophe supplémentaire Königsberg 1549) du choral «Nun lob mein Seel den Herren» (Mon âme, loue à présent le Seigneur) de Johann Gramann (1530)

Éditions complètes: BG 12: 3 – NBA 1/22: 79

Dans l'introduction à la cantate BWV 49, il était question du mouvement concertant que Bach plaça au début de sa cantate en tant que «sinfonia». Lorsqu'il parlait de la forme du concert, Bach ne pensait cependant pas seulement à la forme instrumentale. Le mouvement d'entrée de cette cantate pour soprano soliste en est la preuve. Il pourrait être également considéré comme «concert triple» – pour un effectif également inhabituel, composé du soprano, de la trompette, du violon et de l'orchestre. Bach pousse le jeu de la forme encore plus loin: il fait aboutir le deuxième mouvement de la cantate, un récitatif syllabique accompagné par les cordes, dans un arioso, une sorte de monodie sentimentale d'opéra. L'air qui fait suite ne demande que le soutien de la basse continue qui s'obstine à varier un dessin aux allures de sicilienne. Un arrangement choral pour deux violons concertant et la voix chantant le cantus firmus font suite. Un fugato extrêmement habile pour soprano et trompette clôtura le morceau sur un cri d'allégresse «Alléluia!». Pour exécuter cette cantate, Bach comptait bien engager le célèbre trompettiste Johann Gottfried Reiche, et il devait avoir en plus à sa disposition, à l'école Saint-Thomas, un garçon particulièrement talentueux qui chantait la partie soprano. Il n'est cependant pas possible de dire exactement quand la cantate fut créée parce que le 15^{ème} dimanche après la Trinité de l'année 1725, date la plus précoce pour laquelle la

création de la cantate entre en compte, – la BWV 138 fut jouée en 1723, la BWV 99 en 1724, tombait sur le même jour que la fête de la Saint-Michel et parce que la cantate «Es erhub sich ein Streit» (Un conflit s'enflamma) BWV 19 fut incontestablement jouée à cette date. Au cours des autres années, d'autres morceaux furent également exécutés de sorte que l'on peut prendre comme date phare l'année 1730 au plus tôt. Néanmoins, le texte de la cantate n'a presque aucun rapport avec la lecture du jour. C'est peut-être la raison pour laquelle Bach écrivit la mention «et in ogni Tempo» (et pour tous les temps de l'année liturgique) sur la partition des voix. Ainsi la «Cantata» virtuose qui présente un effectif rare chez Bach, mais pas inhabituel chez ses contemporains italiens, a pu, avec le texte louant Dieu, se détacher de sa détermination attachée aux saisons religieuses et s'élever au rang de cantate de Bach, qui fait partie des plus connues et des plus appréciées.

*

Monde fourbe, je ne te fais pas confiance! BWV 52

Création: pour le 24 novembre 1726

Destination: le 23^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 6 : Strophe 1 du choral «In dich hab ich gehoffet, Herr» (En toi, j'ai mis mon espoir, Seigneur) de Adam Reusner (1533)

Éditions complètes: BG 12: 27 – NBA I/26: 133

La première cantate de ce CD (BWV 49) commence par un mouvement concertant instrumental ; la troisième qui est la cantate pour soprano soliste BWV 51 commence par un morceau de forme concertante, intégrant les registres vocaux. La cantate «Falsche Welt, dir trau ich nicht!» (Monde fourbe, je ne te fais pas confiance) BWV 52 qui ne fut créée que trois semaines après la BWV 49 représente une sorte de synthèse mise en évidence par le rapport entre elles, ce qui n'était certainement pas voulu, mais qui est établi par le Catalogue

thématique et systématique des œuvres de Bach, en abrégé BWV : une «Cantata» pour soprano soliste avec une introduction instrumentale. Quant à cette «sinfonia», il s'agit d'un morceau très célèbre, à savoir le premier mouvement du Premier Concerto Brandebourgeois BWV 1046. On l'entend dans une version sans partie de violon piccolo de sorte que, à l'occasion, on suppose qu'il s'agit là d'une première version de ce Concerto. On émet l'hypothèse que Bach composa tout d'abord cette partie instrumentale pour le manuscrit envoyé au Margrave Christian de Brandebourg (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 126) et qu'il en conserva lui-même un exemplaire contenant la version originale du Concerto (cette version porte à présent le numéro 1046a dans le BWV) et qu'il utilisa le morceau dans cette version pour la cantate (ce dernier selon George H. Stauffer dans : Die Welt der Bach-Kantaten, (Le monde des cantates de Bach) Volume 3, Stuttgart et autres 1998, page 157 et suivantes).

L'Évangile qui fait l'objet de la lecture de ce jour (Matthieu. 22, 15-22) traitait de la question piège posée par les Pharisiens, demandant s'il était juste de payer le tribut à César. Bach s'était déjà consacré à l'aspect monétaire de ce thème à Weimar, dans la cantate «Nur jedem das Seine» (À chacun sa part) BWV 163 qui mettait le texte de Salomon Franck en musique. Le centre de gravité de la BWV 52 se trouve dans la sornioiserie de la question en soi. Le texte tire immédiatement la conclusion à savoir que le monde en tant que tel est faux et hypocrite, et que l'on ne pouvait se moquer soi-même de ceux qui jouent de leur mauvaises langues (air n° 5) qu'avec Dieu. Pour ce faire, Bach invente un mouvement joyeux utilisant les sons graves des hautbois qui rappellent les sphères courtoises – à l'opposition du premier air (n° 3) qui pourrait symboliser avec ses motifs bizarrement saccadés les manquements de l'homme. Un choral à quatre voix nous fait sortir de la sphère musicale d'une «Cantata» à la forme purement solo ; il donne à Bach l'occasion d'utiliser une fois

encore tous les instruments, y compris les deux cors, le premier doublant le cantus firmus alors que le deuxième se contente d'une voix obligé.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

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

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

Camino y busco con anhelo BWV 49

Génesis: para el 3 de Noviembre de 1726

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

Texto: autor desconocido. Movimiento 6º aplicado a la estrofa 7ª del coral, „Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana“ de Philipp Nicolai (1599)

Ediciones completas: BG 10: 301 – NBA I/25: 109

El carácter de una música homilética hace que se presuponga a la cantata una determinada forma musical o, dicho con mayor precisión, un determinado modo de combinar la música y el texto, de manera que se oriente primordialmente a la expresión y a la interpretación del texto, y – de forma menos intensa – a la presentación de calidades puramente musicales. Las cantatas de Bach son música homilética o de predicación, y lo son desde las primeras obras de Mühlhausen hasta las posteriores de Leipzig. Esto no excluye, de todas formas, la utilización de piezas puramente instrumentales. Preferentemente aparecen éstas al comienzo de la cantata o bien sirven de introducción – siempre que así esté previsto – a su segunda parte, que ha de interpretarse tras la predicación. Las cinco cantatas que se nos han transmitido como las más antiguas de Bach – BWV 150, 196, 106, 4 y 131 – comienzan todas ellas con este tipo de introducción instrumental, que Bach denomina „Sinfonía“ o „Sonatina“.

Así pues este tipo de oberturas no parecen tanto una excepción como una de las costumbres consideradas indiscutibles. Su cometido, igual que en la ópera, es anunciar el carácter de la cantata que sigue, resumiéndolo e introduciendo en ella al oyente. La sinfonía que sirve de introducción a la segunda parte del Oratorio de Navidad BWV 248 del año 1734 es un ejemplar típico de esta función de la música instrumental en la creación bachiana de cantatas.

En los tres primeros ejercicios anuales de Leipzig, Bach escribió relativamente pocas „sinfonías“ instrumentales para sus cantatas. No aumentó su número hasta el cuarto año, que daba comienzo con la festividad de la Santísima Trinidad de 1726. Para ello Bach recurrió a conciertos instrumentales ya existentes, es decir, a música „mundana“ que había compuesto por ejemplo en la corte de Köthen o que había introducido en el repertorio del Collegium musicum de Leipzig. De acuerdo con su propia naturaleza, el carácter de esta música no se puede explicar tan fácilmente como mera preparación para la cantata subsiguiente. De esta circunstancia se nutre con toda razón la suposición a veces expresada de que Bach se aparta poco a poco de la música eclesiástica vocal, después de disponer de cantatas en número suficiente, para dedicarse de nuevo a la creación musical instrumental.

Sin embargo la presente cantata demuestra que un „allegro“ concertante es perfectamente adecuado para ambientar al oyente de cara a la interpretación del texto que sigue. La cantata BWV 49 trata de unas nupcias. El dilatado movimiento del concierto que sirve a este fin representa una forma prematura del concierto para clavecín BWV 1053 concretamente del tercer movimiento; los dos primeros movimientos habían sido utilizados por Bach como sinfonía o como base instrumental de un aria interpretada catorce días antes con el título „Sólo Dios tendrá mi corazón“ BWV 169. Para este concierto de clavicordio existe otra forma reconstruible en orden a la cobertura de oboe y orquesta; las dos formas se ejecutan en el marco de la EDITION BACHAKADEMIE (Vol. 128 ó 131).

Era lógico escribir una especie de cantata nupcial, puesto que el evangelio del día implicaba la parábola del regío banquete de bodas (Mt. 22, 1-14). El autor del texto, ya desconocido, extrajo sus palabras y sus imágenes, tal como correspondía a la tradición, del Cantar de los cantares de Salomón entre otras

fuentes. Dado que este texto veterotestamentario acusa ampliamente estructuras dialogales, el poeta se centró en esta idea y Bach compuso un “dialogus” entre Jesús y el alma fiel, representados respectivamente por las voces de bajo y soprano. La citada sinfonía sustituye al coro de entrada y no es de extrañar que Bach utilice como coral de cierre aquella estrofa de la canción de Philipp Nicolai “Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana” que resume y puntualiza la teología de esta cantata, su estructura dialogada y la implicación personal del oyente.

Quizás la forma dialogal ofreció la oportunidad de elegir como introducción un movimiento de concierto, es decir, la puesta en música dialogada entre el solo y el conjunto. Bach revaloriza además en este punto el continuo—órgano instrumental en forma de solo con una parte obligada. El órgano concertante pasa a ser en la siguiente aria de contrabajo la contraparte instrumental del cantor y retorna en el coral de cierre ya como acompañamiento instrumental del bajo vocal. A su arrebatado y consolidado fragmento contrapone Bach aquí el cantus firmus cantado por el soprano en notas de valor prolongado, lo que constituye una especie de diálogo doble y potenciado que frente al comienzo concertante de la cantata contrapone una arquitectura de construcción refinada al final.

En el centro de la cantata aparece un aria para soprano, oboe d’amore, violoncello piccolo y continuo, cuyo carácter contempla Alfred Dürr como producto de la bella imagen “de una novia engalanada en el miríflaque (...) que se observar con complacencia en su belleza”. Este aria se enmarca mediante el diálogo recitativo entre las voces de soprano (alma) y bajo (Jesús). El acompañamiento de instrumentos de arco emerge como la primera pieza (número 3) que suena en tono de danza en medio de una luz festiva, mientras que el segundo recitativo (número 4) interpreta el texto en forma

más íntima, es decir, exclusivamente con los medios del desarrollo vocal, y al mismo tiempo sirve de preparación para el final solemne.

*

Son ahora la salvación y la fuerza BWV 50

Génesis: insegura

Destino: ¿para la fiesta de San Miguel?

Texto: con algunas licencias según Apocalipsis 12, 10

Ediciones completas: BG 10: 343 – NBA I/30: 143

No existen cantatas de un solo movimiento y tampoco escribió ninguna de ellas el inventivo Johann Sebastian Bach. Esto implica que la presente pieza nos plantea algunos enigmas. El investigador americano de Bach William H. Scheide, opina (en el anuario de Bach 1982, pág. 81 - 96) que se trata de una especie de “música epistolar” que Bach compuso y escribió para la fiesta de San Miguel, el 29 de septiembre del año 1723, como inserción en una cantata de Köthen (desaparecida). El destino para la fiesta del Arcángel parece esclarecedor toda vez que en esa fiesta se leía el texto del Apocalipsis que aquí se pone en música. Pero teniendo en cuenta que Bach no disponía de suficientes cantores para cubrir los coros en el servicio religioso de Leipzig —contrariamente a lo ocurrido por ejemplo en las “kasualien” para las que escribió sus motetes de doble coro—, opina Scheide que sólo se nos ha transmitido la transcripción de coro doble de mano ajena de un movimiento que originalmente estaba escrito a cinco voces.

La partitura, escrita directamente por Carl Gotthilf Gerlach, un músico del círculo más próximo a Bach en Leipzig, pone a la pieza el título de „Concerto“. A su vez, esto ha dado ocasión a la editora de las NBA, Marianne Helms, para

contemplar en la pieza el coro de entrada de una cantata perdida, es decir, para dar todo un quiebro. Klaus Hofmann por el contrario propugna la tesis (en el anuario de Bach 1994, pág. 59-73) de que esta forma de coro doble constituye también una composición original de Bach. Semejante tipo de “Concerto per choros en el sentido del siglo XVII”, puede haber tenido aplicación según ella, por ejemplo, como música epistolar en la parte introductoria de la misa remontándose perfectamente a antecedentes más antiguos. De hecho, Bach, según el testimonio de su hijo Carl Philipp Emanuel, interpretó la grandiosa música de San Miguel a doble coro titulada “Entonces se entabló una batalla”, obra de su primo (segundo) de Eisenach, Johann Christoph Bach.

La presente grabación se rige por la versión “original” de doble coro publicada en la NBA. La pieza en sí es una fuga de permutación extraordinariamente artística y articulada en dos mitades iguales. Su tema y los contrapuntos asignados a sus fragmentos textuales se desplazan en permanente alternancia a través de las voces, hasta el punto de que Werner Neumann, el analista de la técnica bachiana de las fugas, contemplaba en esta pieza festivamente engalanada un “punto culminante de la forma de este género”.

Alabad a Dios en todas las naciones BWV 51

Génesis: probablemente para el 17 de Septiembre de 1730

Destino: Domingo XV después de la fiesta de la Trinidad y para todo tiempo

Texto: autor desconocido. Movimiento 4º: estrofa 5ª (estrofa adicional de Königsberg 1549) del coral “Alaba mi alma al Señor” de Johann Gramann (1530)

Ediciones completas: BG 12º: 3 – NBA I/22: 79

En la introducción a la obra BWV 49 hablábamos del movimiento de concierto que Bach hace preceder a su cantata como “sinfonía”. Pero Bach no sólo pensaba en términos instrumentales cuando se refería a la forma del concierto. Esto se manifiesta en el movimiento de entrada de esta cantata para solo de soprano. También puede calificarse como “concierto triple” por la insólita ocupación también de soprano, trompeta, violín y orquesta. Pero Bach impulsa más aún el juego formal. Al segundo movimiento de la cantata, un recitativo acompañado de instrumentos de arco, le hace pasar a un arioso, una especie de monodia sensible en estilo operístico. El aria siguiente exige únicamente como apoyo el continuo que repite permanentemente su motivo a modo ostinato. A esto sigue una transcripción coral para dos violines concertantes y la voz cantora que soporta el cantus firmus. Un virtuoso fugato para soprano y trompeta en la explosión de júbilo “¡Aleluya!” pone fin a la pieza.

Probablemente Bach contaba para su interpretación con el famoso trompetista Johann Gottfried Reiche y disponía en la escuela de Santo Tomás probablemente también de un niño soprano extraordinariamente dotado. Sin embargo no podemos decir con exactitud cuándo tuvo origen esta cantata, porque el domingo XV después de la fiesta de la Santísima Trinidad del año 1725, para el que se destinaría como muy pronto esta cantata (toda vez que en 1723 se puso en música la BWV 138

y en el año 1724 la BWV 99) coincidía con la fiesta de San Miguel en la cual está demostrado que se interpretó la cantata “Entonces se entabló una batalla” BWV 19. También en los años siguientes se interpretaron otras piezas, de modo que el origen se sitúa como muy pronto en el año 1730. No obstante el texto de la cantata está relacionado con las lecturas del día. Quizás por esto llamó la atención Bach sobre el cambio de las voces “et in ogni Tempo”. De esta forma podría separarse la virtuosa “cantata” (de insólita cobertura en Bach aunque no lo fuera tanto en los contemporáneos italianos), junto con el texto de alabanza a Dios, de su destino dentro del año litúrgico, para adquirir el rango de una de las cantatas más famosas y populares de Bach.

*

Mundo falso, en ti no confío BWV 52

Génesis: para el 24 de noviembre de 1726

Destino: domingo 23 después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: autor desconocido. Movimiento 6º: estrofa primera del coral “En ti he esperado, Señor” de Adam Reusner (1533)

Ediciones: BG 12º: 27 – NBA I/26: 133

La primera cantata que puede escucharse en este CD (BWV 49) comienza con un movimiento instrumental de concierto; la tercera es la cantata para solo de soprano BWV 51 con una pieza de tipo concierto que incluye la voz cantora. Esta otra titulada “Mundo falso, en ti no confío” BWV 52, escrita sólo tres semanas después de la BWV 49, representa una especie de síntesis en un contexto sin duda no pretendido por el índice de obras de Bach: una “Cantata” para solo de soprano con una introducción instrumental. Esta “sinfonía” constituye una

pieza muy prominente, es decir, el texto titular del primer concierto de Brandenburg BWV 1046. Suena en una versión sin violine piccolo, de modo que ocasionalmente se sospecha que se trata de una forma primitiva de este concierto. Bach habría compuesto esta parte instrumental para el manuscrito enviado al margrave Christian von Brandenburg (véase EDITION BACHAKADEMIE vol. 126), si bien se habría reservado un manuscrito con la versión original del concierto (que lleva en el BWV actualmente el número 1046a) y habría utilizado para la cantata esta pieza en esta versión (así opina al menos George H. Stauffer en: El mundo de las cantatas de Bach, volumen 3, Stuttgart e.o. 1998, pág. 157 ss.).

El evangelio del día (Mt 22, 15-22) se ocupaba de la pregunta capciosa de los fariseos acerca de si era correcto pagar tributo al César. Ya en Weimar se había dedicado Bach al aspecto monetario de este tema en la cantata que puso en música con el texto de Salomon Franck “A cada uno lo suyo” BWV 163. En BWV 52 carga el acento en la malicia de la pregunta en sí misma. El texto llega inmediatamente a la conclusión de que el mundo como tal es falso e hipócrita, y que sólo en Dios podemos reprimir el escarnio de las malas lenguas (aria nº 5). A este respecto, Bach descubre un movimiento júbilo con el peso del sonido del oboe que evoca esferas cortesanas, en contraposición a la primera aria (nº 3) que llega a visualizar la infidelidad del ser humano con su conjunto de motivos raras veces recordado. Un coral a cuatro voces se extrae de la esfera de una “Cantata” para solo, formalmente pura, y es precisamente ese coral la ocasión que aprovecha Bach para volver a utilizar todo el instrumental, incluidas las dos trompetas, la primera de las cuales viene a reforzar el cantus firmus, mientras la segunda da soporte a una voz obligada.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

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