



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[2] KANTATEN BWV 41, 42

Jesu, nun sei gepreiset / Am Abend aber desselbigen Sabbats

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 41), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 42)

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

Richard Hauck (BWV 41-42), Wolfram Wehnert (BWV 41)

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

Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 41-42), Große Aula der Alten Universität Salzburg (BWV 42)

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

März/April 1973 (BWV 41), August/Dezember 1980 / Februar/März 1981 (BWV 42)

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

Photo (Helmuth Rilling):

A. T. Schaefer

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

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

© 1973/80/81 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Jesu, nun sei gepreiset BWV 41 (29'14)

Be praised now, O Lord Jesus • Ô Jésus, nous te glorifions • Sea Jesús alabado

Helen Donath - soprano • Marga Hoeffgen - alto • Adalbert Kraus - tenore • Siegmund Nimsgern - basso •
Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Tromba • Karl Schad - Timpani • Günther Passin, Hedda Rothweiler, Otto Winter, Hanspeter Weber - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello / Violoncello piccolo • Dieter Brachmann, Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo / Cembalo

Am Abend aber desselbigen Sabbats BWV 42 (27'38)

The evening, though, of the very same Sabbath • Mais le soir de ce même sabbat • Al atardecer del mismo Sábado

Arleen Augér - soprano • Julia Hamari - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso •
Ingo Goritzki, Hedda Rothweiler - Oboe • Klaus Thunemann - Fagotto • Rainer Kimstedt, Yoshiko Nakura Okada - Violino •
Johannes Fink, Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo / Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 41 „Jesu, nun sei gepreiset“				
No. 1	Coro:	Jesu, nun sei gepreiset	1	8:55
	<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I-II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Aria (S):	Laß uns, o höchster Gott, das Jahr vollbringen	2	7:39
	<i>Oboe I-III, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 3	Recitativo (A):	Ach! deine Hand, dein Segen	3	1:22
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 4	Aria (T):	Woferne du den edlen Frieden	4	8:03
	<i>Violoncello piccolo, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Recitativo (B) e Coro:	Doch weil der Feind bei Tag und Nacht	5	1:00
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Choral:	Dein ist allein die Ehre	6	2:12
	<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I-II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 41				29:14

BWV 42 „Am Abend aber desselbigen Sabbats“				
No. 1	Sinfonia		7	6:10
	<i>Oboe I-II, Fagotto, Violino I-II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 2	Recitativo (T):	Am Abend aber desselbigen Sabbats	8	0:32
	<i>Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Aria (A):	Wo zwei und drei versammelt sind	9	12:10
	<i>Oboe I-II, Violino I-II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Choral (Duetto S, T):	Verzage nicht, o Häuflein klein	10	2:04
	<i>Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Recitativo (B):	Mann kann hiervon ein schön Exempel sehen	11	0:53
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Aria (B):	Jesus ist ein Schild der Seinen	12	3:27
	<i>Violini I-II solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 7	Choral:	Verleih uns Frieden gnädiglich	13	2:22
	<i>Oboe I-II, Violino I-II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
Total Time BWV 42				27:38

Total Time BWV 41, 42 56:56

1. Coro

Jesu, nun sei gepreiset
 Zu diesem neuen Jahr
 Für dein Güt, uns beweiset
 In aller Not und Gefahr,
 Daß wir haben erlebt
 Die neu fröhliche Zeit,
 Die voller Gnaden schwebet
 Und ewger Seligkeit;
 Daß wir in guter Stille
 Das alt Jahr habn erfüllet.
 Wir wollen uns dir ergeben
 Itzund und immerdar,
 Behüt Leib, Seel und Leben
 Hinfort durchs ganze Jahr!

2. Aria

Laß uns, o höchster Gott, das Jahr vollbringen,
 Damit das Ende so wie dessen Anfang sei.
 Es stehe deine Hand uns bei,
 Daß künftig bei des Jahres Schluß
 Wir bei des Segens Überfluß
 Wie izt ein Halleluja singen.

3. Recitativo

Ach! deine Hand, dein Segen muß allein
 Das A und O, der Anfang und das Ende sein.
 Das Leben trägest du in deiner Hand,

1. Chorus

Be praised now, O Lord Jesus,
 At this the newborn year
 For thy help which thou showest
 In all our dread and stress,
 That we ourselves have witnessed
 The new and joyful age
 Which full of blessing bideth,
 And lasting happiness;
 That we in goodly stillness
 The old year have completed.
 Ourselves we'd thee surrender
 For now and evermore,
 Protect life, soul and body
 Henceforth through all the year!

2. Aria

Let us, O highest God, the year accomplish
 That it be ended even as it was begun.
 Beside us let thy hand abide,
 That later, when the year hath closed,
 We be midst blessing's rich excess,
 As now, a hallelujah singing.

3. Recitativo

Ah, thine own hand, thy blessing must alone
 The A and O, beginning and the ending be!
 Our whole life holdest thou within thy hand,

1

1. Chœur

Ô Jésus, nous te glorifions
 En cette nouvelle année
 Pour la bonté dont tu nous as fait preuve
 Dans toutes nos difficultés et dangers,
 Pour que nous puissions vivre
 Ce nouveau temps joyeux
 Qui baigne dans la grâce
 Et la félicité éternelle;
 Pour que, dans un bon repos
 Nous achevions l'année écoulée.
 Nous voulons nous en remettre à toi
 Maintenant et à jamais,
 Veille sur nos corps, nos âmes et nos vies
 Désormais durant toute cette année.

2

2. Air

Ô Dieu suprême, laisse-nous mener à terme cette année
 Afin qu'elle s'achève comme elle a commencé.
 Que ta main nous assiste
 Et qu'au terme de l'année
 Devant la profusion de bénédiction,
 Nous chantions comme aujourd'hui un Alléluia.

3

3. Récitatif

Ah! que ta main, ta bénédiction restent seules
 L'alpha et l'oméga, le commencement et la fin.
 Tu tiens la vie entre tes mains

1. Coro

Sea Jesús alabado
 En este nuevo año.
 Por Tu bondad muéstranos
 En toda calamidad y peligro
 Que hemos asistido
 A los nuevos y felices tiempos,
 Tiempos plenos de la Gracia
 Y de eterna beatitud;
 Que nosotros en silencio
 El año viejo pasado hemos.
 ¡A Ti entregarnos queremos,
 Ahora y por siempre,
 Protege el cuerpo, el alma y la vida
 Durante todo el año nuevo!

2. Aria

Permítenos, o altísimo Dios, pasar así el año,
 Que su final como su principio sea.
 Tú mano nos asista,
 Que luego, al fin del año,
 En la abundancia de las bendiciones
 Como ahora aleluyas cantemos.

3. Recitativo

¡Ay, Tu mano, solo tu bendición debe
 La alfa y la omega, principio y postre ser!
 Llevas Tú la vida en Tu mano,

Und unsre Tage sind bei dir geschrieben;
 Dein Auge steht auf Stadt und Land;
 Du zähltest unser Wohl und kennest unser Leiden,
 Ach! gib von beiden,
 Was deine Weisheit will, worzu dich dein Erbarmen
 angetrieben.

4. Aria

Woferne du den edlen Frieden
 Vor unserm Leib und Stand beschieden,
 So laß der Seele doch dein selig machend Wort.
 Wenn uns dies Heil begegnet
 So sind wir hier gesegnet
 Und Auserwählte dort!

5. Recitativo e Coro

Doch weil der Feind bei Tag und Nacht
 Zu unserm Schaden wacht
 Und unsre Ruhe will verstören,
 So wollest du, o Herr Gott, erhören,
 Wenn wir in heiliger Gemeinde beten:
Den Satan unter unsre Füße treten.
 So bleiben wir zu deinem Ruhm
 Dein auserwähltes Eigentum
 Und können auch nach Kreuz und Leiden
 Zur Herrlichkeit von hinnen scheiden.

The number of our days with thee stands written;
 Thine eye doth watch o'er town and land;
 Thou tellest all our weal and knowest all our sorrow,
 Ah, give from both now
 Whate'er thy wisdom will, wherever thy great mercy thee
 hath prompted.

4. Aria

For just as thou hast noble concord
 To this our flesh and state allotted,
 So grant my soul as well thy gracious, healing word.
 If us this health befalleth,
 We shall be here most blessed
 And thine elected there!

5. Recitative and Chorus

But since the foe both day and night
 To do us harm doth watch
 And our tranquillity would ruin,
 May it please thee, O Lord our God, to hear us
 When we in sacred congregation beg thee:
That Satan underneath our feet be trampled.
 And we'll forever to thy praise
 As thine elect belong to thee
 And also after cross and passion
 From here depart into great glory.

Et c'est toi qui établis le compte de nos jours;
 Ton regard perçoit les villes et les campagnes;
 Tu comptes nos bienfaits et connais nos douleurs,
 Ah ! donne-nous des uns et des autres,
 Ce que ta sagesse veut, ce que ta miséricorde entraîne.

4. Air

Si tu accordes la noble paix
 À nos corps et à notre état,
 Accorde donc à notre âme ta parole salvatrice.
 Si nous bénéficions de ce salut,
 Nous serons alors bénis ici-bas
 Et élus là-haut!

5. Récitatif et chœur

Mais puisque l'ennemi, jour et nuit,
 Veille pour nous rendre préjudice
 Et veuille bouleverser notre tranquillité,
 Ô Seigneur Dieu, exauce
 La prière que nous prononçons dans cette sainte assemblée:
Que Satan soit foulé à nos pieds!
 Nous demeurerons ainsi, pour ta gloire,
 Le bien que tu as élu
 Et nous pourrons également, après la croix et les
 souffrances,
 Quitter ce monde et accéder à la splendeur.

Y nuestros días en Ti escritos están;
 Tus ojos sobre la ciudad y los campos se posan;
 Llevas la cuenta de nuestro bien y nuestros pesares
 conoces.
 ¡De ambos danos,
 Lo que Tu sabiduría quiera, según Tu misericordia!

4. Aria

Así como nos concedes la noble paz
 A nuestro cuerpo y estado,
 Da al alma Tu Palabra de buenaventura.
 ¡Cuando tal bien nos suceda
 Benditos aquí seremos
 Y allá elegidos!

5. Recitativo y coro

Pues que el enemigo día y noche aguarda
 A hacernos mal
 Y nuestra paz destruir quiere,
 Escúchanos, oh, Dios,
 Cuando en santa oración te rogamos:
Que Satanás bajo nuestros pies quede.
 Así permaneceremos para tu Gloria
 Tu propiedad elegida
 Y podremos tras haber llevado la cruz y sufrir
 De aquí al cielo partir.

6. Choral

Dein ist allein die Ehre,
 Dein ist allein der Ruhm;
 Geduld im Kreuz uns lehre,
 Regier all unser Tun,
 Bis wir fröhlich abscheiden
 Ins ewig Himmereich,
 Zu wahren Fried und Freude,
 Den Heiligen Gottes gleich.
 Indes machs mit uns allen
 Nach deinem Wohlgefallen:
 Solchs singet heut ohn Scherzen
 Die christgläubige Schar
 Und wünscht mit Mund und Herzen
 Ein seligs neues Jahr.

BWV 42

1. Sinfonia

2. Recitativo

*Am Abend aber desselbigen Sabbats, da die Jünger
 versammelt und die Türen verschlossen waren aus
 Furcht für den Jüden, kam Jesus und trat mitten ein.*

6. Chorale

Thine is alone the honor,
 Thine is alone the praise;
 To bear the cross now teach us,
 And rule our ev'ry deed,
 Till we depart with rapture
 To heav'n's eternal realm,
 Into true peace and gladness,
 The saints of God made like.
 With us deal in the meanwhile
 According to thy pleasure:
 Thus sing today in earnest
 The Christ-believing throngs
 And wish with voice and spirit
 A new and blessed year.

1. Sinfonia

2. Recitative

*The evening, though, of the very same Sabbath, the
 disciples assembled, and the doors had been fastened
 tightly for fear of the Jews now, when Jesus came and
 walked among them.*

6

6. Choral

À toi seul est l'honneur,
 À toi seul est la gloire.
 Apprends-nous à être patients dans la croix,
 Dirige tous nos actes,
 Jusqu'à ce que nous quittions dans la joie ce bas
 monde,
 Pour le royaume des cieux éternel,
 Pour la paix et les plaisirs véritables.
 Semblables aux saints de Dieu.
 Pendant ce temps, fais de nous tout
 Ce qu'il te plaira:
 C'est ce que chante aujourd'hui sans facétie
 La légion des chrétiens fidèles
 Qui souhaite en paroles et du cœur
 Une nouvelle année bénie.

7

1. Sinfonie

2. Récitatif

*Mais le soir de ce même sabbat, alors que les disciples
 étaient réunis et les portes closes par crainte des Juifs, Jésus
 vint et se tint au milieu d'eux.*

8

6. Coral

Tuyo solo es el honor,
 Tuya sola es la Gloria;
 La paciencia de la cruz enséñanos
 Rige todos nuestros actos,
 Hasta que felizmente partamos
 Al eterno Reino de los Cielos,
 A la verdadera paz y alegría,
 Cuales santos de Dios.
 Entre tanto haz de nosotros
 Lo que mejor consideres:
 Así canta hoy ferviente
 La cristiandad toda
 Y de voz y corazón desea
 Un año nuevo de bendiciones.

1. Sinfonía

2. Recitativo

*Al atardecer del mismo Sábado, estando reunidos
 los discípulos y las puertas cerradas por temor a
 los judíos, entró Jesús, poniéndose en medio de ellos.*

3. Aria

Wo zwei und drei versammelt sind
In Jesu teurem Namen,
Da stellt sich Jesus mitten ein
Und spricht darzu das Amen.

Denn was aus Lieb und Not geschicht,
Das bricht des Höchsten Ordnung nicht.

4. Choral (Duetto)

Verzage nicht, o Häuflein klein,
Obschon die Feinde willens sein,
Dich gänzlich zu verstören,
Und suchen deinen Untergang,
Davon dir wird recht angst und bang:
Es wird nicht lange währen.

5. Recitativo

Mann kann hiervon ein schön Exempel sehen
An dem, was zu Jerusalem geschehen;
Denn da die Jünger sich versammelt hatten
Im finstern Schatten,
Aus Furcht vor denen Jüden,
So trat mein Heiland mitten ein,
Zum Zeugnis, daß er seiner Kirchen Schutz will sein.
Drum laßt die Feinde wüten!

3. Aria

Where two and three assembled are
For Jesus' precious name's sake,
There cometh Jesus in their midst
And speaks o'er them his Amen.
For that which love and need have caused
Doth not the Highest's order break.

4. Chorale (Duet)

Do not despair, O little flock,
E'en though the foe may well intend
Thee fully to destroy
And seek a way to bring thee down,
Wherefore thou shalt know fear and dread:
It shall not long be lasting.

5. Recitativo

One can from this a fine example summon,
From that which in Jerusalem did happen;
When the disciples had assembled that day
In gloomy shadows
Because they feared the Jews then,
There came my Saviour in their midst
To witness that he for his church its shield would be.
Thus, leave the foe his fury!

9

3. Air

Là où deux ou trois sont rassemblés
Au cher nom de Jésus,
Jésus se trouve parmi eux
Et y prononce l'Amen.
Car ce qui arrive par amour et par nécessité
Ne détruit pas l'ordre suprême.

10

4. Choral (Duo)

Ne perds pas courage, ô petite poignée d'hommes,
Bien que les ennemis veulent
Complètement te bouleverser,
Et cherchent à t'anéantir,
Tu commences à en avoir peur:
Mais cela ne durera pas longtemps.

11

5. Récitatif

On peut en avoir un bel exemple
Dans ce qui se passa à Jérusalem;
En effet, alors que les disciples s'étaient rassemblés
Dans l'obscurité profonde,
Par crainte des Juifs,
Mon Sauveur se présenta au milieu d'eux
Témoignant ainsi qu'il voulait être la protection de son
église.
Laissez donc les ennemis se déchaîner!

3. Aria

Donde dos o tres se reúnen
en el precioso nombre de Jesús,
allí está Jesús en medio de ellos,
pronunciando el Amén.
Pues lo que sucede por amor y necesidad
no viola el orden del Altísimo.

4. Coral (Duetto)

No desesperes, oh pequeña grey,
por más que los enemigos quieran,
destruirla totalmente,
buscando tu ruina,
y tengas verdadera angustia y miedo:
no será por mucho tiempo.

5. Recitativo

Aquí se podrá ver un buen ejemplo
de lo que sucedió en Jerusalén;
pues habiéndose reunido los discípulos
en las oscuras sombras
por temor a aquellos judíos,
mi Salvador apareció entre ellos
en testimonio de que Él será protección
de su Iglesia.
¡Por ello, dejad a los enemigos enfurecerse!

6. Aria

Jesus ist ein Schild der Seinen,
Wenn sie die Verfolgung trifft.
Ihnen muß die Sonne scheinen
Mit der güldnen Überschrift:
Jesus ist ein Schild der Seinen,
Wenn sie die Verfolgung trifft.

7. Choral

Verleih uns Frieden gnädiglich,
Herr Gott, zu unsern Zeiten;
Es ist doch ja kein andrer nicht,
Der für uns könnte streiten,
Denn du, unsr Gott, alleine.

Gib unserm Fürsten und allr Obrigkeit
Fried und gut Regiment,
Daß wir unter ihnen
Ein geruhig und stilles Leben mögen
In aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.
Amen.

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

6. Aria

Jesus shall now shield his people,
When them persecution strikes.
For their sake the sun must shine forth
With the golden superscript:
Jesus shall now shield his people,
When them persecution strikes.

7. Chorale

Now grant us concord graciously,
Lord God, in our own season;
For there indeed no other is
Who for us could do battle
Than thou, our God, thou only.

Give to our princes and all magistrates
Peace and good governance,
So that we beneath them
A most peaceful and quiet life may lead forever
In godliest devotion and honesty.
Amen.

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".

12

6. Air

Jésus est un bouclier pour les siens
Quand ils sont persécutés.
Le soleil doit leur paraître
Accompagné de l'inscription en lettres dorées:
Jésus est un bouclier pour les siens
Quand ils sont persécutés.

7. Choral

Accorde-nous dans ta bienveillance,
Seigneur Dieu, la paix à notre époque;
Il n'y a personne d'autre
Qui puisse lutter pour nous,
Que Toi seul, notre Dieu.

Donne à nos princes et à toute autorité
La paix et un bon gouvernement
Afin que, sous leur direction,
Nous puissions mener une vie tranquille et paisible
En toute pitié et honnêteté.
Amen.

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 enregistre 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.

6. Aria

Jesús es un escudo para los suyos,
si la persecución los alcanza.
A ellos el sol deberá iluminar
con el dorado rótulo:
Jesús es un escudo para los suyos,
si la persecución los alcanza.

7. Coral

Concedenos clemente la paz,
Señor Dios, en nuestro tiempo;
pues no puede haber otro,
que por nosotros pueda luchar,
más que Tú, nuestro único Dios.

Otorga a nuestros gobernantes y magistrados
paz y buen gobierno,
para que bajo ellos,
podamos llevar una vida digna y tranquila
con toda piedad y honestidad.
Amén.

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.

Jesu, nun sei gepreiset BWV 41

Entstehung: zum 1. Januar 1725

Bestimmung: Neujahr (Fest der Beschneidung Christi)

Text: nach dem Choral gleichen Anfangs von Johannes Hermann (1591). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 3 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt) Strophe 2 (Sätze 2 bis 5)

Gesamtausgaben: BG 10: 3 – NBA I/4: 39

Choralkantaten sind Kantaten, die Text und musikalisches Material zeitgenössischer Kirchenlieder vertonen oder benutzen oder sich an sie anlehnen. Johann Sebastian Bach hat hierzu ganz verschiedene Verfahren entwickelt. In der frühen Kantate „Christ lag in Todesbanden“ BWV 4 übernahm er Text und Melodie des Chorals unverändert; die einzelnen Sätze der Kantate bilden dadurch eine Art Abfolge unterschiedlicher Choralbearbeitungen. Zwischen 1724 (BWV 107: „Was willst du dich betrüben“) und 1732/35 (BWV 100: „Was Gott tut, das ist wohlgetan“) entstand eine Reihe von Kantaten, in denen Bach wohl den Text der Choräle unverändert beibehält, ihn aber in unterschiedlichen Formen von Rezitativ und Arie, d.h. ohne oder in nur loser Anlehnung an die Choralmelodie vertont. Mit einigen dieser Kantaten wollte Bach zweifellos seinen am 1. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1724 begonnenen Choralkantaten-Jahrgang ergänzen.

In diesem zweiten Leipziger Jahrgang hatte sich Bach weitgehend auf eine dritte Form gestützt. Er übernahm die Eckstrophen des Chorals als Rahmensätze der Kantate, meist in kunstvoll figuriert Form als Eingangssatz und in schlichtem, vierstimmigem Satz als Beschluß. Die übrigen Strophen wurden von einem Dichter überarbeitet, komprimiert, paraphrasiert und in Form von Rezitativen und Arien vertont, wobei hier Instrumentalstimmen die Choralmelodie zitieren konnten.

Die vorliegende Neujahrskantate aus diesem Jahrgang geht einen modifizierten Weg. Bach übernimmt, wie gehabt, die erste und letzte Strophe des dreistrophigen Liedes von Johannes Hermann; die Gedanken der zweiten Strophe werden hingegen ausgeweitet und, unter Anlehnung an den Wortlaut einzelner Zeilen, auf je ein Paar Arie-Rezitativ verteilt. Die gesamte zweite Strophe im Originaltext vertonte Bach erst Jahre später, indem er sie zwar auf den die Kantate BWV 41 abschließenden, vierstimmigen Satz übertrug, mit diesem jedoch die ebenfalls für ein Neujahrstfest entstandene Kantate BWV 171 „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“ beschloß.

Grund für dieses unkonventionelle Verfahren ist die nicht minder ungewöhnliche Länge des Chorals. Jede Strophe besteht aus jeweils vierzehn Zeilen. In Leipzig sang man dieses Lied offenbar gerne; neben BWV 171 kommt es noch in einer dritten Neujahrskantate Bachs („Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 190) vor, wobei Bach stets die ersten beiden Zeilen am Ende wiederholt, was auf den nun sechzehnzeiligen Gebrauch beim Gemeindegesang schließen läßt. Im festlichen Eingangsschor fügt Bach die ersten acht Zeilen in einen virtuosen Konzertsatz der Trompeten, Pauken, Oboen und Violinen ein; der Sopran trägt den cantus firmus in langen Notenwerten vor, während die anderen Stimmen sich in freier Polyphonie dem Charakter des Satzes anschließen. Anschließend ist im Text von „guter Stille“ die Rede. Der Chorsatz beruhigt sich, wird schlicht und homophon, und das Orchester mäßigt die Dynamik. Für die nächsten vier Zeilen wählt Bach die Form einer Fuge, die wieder der Sopran mit dem cantus firmus krönt. In einer Reprise wiederholt Bach die ersten beiden Zeilen; durch diesen Rückgriff schließt Bach den festlichen Rahmen dieses großformatigen, aber doch kleinteilig differenzierten Chores. In gleicher Funktion kehrt das Trompetenmotiv dieses Satzes wieder im abschließenden, vierstimmigen Choralatz.

Bach wußte um die Gesetze musikalischer Dramaturgie. Deshalb schreibt er zwischen diese beiden repräsentativen Sätze Stücke eher intimen Charakters. Für die Arie Nr. 2 wählt er, mit Oboenklang und dem 6/8-Takt, eine beschauliche Pastorale, und für die Tenor-Arie Nr. 4 als Solo-Instrument das von ihm selbst erfundene Violoncello piccolo. Mit diesem zehn Wochen zuvor erstmals in einer Kantate (BWV 180 „Schmücke dich, o liebe Seele“) verwendeten, fünfsaitigen Instrument gelingt es Bach, seinen offenkundigen Wunsch, ein Mittelstimmen-Instrument mit einem sehr großen Tonumfang auszustatten und damit seine melodische Beweglichkeit zu vergrößern. Der Text spricht von edlem Frieden – die Singstimme hält einen langen Ton – und von der Spannweite hiesigen Heils und dortigen Auserwähltheits. Eine weitere, vollkommene Distanz in Gestalt einer Oktave hatte bereits das Rezitativ Nr. 3 auf die Worte „A und O, Anfang und Ende“ durchmessen. Den Vorsatz für das Neue Jahr, „den Satan unter unsre Füße“ zu treten, bekräftigt Bach, vor dem abschließenden Choral, durch den Baßsolisten sekundierende Chorstimmen – auch dies ein höchst ungewöhnlicher, die Konvention sprengender Kunstgriff.

*

Am Abend aber desselbigen Sabbats BWV 42

Entstehung: zum 8. April 1725

Bestimmung: Sonntag Quasimodogeniti

Text: Dichter unbekannt. Satz 2: Johannes 20,19. Satz 3: nach Matth. 18,20. Satz 4: Strophe 1 des Chorals „Verzage nicht, o Häuflein klein“ von Jakob Fabricius (1632). Satz 7: Martin Luthers Verdeutschung der Antiphon „Da pacem Domine“ (1531 mit Johann Walters Zusatzstrophe nach 1. Timotheus 2, 2 (1566).

Gesamtausgaben: BG 10: 65 – NBA I/11.1: 63

Auch diese Kantate schrieb Bach in seinem zweiten Leipziger Amtsjahr. Sie ist jedoch keine Choralkantate; Bach hatte am Sonntag zuvor, dem Ostersonntag, mit einem Rückgriff auf die früher entstandene Kantate BWV 4 „Christ lag in Todesbanden“, die Produktion von Choralkantaten eingestellt. Ein Grund dafür ist nicht bekannt. Möglicherweise standen der oder die Dichter, die für Bach die Umformulierung und Ausdeutung der Choraltexte besorgten, nicht mehr zur Verfügung. Oder es war mit dem Osterfest der Predigtjahrgang abgeschlossen, so daß Bach, der seine Kantaten für die Aufführung vor, nach oder um die Predigt herum zu schreiben hatte, nun auf andere Sujets zu wechseln gezwungen war, etwa, wie hier, auf konkrete Worte des Evangeliums.

Wie dem auch sei: die vorliegende, im Jahre 1731 und um 1742 nochmals aufgeführte Kantate ist ein ziemlich heterogenes Gebilde. Sie beginnt mit einer, einem Konzertsatz ähnlichen Sinfonia, in der ein Concertino aus Oboen und Fagott den Streichern gegenübertritt. Der „cantabile“ überschriebene Mittelteil führt eine auffällig neue Thematik in die Musik ein. Alfred Dürr vermutet, daß dieser Satz Spuren zu einem verschollenen Instrumentalkonzert legt. Die beschauliche, textlich an das bekannte Bibelwort „Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind, da bin ich mitten unter ihnen“ sich

anlehende Arie Nr. 3 könnte den Mittelsatz dieses Konzerts wiedergeben.

Nach der Sinfonia wiederholt ein Rezitativ jenen Vers aus dem Johannes-Evangelium, mit dem zuvor die Lesung begonnen worden war. Pochende Tonwiederholungen im Continuo und gewagte harmonische Spreizungen der Gesangsstimme mögen, im Vorgriff auf die Arie, die Furcht der Jünger vor den Juden unterstreichen. Satz 4 ist ein Choral – jedoch nicht im chorisch-vierstimmigen Satz, sondern in Form eines Duets, dessen musikalisches Material sich unabhängig von der Choral-melodie entwickelt. Die sequenzartig springenden, chromatischen Tonschritte des Continuo scheinen Halt im harmonischen Labyrinth zu suchen – wie ein Abbild der gänzlichen Verstörung, von der der Text redet, um zugleich zu mahnen, nicht zu verzagen.

Das folgende Rezitativ mündet in eine musikalische Andeutung des Wütens der Feinde, dem der Text der sich anschließenden Arie Jesus als ein Schild der Seinen gegenüberstellt. Dieser Gegensatz könnte sich auch in der eher ruhigen, nur auf das Wort „Verfolgung“ sich erregenden Partie des Baß-Solisten und den sehr bewegten Figuren der Solo-Violen widerspiegeln. Der die Kantate beschließende Choral vertont ausnahmsweise zwei Strophen desselben Liedes; der Friedenswunsch „Da pacem Domine“, den Luther in bewegten Zeiten ins Deutsche brachte, nennt als Bedingung für den irdischen Frieden den göttlichen. Freilich haben auch Fürsten und Obrigkeit zu einem gottseligen Leben beizutragen. Denkt man über diesen etwas überraschenden Schluß intensiver nach, wird man die Vermengung von irdischen und himmlischen Bedingungen, von Gefahr und Schutz, von Kampf und Frieden durchaus in einer die Gedanken der Kantate zusammenfassenden Weise verstehen können. Dennoch ist der Verweis auf freudige Aspekte des irdischen Lebens, die hier mit den Worten „geruhig und stilles Leben“ anklängen, für das

Ende einer Bach-Kantate unüblich.

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

Rillings Gesamtaufnahme der Bachschen Kirchenkantaten spiegelt den steten Wandel der Aufführungsgewohnheiten. Dieser resultiert aus den einschlägigen Forschungen und der Praxis. Gleichwohl hat Rilling mit einleuchtenden Gründen den Weg zum „historischen“ Instrumentarium nicht beschränkt. Gewiß ist die Kenntnis der historischen Aufführungspraxis unabdingbar, um die Musik zum Sprechen zu bringen. Die Rekonstruktion isolierter Aspekte, meint Rilling, nützt jedoch wenig, wenn es darum geht, dem modernen, in jeder Beziehung anders geprägten Hörer den Sinn dieser Musik zu vermitteln. Dieses Ziel blieb immer bestehen, auch wenn Elemente wie Emotionalität, Dynamik, Artikulation und Phrasierung, die den Affekt und den Sinn des vertonten Wortes erhellen, sich verändert haben. In gleichem Maße gilt dies für die Aufnahmetechnik. Sie hat über die Jahre zwischen 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 Oratorien-tradition. Dies gilt vor allem für die Vokal- und Instrumental-solisten. 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 Bachwerkeverzeichnisses (BWV) von Wolfgang Schmieder.

Be praised now, O Lord Jesus BWV 41

Composed for: 1 January 1725

Performed on: New Year's Day (Circumcision)

Text: After the chorale with the same opening line by Johannes Hermann (1591). Identical wording: verses 1 and 3 (movements 1 and 6); reworded (by unknown author) verse 2 (movements 2 to 5)

Complete editions: BG 10: 3 – NBA I/4: 39

Chorale cantatas are cantatas based on, using or following texts and musical material of contemporary hymns. Johann Sebastian Bach developed various methods for this. In his early cantata *Christ lag in Todesbanden* (Christ lay to death in bondage) BWV 4 he used the original text and melody of the chorale without making any changes; so that the individual movements of the cantata form a sequence of different chorale arrangements. From 1724 (BWV 107: *Was willst du dich betrüben* (Why wouldst thou then be saddened)) to 1732/35 (BWV 100: *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (What God doth that is rightly done)) Bach wrote a series of cantatas, leaving the original chorale text unchanged, but setting it in different recitative/aria combinations, i.e. without or only superficially following the chorale melody. Some of these cantatas were probably written to complete his chorale cantata cycle started on the first Sunday after Trinity in 1724.

For his second Leipzig cycle Bach adopted a third formal approach. He used the outer verses of the chorale as framework movements of the cantata, mostly in skilful figuration as an opening setting and in a simple, four-part setting for the finale. Another author revised, condensed, and paraphrased the remaining verses, which were then set in recitatives and arias, sometimes with instrumental voices performing the chorale melody.

The present New Year's cantata from this cycle follows a modified approach. As usual, Bach adopted the first and last verse of the three-verse hymn by Johannes Hermann; while expanding the ideas of the second verse and, based on the wording of individual lines, spreading them over aria-recitative sequences. Bach didn't set the original text of the second verse to music until years later, when he combined it with cantata BWV 41's final four-part setting, but used it as a finale for cantata BWV 171 *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (God, as they name is, so is, too, thy fame).

The reason for this unconventional approach is the no less unusual length of the chorale. Each verse boasts fourteen lines. This hymn was obviously very popular with the congregation in Leipzig; alongside BWV 171 it is also featured in a third New Year's cantata of Bach's (*Singet dem Herrn ein neues Lied* (Sing ye the Lord a new refrain) BWV 190), where Bach repeated the first two lines at the end of each verse, which would suggest that the congregation sung it in a sixteen-line form. In his festive opening chorus Bach embedded the first eight lines in a virtuoso concerto setting for trumpets, timpani, oboes and violins; the soprano sings the cantus firmus in long notes, with a free polyphonic accompaniment of the other voices in the same mood. The text then speaks of "guter Stille" (goodly stillness). The chorus setting quieters down, becomes simple and homophonic, and the orchestra holds back its steam. For the next four lines Bach chooses the form of a fugue crowned by the soprano's cantus firmus. In a reprise Bach repeats the first two lines. Thanks to this device Bach rounds off the festive framework of this large-scale but highly detailed chorus. The setting's trumpet motif returns in the same function in the final, four-part chorale setting.

Bach was a proficient musical dramaturg. So he set pieces of a more intimate nature between these two majestic settings. Aria no. 2 is a quiet tranquil movement in 6/8 time with oboe

accompaniment, and the tenor aria no. 4 features a violoncello piccolo – invented by Bach himself – as a solo instrument. With this five-string instrument, which had debuted ten weeks before in a cantata (BWV 180 *Schmücke dich, o liebe Seele*), Bach was able to give a middle voice instrument a very large tonal range and thus boost its melodic flexibility. The text speaks of "edlem Frieden" (noble concord) – with a long note in the vocals – and of salvation on earth and predestination in heaven. Recitative no. 3 already spanned another great distance in the form of an octave on the words "A und O, Anfang und Ende" (The A and O, beginning and ending). Before the final chorale, Bach confirms the New Year's resolution of crushing "Satan under our feet", through the choir accompaniment of the bass soloist – this is another highly unusual device.

*

The evening, though, of the very same Sabbath BWV 42

Composed for: 8 April 1725

Performed on: First Sunday after Easter

Text: Unknown author. Movement 2: John 20,19. Movement 3: after Matth. 18,20. Movement 4: verse 1 of the chorale *Verzage nicht, o Häuflein klein* by Jakob Fabricius (1632). Movement 7: Martin Luther's German translation of the antiphon *Da pacem Domine* (1531 with Johann Walter's additional verse after 1. Timothy 2, 2 (1566).

Complete editions: BG 10: 65 – NBA I/11.1: 63

This is another cantata Bach wrote during his second year in Leipzig. However, it is not a chorale cantata; On the Sunday before that, which was Easter Sunday, Bach had stopped writing new chorale cantatas and resorted to an earlier composition, cantata BWV 4 *Christ lag in Todesbanden* (Christ lay to death in bondage). We do not know why. Perhaps Bach no longer co-operated with the author or authors who reworded and interpreted the chorale texts for him. Or the Easter holidays meant the end of the sermon cycle, so that Bach who had to write his cantatas for performance before, after or around the sermon, was now forced to change to other topics, perhaps, as in this case, to specific Gospel text.

Even so: This cantata, which was performed in 1731 and again around 1742 is of a rather heterogeneous nature. It starts with a concerto-like string sinfonia, contrasting with an oboe-bassoon concertino. The middle section with the note "cantabile" introduces a striking new theme. Alfred Dürr surmises that this setting shows traces of a lost instrumental concerto. The tranquil aria no. 3 with a libretto based on the famous Gospel words "Where two or three are assembled in my name, I shall be in their midst" may be music from the central movement of this concerto.

After the sinfonia a recitative repeats the verse from the Gospel according to John from the reading the congregation has just heard. Pounding repetitions in the continuo and bold expanding harmonies in the vocals may, in anticipation of the aria, emphasise the disciples' fear of the Jews. Movement 4 is a chorale – but not composed in a four-part choral setting, but in the form of a duet, with musical material developing independently of the chorale melody. The sequence-like, leaping chromatic tone steps of the continuo seem to be looking for a foothold in this harmonic maze – like an image of the “confusion” the text speaks of, only to tell the listener not to despair.

The following recitative ends in a musical image of the furious foe, which the text of the following aria opposes with an image of Jesus as a shield of his people. This contrast may also be mirrored in the rather tranquil part of the bass soloist, which only shows agitation on the word “*Verfolgung*” (persecution) and the very lively figures of the solo violins. The final chorale is exceptional in that it uses two verses of the same hymn; the “*Da pacem Domine*”, which Luther translated into German in a highly eventful era, claiming that peace in heaven is the precondition for peace on earth. Of course, princes and the powers that be have to make their contribution to a life in godly devotion, too. If you ponder on this somewhat surprising end, you'll be able to understand this blending of earthly and heavenly conditions, of danger and protection, of war and peace in a way that recapitulates the rationale behind the cantata. Still, the reference to the agreeable aspects of earthly life suggested by the words “*gerubig und stilles Leben*” (peaceful and quiet life), are unusual for the finale of a Bach cantata.

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.

Ô Jésus, nous te glorifions BWV 41

Création: pour le 1^{er} janvier 1725

Destination: Nouvel An (Fête de la circoncision du Christ)

Texte: le début est le même que le choral de Johannes Hermann (1591). Conservées mot pour mot : strophes 1 et 3 (mouvements 1 et 6); strophe 2 (mouvements 2 à 5) réécrite (auteur inconnu).

Éditions complètes: BG 10: 3 – NBA I/4: 39

Les cantates chorales sont des cantates qui adaptent, utilisent ou bien s'inspirent des textes et du matériel musical de cantiques existant à l'époque. Pour ce faire, Johann Sebastian Bach mit au point des procédés très divers. Dans l'une de ses premières cantates «Christ lag in Todesbanden» («Christ gisait dans les bras de la mort») BWV 4, il avait repris le texte et la mélodie du choral sans y apporter de modifications quelconques ; les différents mouvements des cantates forment ainsi une sorte de suite d'arrangements chorals divers. Entre l'année 1724 (BWV 107: «Was willst du dich betrüben» «Pourquoi vouloir t'attrister») et les années 1732/35 (BWV 100: «Was Gott tut, das ist wohlgetan» «Ce que Dieu fait est bien fait»), Bach créa une série de cantates pour lesquelles il conserva sans le modifier le texte des chorals mais l'adapta sous les différentes formes du récitatif et de l'air, c.-à-d. sans s'inspirer ou en ne s'inspirant que très peu de la mélodie du choral. Bach avait sans aucun doute l'intention de compléter son cycle de cantates chorales commencé le 1^{er} dimanche après la Trinité de l'année 1724, en y ajoutant quelques-unes de ces cantates.

Au cours de ce deuxième cycle de Leipzig, Bach se référa en grande partie à une troisième forme de création. Il reprit les strophes de référence du choral et les intégra en tant que mouvements d'encadrement de la cantate, le plus souvent sous une forme figurative pleine d'élégance en ce qui

concerne le mouvement du début et en un mouvement simple et à quatre voix pour la fin. Les strophes restantes furent remaniées, comprimées, paraphrasées et adaptées sous forme de récitatifs et d'airs par un poète, modifications qui permettaient de faire interpréter ici la mélodie chorale par les voix instrumentales.

La cantate du Nouvel An ici présente est tirée de ce cycle, mais est construite différemment. Bach reprend, ce qui n'est pas nouveau, les première et dernière strophes du cantique composé de trois strophes de Johannes Hermann ; les idées contenues dans la deuxième strophe seront, par contre, élargies et réparties sur chaque couple air-récitatif alors que la teneur des différents vers sera reprise. Bach n'adapta la deuxième strophe en entier dans son texte original que des années plus tard en la transférant sur le mouvement à quatre voix qui clôt la cantate BWV 41 mais aussi en plaçant cette strophe à la fin de la cantate BWV 171 «Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm» («Ô Dieu, ton nom est comme ta renommée») qui avait été également créée pour la fête du Nouvel An.

La raison qui poussa Bach à se servir de ce procédé non conventionnel est la longueur du choral qui n'en est pas moins inhabituelle. Chaque strophe est composée de quatorze vers chacune. À Leipzig, il semblait qu'on aimait chanter ce cantique ; à côté de la BWV 171, ce cantique se retrouve dans une troisième cantate du Nouvel An de Bach («Singet dem Herrn ein neues Lied» BWV 190 «Chante à l'honneur du Seigneur un nouveau cantique»). Dans cette cantate, Bach fait toujours répéter les deux premiers vers à la fin, ce qui nous permet de conclure que l'usage des chants religieux en seize vers était devenu courant à cette époque. Dans le chœur solennel d'introduction, Bach insère les huit premiers vers en un mouvement concertant extrêmement habile et exécuté par les trompettes, les trombones, les

hautbois et les violons ; la voix soprano interprète le cantus firmus en de longues valeurs de notes alors que les autres voix viennent se joindre au caractère du mouvement en toute liberté polyphonique. Ensuite il est question dans le texte de «guter Stille» («bon repos»). Le mouvement du chœur se calme, se dépouille et devient homophone, et l'orchestre en tempère la dynamique. Pour les quatre vers suivants, Bach choisit le forme musicale de la fugue que le soprano couronne à nouveau du cantus firmus. Au moyen d'une reprise, Bach fait répéter les deux premiers vers et c'est par ce réemploi que Bach achève le cadre solennel de ce chœur au grand format soit mais qui reste quand même différencié de par ses petites parties. Remplissant la même fonction, le motif des trompettes de ce mouvement revient dans le mouvement choral final à quatre voix.

Bach avait connaissance des lois de la dramaturgie musicale. C'est la raison pour laquelle il écrit entre ces deux mouvements représentatifs des pièces ayant un caractère plutôt intime. Il choisit pour l'air n° 2 une pastorale paisible en se servant du son du hautbois et de la mesure à 6/8, et pour l'air du ténor n° 4 comme instrument soliste le violoncelle piccolo, instrument qu'il avait lui-même inventé. Grâce à cet un instrument à cinq cordes qu'il avait utilisé pour la première fois dix semaines auparavant dans une cantate (BWV 180 «Schmücke dich, o liebe Seele» «Pare-toi, ô chère âme»), Bach réussit à réaliser son vœu apparent qui était d'équiper un instrument de voix de milieu d'un registre présentant une très grande ampleur et d'en augmenter ainsi la mobilité mélodique. Le texte parle de «den edlen Frieden» «la noble paix» – la partie de chant tient alors le même ton longtemps – et de l'étendue qui sépare le salut d'ici-bas et le fait d'être élu là-haut. Le récitatif n° 3 avait déjà arpenté une autre distance parfaite sous la forme d'une octave sur les mots «A und O, Anfang und Ende» «Alpha et l'oméga, le commencement et la fin». Bach renforça l'expression de la

résolution prise pour la Nouvelle Année, qui consistait à fouler «den Satan unter unsre Füße» «Satan à nos pieds», avant que le choral final ne retentisse, en faisant sous-tendre la voix soliste de la basse par les voix du chœur – ce qui est également un artifice particulièrement inhabituel qui fait nettement éclater le cadre des conventions.

*

Mais le soir de ce même sabbat BWV 42

Création: pour le 8 avril 1725

Destination: Dimanche quasi modo geniti (premier dimanche après Pâques)

Texte: Auteur inconnu. Mouvement 2 : Jean 20,19. Mouvement 3: selon Matthieu 18, 20. Mouvement 4: strophe 1 du choral «Verzage nicht, o Häuflein klein» «Ne perds pas courage, ô tout petit nombre» de Jakob Fabricius (1632). Mouvement 7 : Traduction en allemand par Martin Luther de l'Antiphonaire «Da pacem Domine» (1531 avec une strophe supplémentaire de Johann Walter selon I Timothée 2, 2 (1566)).

Éditions complètes: BG 10: 65 – NBA I/11.1: 63

Bach écrivit également cette cantate au cours de sa deuxième année de service officiel à Leipzig. Elle n'est cependant pas une cantate chorale ; Bach avait interrompu sa production en cantates chorales, le dimanche précédent, qui était le dimanche de Pâques, en reprenant la cantate BWV 4 «Christ lag in Todesbanden» («Christ gisait dans les bras de la mort»), cantate qui avait déjà été créée auparavant. La raison de cette reprise ne nous est pas connue. Il se peut que le ou les poètes auprès desquels Bach se procurait le remaniement et les explications des textes chorals, n'était plus à sa disposition. Ou bien le cycle des sermons s'achevait avec la fête de Pâques de sorte que Bach qui devait écrire ses cantates pour encadrer

le sermon et en rappeler la teneur, était obligé à présent de changer de sujets et d'emprunter, comme cela est le cas ici, aux paroles concrètes de l'Évangile.

Quoi qu'il en soit: la cantate présente qui sera exécutée une nouvelle fois en 1731 et vers 1742, est construite de façon relativement hétérogène. Elle commence par une sinfonie, ressemblant à un mouvement concertant au cours de laquelle un concertino de hautbois et de bassons fait face aux instruments à cordes. La partie médiane intitulée «cantabile» introduit dans la musique une thématique d'une nouveauté révolutionnaire. Alfred Dürr pense que ce mouvement permet de retrouver les traces d'un concert instrumental qui a disparu. L'air n° 3 empruntant sa teneur à la parole biblique bien connue dont le texte a un caractère contemplatif et s'énonçant: «Car là où deux ou trois sont assemblés en mon nom, je suis au milieu d'eux.», pourrait reproduire le mouvement médian de ce concert.

Après la sinfonie, un récitatif reprend le vers de l'Évangile selon Jean par lequel la lecture biblique avait commencé auparavant. Des répétitions de tons en palpitations dans le continuo et des déploiements d'harmonies osées dans les parties vocales semblent vouloir souligner, par anticipation sur l'air, la crainte des disciples devant les Juifs. Le mouvement 4 est un choral – n'ayant néanmoins pas la forme d'un mouvement de chœur à quatre voix mais ayant la forme d'un duo dont le matériel musical se développe indépendamment de la mélodie chorale. Les cadences chromatiques du continuo, sautant sous forme de séquences, semblent chercher un appui dans le labyrinthe harmonique – comme pour représenter l'image du bouleversement complet dont parle le texte, pour à la même occasion exhorter à ne pas perdre courage.

Le récitatif qui suit, débouche sur une allusion à la colère des ennemis à laquelle le texte de l'air qui suit, oppose Jésus en tant que bouclier pour les siens. Ce contraste pourrait également se refléter dans la partie plutôt calme ne s'agitant que sur le mot «persécutés» du soliste basse et dans les figures très mouvementées des violons solistes. Le choral terminant la cantate est une adaptation musicale exceptionnelle des deux strophes de ce même cantique, le vœu de paix «Da pacem Domine», que Luther rapporta en allemand à une époque mouvementée et qui désigne la paix divine comme condition assurant la paix d'ici-bas. Les princes et toute autorité doivent évidemment contribuer à une vie agréable à Dieu. Si l'on réfléchit plus intensément sur cette fin quelque peu surprenante, l'amalgame des conditions terrestres et des conditions célestes, du danger et de la protection, du combat et de la paix nous permet de mieux comprendre les idées contenues dans la cantate et qui sont formulées ici sous forme résumée. Néanmoins, la référence aux aspects agréables de la vie terrestre qui sont évoqués ici par les paroles «geruhig und stillen Leben» «vie tranquille et paisible», est inhabituelle pour la fin d'une cantate de Bach.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

En 1970, Helmuth Rilling et ses ensembles commencèrent à enregistrer sur disque des cantates peu connues de Johann Sebastian Bach. C'est de cette entreprise que se constitua le premier et jusqu'au jour d'aujourd'hui l'unique enregistrement de toutes les cantates de Bach et ceci à la veille du 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 avaient à nouveau produites à intervalles plus espacés, aucune cantate n'est semblable à l'autre».

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

Sea Jesús alabado BWV 41

Génesis: hacia el 1 de enero de 1725

Destino: Año Nuevo (Festividad de la Circuncisión de Cristo)

Texto: según el coral del mismo inicio, obra de Johannes Hermann (1591). Conservadas literalmente: estrofas 1 y 3 (frases 1 y 6); modificadas (autor desconocido) estrofa 2 (frases 2 a 5)

Ediciones completas: BG 10: 3 – NBA I/4: 39

Las cantatas corales son aquellas que ponen en música, utilizan o se apoyan en textos y materiales musicales tomados de las canciones religiosas de la época. Johann Sebastian Bach ha desarrollado diferentes procedimientos en este campo. En la antigua cantata “Cristo yacía en los lazos de la muerte” BWV 4 se apropió del texto y de la melodía del canto coral sin introducir modificaciones, con lo cual todas y cada una de las frases de la cantata forman una especie de sucesión de diversos arreglos de cantos corales. Entre la cantata de 1724 (BWV 107: “Por qué te has de entristecer”) y la de 1732/35 (BWV 100: “Lo que hace Dios está bien hecho”) surgió una serie de cantatas en las que Bach mantiene intacto sin duda el texto de los cantos corales, pero compone la música para ellos en forma de recitado y aria, es decir, sin apoyarse – o haciéndolo muy levemente – en la melodía del canto coral. Con algunas de estas cantatas, es evidente que Bach quería completar su ejercicio anual de cantatas corales iniciado el primer domingo después de la Fiesta de la Santísima Trinidad del año 1724.

En este segundo año de su estancia en Leipzig, Bach se había apoyado sobradamente en una tercera forma. Asimilaba las estrofas inicial y final del canto coral utilizándolas como frases-marco para la cantata, casi siempre en forma artística-

mente figurada como frase introductoria, y a modo de conclusión en una frase escueta interpretada a cuatro voces. Las restantes estrofas eran reelaboradas, comprimidas o parafraseadas por un poeta y se ponían en música bajo la forma de recitados y arias, con lo que las voces instrumentales podían citar aquí la melodía coral.

Esta cantata correspondiente a aquel Año Nuevo, recorre la vía de la modificación. Bach se apropia, como otras veces, de la primera y la última estrofa de la canción formada de tres estrofas, obra de Johannes Hermann; en cambio se amplían las ideas de la segunda estrofa distribuyéndose en una pareja compuesta por un aria y un recitado, apoyándose en el texto literal de una sola línea. A la totalidad de la segunda estrofa de su texto original puso música Bach unos años más tarde cuando la transfirió por supuesto a la frase interpretada a cuatro voces con que concluye la cantata BWV 41, si bien con esta misma frase puso fin a la cantata – igualmente compuesta con ocasión de un Año Nuevo – BWV 171 “Dios, tu nombre es igual que tu fama”.

El motivo de esta forma de actuación nada convencional estriba en la no menos insólita longitud del canto coral. Cada estrofa consta de catorce líneas. Es evidente que en Leipzig gustaba mucho cantar esta canción. Junto a la cantata BWV 171, aparece una tercera dedicada al Año Nuevo (“Cantad al Señor un cántico nuevo” BWV 190), en la que siempre repite Bach las dos primeras líneas al final, circunstancia que nos hace pensar en la costumbre de las dieciséis líneas del canto comunitario. En el coro festivo de entrada, introduce Bach las ocho primeras líneas en un virtuoso juego de concierto a base de trompetas, timbales, oboes y violines. El soprano interpreta el cantus firmus en valores de notas largas, mientras que las otras voces se añaden en polifonía libre al carácter mismo de la frase. Seguidamente se habla en el texto del “buen silencio”. El juego coral se apacigua, se hace

sencillo y homófono, al tiempo que la orquesta modera su dinámica. Para las cuatro líneas siguientes, elige Bach la forma de fuga que vuelve a rematar el soprano con el cantus firmus. En una reanudación de motivos repite Bach las dos primeras líneas y con esta reanudación concluye el marco festivo de este coro de gran formato que no deja de diferenciarse a menor escala. Con la misma función retorna el motivo de trompeta de esta frase en la frase coral con que se pone término a cuatro voces.

Bach conocía las leyes de la dramaturgia musical. Por eso escribe entre estas dos frases representativas unas piezas de carácter intimista. Para el aria nº 2 elige, junto al sonido del oboe y al compás de 6/8, una pastoral contemplativa, y para el aria de tenor nº 4 interpretada como solo instrumental, el violoncello piccolo que él mismo inventó. Con este instrumento de cinco cuerdas, utilizado por primera vez diez semanas antes en una cantata (BWV 180 “Engáñate, amada alma”), consigue Bach su deseo expreso de equipar un instrumento de voz media con una gran amplitud tonal, incrementando así la movilidad melódica. El texto habla de la nobleza de la paz – la voz cantora mantiene una nota larga –, así como de lo que dura la salud temporal frente a la suerte de los elegidos en el más allá. Otra distancia perfecta en forma de octava es la que ya había medido el recitado nº 3 en las palabras “Alfa y omega, principio y fin”. Bach refuerza el propósito de Año Nuevo de pisar “a Satán bajo nuestro calcáncro”, antes del canto coral que pone fin, mediante las voces del coro que secundan al bajo solista: también esto constituye una intervención artística sumamente insólita que quiebra toda convención.

Al atardecer del mismo Sábado BWV 42

Génesis: hacia el 8 de abril de 1725

Destino: Domingo de Quasimodogeniti

Texto: Autor desconocido. Frase 2: Juan 20,19. Frase 3: según Mt. 18,20. Frase 4: estrofa 1 del coral titulado “No temas, pequeño rebaño” de Jakob Fabricius (1632). Frase 7: versión alemana de Martin Lutero de la antífona “Da pacem Domine” (1531 con estrofa adicional de Johann Walter según 1ª Timoteo 2, 2 (1566)).

Ediciones completas: BG 10: 65 – NBA I/11.1: 63

También escribió Bach esta cantata en el segundo año del ejercicio de su cargo en Leipzig. Pero no se trata de una cantata coral. Bach había suspendido la producción de cantatas corales el domingo anterior, Pascua de Resurrección, retornando a la cantata compuesta en primer lugar bajo el título “Cristo yacía en los lazos de la muerte” BWV 4. No se conoce el motivo de esta suspensión. Probablemente dejaron de estar a su alcance los poetas o el poeta que se ocupaba de la formulación y ampliación de textos corales para Bach. O bien, con la festividad de la Pascua terminaba el año homilético, de modo que Bach – motivado a escribir sus cantatas para la intervención que precedía, acompañaba o seguía a la predicación – se veía obligado a pasar a otros temas, como sucede por ejemplo en este caso, a las palabras concretas del Evangelio.

Sea de ello lo que fuere, la presente cantata, interpretada de nuevo en 1731 y en 1742, constituye una creación bastante heterogénea. Comienza con una sinfonía parecida a una frase de concierto, en la que hay un concertino de oboes y fagot que se contraponen a los instrumentos de arco. La parte central, sobre la que aparece la anotación “cantabile”, introduce en la música una temática notablemente novedosa. Alfred Dürr supone que esta frase deja huellas de una

concierto instrumental desaparecido. La contemplativa aria nº 3, apoyada textualmente en la conocida frase bíblica “Donde dos o tres se reúnen en mi nombre, allí estoy yo en medio de ellos”, podría ser la reproducción de la frase central de dicho concierto.

Después de la sinfonía viene un recitado que repite aquel versículo tomado del Evangelio de Juan, con el que había dado comienzo la lectura precedente. Las vibrantes repeticiones de notas en el continuo y los audaces contoneos armónicos de las voces que interpretan el canto, parecen orientarse a subrayar el temor de los discípulos a los judíos, adelantándose al aria. La frase 4 es un canto coral – pero no en la frase que el coro interpreta a cuatro voces, sino en forma de dueto cuyo material musical se desarrolla independientemente de la melodía coral. Los cromáticos avances melódicos del continuo, que brotan a modo de secuencias, parecen buscar un descanso dentro del laberinto armónico, igual que un símil de la total perturbación a la que se refiere el texto, para inmediatamente exhortar a no perder la esperanza.

El recitado subsiguiente desemboca en una alusión musical al furor del enemigo, ante quien el texto del aria siguiente contrapone a Jesús como un escudo para los suyos. Esta contraposición podría reflejarse así mismo en la parte más bien sasegada que únicamente se conmueve ante la palabra “persecución” interpretada por el bajo solista, así como en las movidas figuras del solo de violín. La coral con la que concluye la cantata, pone música excepcionalmente a dos estrofas de la misma canción. El deseo de paz “Da pacem Domine”, que Lutero tradujo al Alemán en tiempos tan agitados, se refiere a la paz divina como condición para la paz terrenal. Sin duda, los gobernantes y las autoridades deben contribuir a una vida piadosa. Si pensamos con concentración en esta extraña conclusión, llegaremos a comprender claramente la amalgama de condiciones temporales y

celestiales, peligro y protección, guerra y paz en un estilo englobador de las ideas de la cantata. Sin embargo, la referencia a aspectos alegres de la vida terrenal, que aquí se sugieren en la expresión “vida tranquila y discreta”, resulta poco corriente como broche final de una cantata de Bach.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

Rilling afirma que el contacto con este cosmos artístico ha sido el proceso de aprendizaje más importante en toda su vida musical. „Solo quien conozca las cantatas de Bach puede afirmar que verdaderamente conoce a Bach“. Simultáneamente, el fundador de la Academia Internacional de Bach de Stuttgart (Internationale Bachakademie Stuttgart) dirige su mirada expectante al histórico lugar en que se ejecutaba la música: „las cantatas de iglesia de Bach... formaban parte del oficio divino de su tiempo, del que él mismo se sentía responsable. Tanto como los párrocos de palabra, expresábase Bach con su música acerca de los temas de los textos dominicales...“ Por este motivo no solamente le han ido en mucho a Rilling las grabaciones en disco de las cantatas de Bach, sino también, hasta el presente, las representaciones en vivo – tanto en las celebraciones eclesiásticas 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 Bachakademie se retoma sin modificaciones la grabación completa de las cantatas de Bach dirigidas por Helmuth Rilling – toda una piedra angular en la historia de las grabaciones de discos. Para la disposición de cada una de las cantatas en los discos compactos se cuenta con varias posibilidades. La edición de la BACH-AKADEMIE se ha propuesto, sobre todo, simplificar al oyente la búsqueda de cada una de las cantatas, razón por la que sigue el orden en que éstas se encuentran en el índice de las obras de Bach (BWV) de Wolfgang Schmieder.



Helmuth Rilling