



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[3] KANTATEN BWV 21, 22

Ich hatte viel Bekümmernis / Jesus nahm zu sich die Zwölfe

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart

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

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

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
März/Mai 1976 (BWV 21), Januar/April 1977 (BWV 22)

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

English translation: Alison Dobson-Ottmes

Traduction française: Sylvie Roy

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

© 1976/77 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1998 by Hänssler-Verlag, Germany



KANTATEN • CANTATAS

„Ich hatte viel Bekümmernis“ *BWV 21 (44'25)*

“I had so much distress” • «J’avais beaucoup de tourments» • “Yo tenía mucha aflicción”

Arleen Augér (No. 3, 7, 8), Nancy Amini (No. 6, 9, 11) - soprano • Karen Hagerman - alto • Adalbert Kraus (No. 4, 5, 10), Douglas Robinson (No. 6, 11) - tenore • Wolfgang Schöne (No. 7, 8), Norman Anderson (No. 6, 9, 11) - basso
Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Tromba • Karl Schad - Timpani • Günter Passin - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Friedemann Schulz - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso Thomas Jaber - Organo • Martha Schuster - Cembalo

„Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ *BWV 22 (18'30)*

“Jesus took to him the twelve” • «Jésus réunit les Douze autour de lui» • “Jesús tomó consigo a los doce”

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso
Klaus Kärcher, Hansjörg Schellenberger - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Montserrat Torrent - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Gächinger Kantorei • Indiana University Chamber Singers • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 21 „Ich hatte viel Bekümmernis“

No. 1	Sinfonia	1	3:29
	<i>Oboe, Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 2	Coro: Ich hatte viel Bekümmernis	2	4:24
	<i>Oboe, Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
No. 3	Aria (S): Seufzer, Tränen, Kummer, Not	3	4:49
	<i>Oboe, Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (T): Wie hast du dich, mein Gott	4	1:38
	<i>Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (T): Bäche von gesalzenen Zähren	5	5:45
	<i>Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Coro (+ S, A, T, B): Was betrübst du dich, meine Seele	6	4:49
	<i>Oboe, Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		

Nach der Predigt

No. 7	Recitativo (S, B): Ach Jesu, meine Ruh	7	1:44
	<i>Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 8	Duetto (S, B): Komm, mein Jesu, und erquickte	8	4:38
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 9	Coro (+ S, A, T, B): Sei nun wieder zufrieden, meine Seele	9	6:16
	<i>Oboe, Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
No. 10	Aria (T): Erfreue dich Seele, erfreue dich, Herze	10	3:23
	<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 11	Coro (+ S, A, T, B): Das Lamm, das erwürget ist	11	3:37
	<i>Trombe I-III, Timpani, Oboe, Violini I+II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		

Total Time BWV 21 44:25

BWV 22 „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“

No. 1	Arioso (T, B) e Coro: Jesus nahm zu sich die Zwölfe	12	5:49
	<i>Oboe, Violini I+II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 2	Aria (A): Mein Jesu, ziehe mich nach dir	13	4:40
	<i>Oboe, Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (B): Mein Jesu, ziehe mich, so werd ich laufen	14	2:22
	<i>Violini I+II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Aria (T): Mein alles in allem, mein ewiges Gut	15	3:22
	<i>Violini I+II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Chorale: Ertöt uns durch dein Güte	16	2:29
	<i>Oboe, Violini I+II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		

Total Time BWV 22 18:30

Total Time BWV 21, 22 63:01

BWV 21

1. Sinfonia

2. Coro

*Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen;
aber deine Tröstungen erquickten meine Seele.*

3. Aria

Seufzer, Tränen, Kummer, Not,
Ängstliches Sehnen, Furcht und Tod
Nagen mein beklemmtes Herz
Ich empfinde Jammer, Schmerz.

4. Recitativo

Wie hast du dich, mein Gott,
In meiner Not,
In meiner Furcht und Zagen
Denn ganz von mir gewandt?
Ach! kennst du nicht dein Kind?
Ach! hörst du nicht das Klagen
Von denen die dir sind
Mit Bund und Treu verwandt?
Du warest meine Lust
Und bist mir grausam worden;
Ich suche dich an allen Orten,
Ich ruf und schrei dir nach, –
Allein mein Weh und Ach!
Scheint itzt, als sei es dir ganz unbewußt.

1. Sinfonia

2. Chorus

*I had so much distress and woe within my bosom;
but still thy consoling restoreth all my spirit.*

3. Aria

Sighing, crying, sorrow, need,
Anxious yearning, fear and death
Gnaw at this my anguished heart,
I am filled with grieving, hurt.

4. Recitativo

Why hast thou, O my God,
In my distress,
In my great fear and anguish
Then turned away from me?
Ah! Know'st thou not thy child?
Ah! Hear'st thou not the wailing
Of those who are to thee
In bond and faith allied?
Thou wast once my delight
And to me art now cruel;
I search for thee in ev'ry region,
I call and cry to thee,
But still my "Woe and Ah"
Seems now by thee completely unperceived.

1

1. Symphonie

2

2. Chœur

*J'avais beaucoup de tourments dans mon cœur ;
mais tes consolations ont réconforté mon âme.*

3

3. Air

Soupirs, larmes, chagrin, détresse,
Attente angoissée, crainte et mort
Rongent mon cœur opprimé,
Je ressens douleurs et affliction.

4

4. Récitatif

Pourquoi t'es-tu donc, mon Dieu,
Dans ma misère,
Dans ma crainte et mon découragement
Détourné ainsi de moi ?
Hélas ! Ne connais-tu plus ton enfant ?
Hélas ! N'entends-tu pas les plaintes
De ceux qui te sont
Attachés fidèlement ?
Tu étais mes délices
Et tu es devenu cruel envers moi ;
Je te cherche en tous lieux,
Je t'appelle à grands cris, –
Mais je n'entends que ma plainte et mes lamentations!
Il me semble qu'à présent tu ne me connais plus.

1. Sinfonía

2. Coro

*Yo tenía mucha aflicción en mi corazón,
pero tu consuelo repara mi alma.*

3. Aria

Gemidos, lágrimas, pesar, miseria,
angustioso anhelo, temor y muerte,
corroen mi oprimido corazón,
haciéndome sentir desolación y dolor.

4. Recitativo

¿Cómo es que tú, mi Dios,
en mi necesidad,
en mi temor y vacilación,
te has apartado de mí?
¡Ay! ; no conoces a tu hijo?
¡Ay! ;No escuchas las quejas
de aquellos que están
ligados a Ti por la fe?
Tu eras mi solaz
y te has apartado cruelmente de mí.
Te busco por todas partes,
a Ti llamo y clamo,
pero mis "penas y desgracias",
parecerían que a Ti te pasan desapercibidas.

5. Aria

Bäche von gesalzenen Zähren,
Fluten rauschen stets einher.

Sturm und Wellen mich versehren,
Und dies trübsalsvolle Meer
Will mir Geist und Leben schwächen,
Mast und Anker wollen brechen,
Hier versink ich in den Grund,
Dort seh ich der Hölle Schlund.

6. Coro

*Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so
unruhig in mir? Harre auf Gott; denn ich werde ihm
noch danken, daß er meines Angesichtes Hilfe und
mein Gott ist.*

Nach der Predigt

7. Recitativo

Ach Jesu, meine Ruh,
Mein Licht, wo bleibest du?
O Seele sieh! Ich bin bei dir.
Bei mir?
Hier ist ja lauter Nacht.

Ich bin dein treuer Freund,
Der auch im Dunkeln wacht,
Wo lauter Schalken seind.

Brich doch mit deinem Glanz und Licht des Trostes ein.

Die Stunde kommt schon,
Da deines Kampfes Kron
Dir wird ein süßes Labsal sein.

5. Aria

Streams of salty tears are welling,
Floods are rushing ever forth.

Storm and waters overwhelm me,
And this sorrow-laden sea
Would my life and spirit weaken,
Mast and anchor are near broken,
Here I sink into the depths,
There peer in the jaws of hell.

6. Chorus

*Why art thou distressed, O my spirit, and art so inquiet in me?
Trust firm in God for I even yet shall thank him, that he of my
countenance the comfort and my God is.*

After the sermon

7. Recitativo

Ah, Jesus, my repose,
My light, where bidest thou?
O Soul, behold! I am with thee.
With me?
But here is nought but night.

I am thy faithful friend,
Woh e'en in darkness guards,
Where nought but fiends are found.

Break through then with thy beam and light of comfort
here.

The hour draweth nigh
In which thy battle's crown
Shall thee a sweet refreshment bring.

5

5. Air

Des fleuves de larmes salées
Ne cessent de couler en mugissant.

La tempête et les vagues me mutilent
Et cette mer pleine d'affliction
Veut affaiblir mon esprit et ma vie,
Le mât et l'ancre menacent de rompre,
Je sombre ici dans les abysses,
Je vois là le gouffre de l'enfer.

6. Chœur

*Qu'est-ce qui t'attriste, mon âme, et qu'est-ce qui t'inquiète tant?
Espère en Dieu ; car je lui rendrai
encore grâce de ce qu'il est mon soutien et mon Dieu.*

Après le sermon

7. Récitatif

Ah ! Jésus, ma paix,
Ma lumière, où es-tu?
O âme, regarde ! je suis près de toi.
Près de moi?
Ici, ne règne que la nuit sombre.

Je suis ton ami fidèle
Qui veille aussi dans les ténèbres
Là où sont tous les malices.

Pénètre y donc avec ton éclat et ta lumière
réconfortante.

L'heure arrive déjà
Où ton combat sera couronné
D'une douce délectation.

5. Aria

Torrentes de amargas lágrimas,
brotan murmurantes incesantemente.

La tormenta y las olas me golpean,
y este agitado mar
debilita mi vida y mi espíritu,
el mástil y el ancla quieren romperse,
aquí me hundo yo en el abismo,
allí veo las fauces del infierno.

6. Coro

*¿Porqué desfalleces, alma mía, y te agitas por mí?
Espera en Dios: aún le alabaré, ¡salvación de mi rostro y mi
Dios!*

Después del sermón

7. Recitativo

Ay Jesús, mi solaz,
mi luz, ¿dónde estás?
¡Oh, alma, mira! Estoy en ti.
¿En mí?
Aquí sólo hay noche.

Yo soy tu fiel amigo,
que en la oscuridad vela,
aún donde haya desazón.

Alúmbrame con tu fulgor e ilumina el consuelo.

El momento está cercano,
en que tu corona de dolor
sea para ti un dulce bálsamo.

8. Duetto

Komm, mein Jesu, und erquickte
 Ja, ich komme und erquickte
 Und erfreu mit deinem Blicke
 Dich mit meinem Gnadenblicke.
 Diese Seele,
 Deine Seele,
 Die soll sterben
 Die soll leben
 Und nicht leben
 Und nicht sterben
 Und in ihrer Unglückshöhle
 Hier aus dieser Wundenhöhle
 Ganz verderben
 Sollst du erben
 Ich muß stets in Kummer schweben,
 Heil durch diesen Saft der Reben.
 Ja, ach ja, ich bin verloren!
 Nein, ach nein, du bist erkoren!
 Nein, ach nein, du habest mich!
 Ja, ach ja, ich liebe dich!
 Ach, Jesu, durchsüße mir Seele und Herze!
 Entweichet, ihr Sorgen, verschwinde, du
 Schmerze!

9. Coro (con Choral)

*Sei nun wieder zufrieden, meine Seele, denn der
 Herr tut dir Guts.*

Was helfen uns die schweren Sorgen,
 was hilft uns unser Weh und Ach?
 Was hilft es, daß wir alle Morgen
 Beseufzen unser Ungemach?

8. Duet

Come, my Jesus, with refreshment
 Yes, I'm coming with refreshment
 And delight in thine appearing
 For thee in my grace appearing.
 This my spirit,
 This thy spirit
 Which shall perish
 Which shall flourish
 And not flourish
 And not perish
 And in its misfortune's cavern
 Here from its afflictions' cavern
 Go to ruin
 Shalt thou merit
 I must e'er in sorrow hover,
 Healing through the grapes' sweet flavor.
 Yes, ah yes, I am forsaken!
 No, ah no, thou hast been chosen!
 No, ah no, thou hatest me!
 Yes, ah yes, I cherish thee!
 Ah, Jesus now sweeten my spirit and bosom!
 Give way, all ye troubles, and vanish, thou
 sorrow!

9. Chorus (and Chorale)

*Be now once more contented, O my spirit, for the
 Lord serves thee well.*

What use to us this heavy sorrow,
 What use all this our "Woe and Ah?"
 What use that we should ev'ry morning
 Heap sighs upon our sore distress?

8

8. Duetto

Viens, mon Jésus, et réconforte
 Oui, je viens et réconforte
 Et réjouis-toi au regard
 De mes regards de grâce.
 Cette âme,
 Ton âme
 Elle doit mourir
 Elle doit vivre
 Et ne pas vivre
 Et ne pas mourir
 Et dans son gouffre de malheur
 De ce gouffre de blessures
 Se perdre entièrement
 Si tu hérites
 Je serai toujours en soucis
 Sauve par ce jus des vignes.
 Oui, hélas oui, je suis perdu!
 Non, ah non, tu es élu!
 Non, ah non, tu me hais!
 Oui, ah oui, je t'aime!
 Ah Jésus, viens adoucir mon âme et mon cœur!
 Évadez-vous, soucis, disparais,
 Oh douleur!

9. Chœur (et choral)

Apaise-toi, mon âme, car le Seigneur te fait du bien.

À quoi nous servent les lourds soucis,
 À quoi sert-il de nous plaindre?
 À quoi sert tous les matins
 Nos gémissements sur notre sort?

8. Duetto

Ven Jesús y consuélame
 Sí, ya voy a consolar
 y alegre con tu mirada
 con mi mirada misericordiosa.
 esta alma,
 a tu alma,
 que pronto morirá
 que vivirá
 y no vivirá
 y no morirá,
 y en el antro de su desdicha
 aquí de esta caverna de llagas
 totalmente se perderá.
 será salvada
 Debo beber de la copa del dolor,
 sanada con la savia de esta vid.
 ¡Sí, ay, sí, estoy perdida!
 ¡No, ay, no, tú eres mi elegida!
 ¡No, ay, no, tú me odias!
 ¡Sí, ay, sí, yo te amo!
 ¡Ay, Jesús, endulza mi alma y mi corazón!
 ¡Olvida las penas, deja atrás los dolores!

9. Coro (con Coral)

*Retorna a tu reposo, alma mía, pues el Señor
 te ha hecho bien.*

¿De qué nos sirven las penas,
 de qué nos sirven los quejidos y gemidos?
 ¿De qué nos sirve, ya que nosotros
 todos los días sufrimos nuestra desazón?

Wir machen unser Kreuz und Leid
Nur größer durch die Traurigkeit.

Denk nicht in deiner Drangsalhitze,
Daß du von Gott verlassen seist,
Und daß Gott der im Schoße sitze,
Der sich mit stetem Glücke speist .
Die folgend Zeit verändert viel
Und setzt jeglichem sein Ziel.

10. Aria

Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze,
Entweiche nun, Kummer, verschwinde, du Schmerz!
Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein,
Es wird nun mein Ächzen ein Jauchzen mir sein!
Es brennet und flammet die reineste Kerze
Der Liebe, des Trostes in Seele und Brust,
Weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.

11. Coro

*Das Lamm, das erwürgt ist, ist würdig zu nehmen
Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und
Ehre und Preis und Lob.
Lob und Ehre und Preis und Gewalt sei unserem
Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen, alleluja!*

We only make our cross and pain
Grow greater through our discontent.

Think not within the heat of hardship
That thou by God forsaken art,
And that he rests within God's bosom
Who doth on constant fortune feed.
Pursuing time transformeth much
And gives to ev'rything its end.

10. Aria

Be glad, O my spirit, be glad, O my bosom,
Give way now, O trouble, and vanish, thou sorrow.
Transform thyself, weeping, to nothing but wine,
For now shall my sobbing pure triumph become!
Now burneth and flameth most purely the candle
Of love and of hope in my soul and my heart,
For Jesus consoles me with heavenly joy.

11. Chorus

*The lamb that is slaughtered now is worthy to have
all might and riches and wisdom and power and
honor and praise and fame.
Fame and honor and praise and great might be to
our God from evermore to evermore. Amen, alleluia!*

Nous ne faisons qu'augmenter notre croix et notre
souffrance
En donnant libre cours à notre tristesse.

Ne pense pas, sous le poids de l'affliction,
Que Dieu t'ait abandonné
Et que Dieu ne prenne en son sein
Que celui qui vit en constante félicité.
Le temps qui passe changera bien des choses
Et déterminera le but de chacun.

10. Air

Réjouis-toi, mon âme, réjouis-toi, mon cœur,
Dissipe-toi maintenant, soucis, disparais,
Oh douleur!
Larmes, métamorphosez-vous en vin pur,
Mes gémissements se transformeront en cris
d'allégresse!
La plus pure flamme de l'amour et du réconfort
Brûle dans mon âme et dans mon cœur,
Car Jésus me console avec sa joie céleste.

11. Chœur

*L'agneau égorgé est digne de recevoir force et richesse, sagesse et
puissance, honneur, gloire et louange.
Louange et honneur, gloire et puissance à notre Dieu
Pour l'éternité, Amen, Alléluia!*

Nosotros nuestra cruz y pasión,
aumentamos con la tristeza.

No pienses, en tu tribulación,
que Dios te ha abandonado,
y que Dios sentado en su regazo,
se nutre a sí mismo con continua felicidad.
El tiempo que sigue cambiará mucho
y marcará a cada uno su destino.

10. Aria

¡Regocíjate, alma, regocíjate, corazón,
despréndete de los dolores, abandona tus penas!
¡Convierte tus lágrimas en alegre vino,
ahora mis gemidos serán para mí gritos de júbilo!
Arde y brilla el más puro cirio del amor,
el consuelo del alma y el corazón,
pues mi Jesús me llena de su gracia celestial.

11. Coro

*El cordero sacrificado, digno es de recibir el poder,
la riqueza, la sabiduría, la fuerza, el honor, la gloria y la
alabanza. Alabanza y honor y gloria y potencia a nuestro Dios
por los siglos de los siglos. ¡Amén, Aleluya!*

BWV 22

1. Arioso e Coro

Tenor

Jesus nahm zu sich die Zwölfe und sprach:

Baß

*Sehet, wir gehn hinaufgen Jerusalem, und es wird
alles vollendet werden, das geschrieben ist von des
Menschen Sohn.*

Chor

*Sie aber vernahmen der keines und wußten nicht, was
das gesaget war.*

2. Aria

*Mein Jesu, ziehe mich nach dir,
Ich bin bereit, ich will von hier
Und nach Jerusalem zu deinen Leiden gehn.**Wohl mir, wenn ich die Wichtigkeit
Von dieser Leid- und Sterbenszeit
Zu meinem Troste kann durchgehends wohl
verstehn!*

3. Recitativo

*Mein Jesu, ziehe mich, so werd ich laufen,
Denn Fleisch und Blut verstehet ganz und gar,
Nebst deinen Jüngern nicht, was das gesaget war.
Es sehnt sich nach der Welt und nach dem größten**Haufen;**Sie wollen beiderseits, wenn du verkläret bist,
Zwar eine feste Burg auf Tabors Berge bauen;*

1. Arioso and Chorus [Dictum]

Tenor

Jesus took to him the twelve then and said:

Bass

*See now, we shall go up to Jerusalem,
and there will all be accomplished fully
which is written now of the Son of man.*

Chorus

*However, they understood nothing and
did not grasp what this his saying was.*

2. Aria

*My Jesus, draw me unto thee,
I am prepared, I will from here
And to Jerusalem to thine own passion go.**Well me, if I the consequence
Of this the time of death and pain
For mine own comfort may completely
understand!*

3. Recitative

*My Jesus, draw me on and I shall hasten,
For flesh and blood completely fail to see,
Like thy disciples then, what this thy saying was.
Our will is with the world and with the greatest
rabble;**They would, both of them, when thou transfigured art,
Indeed a mighty tow'r on Tabor's mountain build thee,*

12

1. Arioso et chœur

Ténor

Jésus réunit les Douze autour de lui et dit:

Bass

*Voici que nous monterons vers Jérusalem
et tout ce qui est écrit sur le Fils de l'homme
s'accomplira.*

Chœur

*Mais ils n'y comprirent rien et ne saisirent pas le sens de ces
paroles.*

13

2. Air

*Mon Jésus, entraîne-moi derrière toi,
Je suis prêt, je veux partir d'ici
Et me rendre à Jérusalem où tu as souffert.**Bienheureux, si je comprends
La portée de ce temps de souffrance et d'agonie
Pour ma consolation et à tout moment!*

14

3. Récitatif

*Mon Jésus, tire-moi pour que je marche
Car ce qui est de chair et de sang ne comprend pas du tout,
Comme tes disciples, les paroles que tu avais
prononcées.**Ils sont attirés par le monde et la plus grande foule;
Ils veulent l'un et l'autre quand tu seras transfiguré,
D'une part bâtir une citadelle sur le mont Tabor,*

1. Arioso y Coro

Tenor

Jesús tomó consigo a los doce y les dijo:

Bajo

*Mirad, subimos a Jerusalén,
y se cumplirá todo lo que está escrito
acerca del hijo del Hombre.*

Coro

*Pero ellos no comprendieron nada,
ni supieron de qué hablaba.*

2. Aria

*Jesús mío, llévame contigo,
estoy dispuesto, iré de aquí
hacia Jerusalén, a tu Pasión,**¡Dichoso de mí, si la importancia
de este momento de dolor y muerte,
para mi propio consuelo, pudiera
entender en toda su magnitud!*

3. Recitativo

*Jesús mío, llévame y me apresuraré,
pues carne y sangre no entienden en absoluto,
tal como tus discípulos, lo que ha sido dicho.**Añoran el mundo y la gran masa;
ambos quieren, cuando estés transfigurado,
construir un fuerte castillo sobre el monte Tabor;*

Hingegen Golgatha, so voller Leiden ist,
In deiner Niedrigkeit mit keinem Auge schauen.
Ach! kreuzige bei mir in der verderbten Brust
Zuvörderst diese Welt und die verbotne Lust,
So werd ich, was du sagst, vollkommen wohl verstehen
Und nach Jerusalem mit tausend Freuden gehen.

4. Aria

Mein alles in allem, mein ewiges Gut,
Verbeßre das Herze, verändere den Mut;
Schlag alles darnieder,
Was dieser Entsagung des Fleisches zuwider!
Doch wenn ich nun geistlich ertötet da bin,
So ziehe mich nach dir in Friede dahin!

5. Choral

Ertöt uns durch dein Güte,
Erweck uns durch dein Gnad;
Den alten Menschen kränke,
Daß der neu' leben mag
Wohl hie auf dieser Erden,
Den Sinn und all Begehren
Und G'danken hab'n zu dir.

But there on Golgatha, which is so full of pain,
In thy distress so low with not an eye behold thee.
Ah, crucify in me, in my corrupted breast,
Before all else this world and its forbidden lust,
And I shall for thy words be filled with understanding
And to Jerusalem with untold gladness journey.

4. Aria

My treasure of treasures, mine infinite store,
Amend thou my spirit, transform thou my heart,
Bring all in subjection
Which to my denial of flesh is resistant!
But when in my spirit I've mortified been,
Then summon me to thee in peace there above!

5. Choral

Us mortify through kindness,
Awake us through thy grace;
The former man enfeeble,
So that the new may live
E'en in this earthly dwelling,
His will and ev'ry purpose
And thought may give to thee.

15

D'autre part ne jeter aucun regard sur ton avilissement
Vers Golgotha, et cette souffrance.
Hélas! crucifie en moi, dans mon cœur corrompu,
En tout premier ce monde et le plaisir interdit,
Et alors je comprendrai parfaitement ce que tu dis
Et j'irai à Jérusalem avec une joie immense.

4. Air

Mon tout suprême, mon bien éternel,
Rends mon cœur meilleur, anime mon courage ;
Réprime tout
Ce qui s'oppose à la renonciation de la chair!
Mais si je suis à présent mort en esprit,
Entraîne-moi dans tes pas vers la paix!

16

5. Choral

Mortifie-nous par ta bonté,
Fais nous renaître par ta grâce ;
Que le vieil homme souffre
Afin que le nouveau puisse vivre
Bienheureux sur cette terre,
Et que nos sens, nos désirs
Et nos pensées soient en toi.

en cambio, en el Gólgota, tan lleno de dolor,
no quieren verte en tu humillación.
¡Ah! Crucifica en mí, en el corazón corrompido,
antes que nada, este mundo y el placer prohibido,
así entenderé, por completo, lo que dices,
e iré a Jerusalén con mil alegrías.

4. Aria

Mi sumo y eterno bien,
transforma el corazón y repara el ánimo;
¡abate todo aquello,
que se resiste a este renunciamento a la carne!
Pero cuando mi espíritu esté apaciguado,
llévame contigo hacia allá en paz.

5. Coral

Mortificanos por tu bondad,
despiértanos por tu gracia;
humilla al hombre viejo,
para que el nuevo pueda vivir
aquí sobre esta tierra;
quien su mente y todo su anhelo
y su pensamiento dirige hacia Ti.

Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21

Entstehung: zum 17. Juni 1714

Bestimmung: 3. Sonntag nach Trinitatis und zu jeder Zeit

Text: vermutlich (mindestens teilweise) von Salomon Franck. Satz 2: Psalm 94, 19; Satz 6: Psalm 42, 12; Satz 9: Psalm 116, 7 und Strophen 2 und 5 aus dem Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ von Georg Neumark (1641); Satz 11: Offenbarung 5, 12-13

Gesamtausgaben: BG 5: 1 - NBA I/16: 111

„Damit der ehrliche Zachau (Händels Lehrmeister) Gesellschaft habe, und nicht so gar alleine da stehe, soll ihm ein sonst braver Practicus hodiernus zur Seiten gesetzt werden, der repetirt nicht für die lange Weile also: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniß, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Hertzen, in meinem Hertzen. Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: :|: Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: :|: :|: Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen. :|: etc...“ Kein Zweifel: Johann Mattheson, dem Beckmesser des 18. Jahrhunderts, gefiel es nicht, wie Bach einen Text behandelte. Zu viele Wiederholungen, zumal auf dem subjektiven „Ich“ insistierend... Auf den Umkehrschluß, daß Bach mit diesem Insistieren seine Auffassung des vertonten Textes gewichten wollte, kam Mattheson allerdings nicht. Immerhin zeigt dieses Dokument der Nachwelt, wie auffällig Bachs Kompositionskunst auf den aufmerksamen Zeitgenossen wirkte.

Die Überlieferung der Kantate beruht auf einem originalen, mit dem Aufführungsdatum „den 3ten post Trinit: 1714 musiciret worden“ sowie der Bezeichnung „in ogni tempore“ versehenen Stimmensatz. Hinzu kommt Material für spätere Aufführungen in Köthen und Leipzig. Wenn Bach das Werk bereits bei seiner Bewerbung um das Organistenamt an der

Hallenser Liebfrauenkirche (Herbst 1713) aufgeführt hat, könnte dies die gelegentlich geäußerte Vermutung einer Frühfassung stützen. Diese Hypothese stützt sich auf die kleinteilige Kombination von Psalmtext und freier Dichtung. Diese freie Dichtung, deren Autor Alfred Dürr aus stilistischen Gründen in Salomon Franck, dem Weimarer Bibliothekar und Oberkonsistorialsekretär vermutet, könnte zu den Schriftworten hinzuge treten sein. Denkbar ist aber auch der umgekehrte Weg. Weitere interessante Beobachtungen zeigen am Beispiel dieser Kantate, welche Wege die Forschung einschlägt, um Licht in den Kompositionsprozeß einer Zeit zu bringen, die das vollendete, unantastbare Kunstwerk noch nicht kannte. Die ersten drei im Jahre 1714 entstandenen Kantaten (BWV 182, 12, 172) vertonen, wenn überhaupt, das Schriftwort in Form von Rezitativen, nicht, wie hier, als Chorsatz. Angenommen, dieser sei dennoch 1714 entstanden, entstünde, so Alfred Dürr, eine bemerkenswerte Formenvielfalt in den Chorsätzen dieser Kantaten: Passacaglia in BWV 12, Fuge in BWV 182, Konzertsatz in BWV 172 und hier nun das motettische Prinzip, das den Text zeilenweise in unterschiedliche, affekthaltige Motive kleidet und kontrapunktisch durchführt. Die einleitende Sinfonia wiederum könnte, in ihrer Verwandtschaft zur Sinfonia der Kantate BWV 12, ebenfalls 1714 entstanden sein.

Das Werk als Ganzes beschreibt einen gedanklichen Weg zwischen Not und Triumph, den die christliche Seele zurückzulegen hat. Zentrum und Fundament dieses Weges ist die Tröstung. So differenziert und formal vielgestaltigen Bach seine Musik auch gestaltet: dieser Inhalt prädestiniert die Kantate zur Verwendung „für jede Zeit des Kirchenjahres“, wie es die italienische Bezeichnung angibt. Die Kantate ist also von vornherein als wiederverwendbares Repertoirestück konzipiert. Sie besteht aus zwei, vor und nach der Predigt zu musizierenden Teilen. Nach Sinfonia und Eingangsschor beklagen Sopran und Oboe „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“.

Das folgende, streicherbegleitete Rezitativ vertieft diese Klage, und auch die von seufzenden Motiven durchdrungene Tenorarie stimmt darin ein. Der Mittelteil dieses Stücks zeichnet Sturm und Wellen nach und führt die Stimme sinnbildlich in die Tiefe des Höllenschlunds. Den ersten Teil der Kantate beschließt eine jedes Textdetail ausdeutende Motette: Betrüben, Unruhe, Harren auf Gott, finden Entsprechungen in Harmonik, Bewegung und Tondauer. Dazwischen eingebettet, „adagio“ betont, gleichsam die Subjektivität des Eingangschors aufgreifend: die Worte „in mir“. Eine von Soli, Instrumenten und dann dem Chor vorgetragene Fuge bekräftigt das tröstende Vertrauen auf Gottes Hilfe.

Ein Dialog zwischen Jesus und der Seele eröffnet, streicherbegleitet, den zweiten Teil. Der Trost wird manifest, die Stimmung kehrt um und mündet in ein Duett mystischer Liebe, wie es direkter und inniger in einer Oper nicht vorkommen könnte. Darauf folgt eine große Choralbearbeitung. Den *Cantus firmus* vertraut Bach dem Tenor an; erst die Solisten, dann der gesamte Chor sekundieren den in ein die Tonleiter auf- und absteigendes Motiv gekleideten Text mit der besänftigenden Aufforderung, sich an diesem versöhnlichen Punkt der, man ist versucht zu sagen: Kantaten-Handlung zufrieden zu geben. Die vielfältig sich durchdringenden Textebenen von Bibelwort und Choralstrophe findet man bei Bach des öfteren, am auffälligsten vielleicht in der später entstandenen Motette „Jesu meine Freude“ (BWV 227).

Über die Zufriedenheit hinaus weist die nun folgende, affirmative Arie. Daß Bach hier wieder die Tenorstimme bedenkt, mag seinen Willen aufzeigen, gegenüber dem ersten Teil und der dortigen Tenorarie den Stimmungsumschwung von Trübsal zu Jauchzen zu manifestieren. Trompeten und Pauken führen die Kantate abschließend in die verklärende Welt der Offenbarung. Bemerkenswert sind die bildliche Einfachheit

des einen aufsteigenden C-Dur-Akkord beschreibenden Fugenthemas und die instrumentale Registrierkunst Bachs. Tatsächlich liegt speziell diesem Stück die Orgelmusik sehr nahe: das Fugenthema des Eingangschors kehrt, wenn auch nach Dur gewandelt, wieder in der Fuge BWV 541.

Jesus nahm zu sich die Zwölfe BWV 22

Entstehung: zum 7. Februar 1723

Bestimmung: Sonntag Estomihi

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Lukas 18, 31 und 34; Satz 5: Strophe 5 aus dem Choral „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ von Elisabeth Creuzinger (1524).

Gesamtausgaben: BG 5: 67 - NBA I/18.1: 3

Am Köthener Hof gehörte es nicht zu den Aufgaben des Kapellmeisters, Kantaten zu komponieren und im Gottesdienst aufzuführen. Deshalb sind aus den Jahren zwischen 1717 und 1723 vor allem weltliche Glückwunschkantaten überliefert oder nachgewiesen, deren musikalisches Material Bach später in Leipzig für den Gebrauch im Gottesdienst auf einen anderen Text wiederverwendete (z.B. die Urformen der Kantaten BWV 66, 134, 173, 184 und 194). Ältere Kantaten wie BWV 21 oder 199, die in dieser Zeit nachweislich musiziert wurden, müssen nicht unbedingt in Köthen erklungen sein. Nur die Kantaten BWV 22 und BWV 23 („Du wahrer Gott und Davids Sohn“) entstanden zu Bachs Köthener Zeit. Auch sie waren nicht für den Gebrauch am Hofe bestimmt, sondern dienten Bach als Ausweis seiner Kompositionskunst. Er führte beide anlässlich seiner Kantoratsprobe in Leipzig am 7. Februar 1723 in der Thomaskirche auf. Zumindest die Gedanken zur Kantate 22 dürfte Bach also in Köthen gefaßt haben - die Tenorarie Nr. 4 atmet den Geist eines höfischen Tanzes -, und es wird davon auszugehen sein, daß Bach, aus dem gegebenen Anlaß, alle Register seiner Kunst zu ziehen bestrebt war.

Aufsehen erregte in Leipzig gewiß der ungewöhnliche Beginn der Kantate. In eine Orchestereinleitung hinein treten zunächst der Evangelist und die Vox Christi auf. Bach vertont also den puren Evangeliumstext. Dort, wo von der Gesamtheit der Apostel die Rede ist, übernimmt der Chor den Part und

überführt den Gedanken des Evangeliums gleichsam auf die hörende Gemeinde. Der folgenden Arie verleiht Bach, durch die Figuration der Solo-Oboe, bittenden Gestus. Die Gedanken „hinauf nach Jerusalem“ und „Leiden“ unterstreicht er durch aufstrebende Linienführung sowie harmonische Trübung in ungebräuchliches Ces-Dur. Es folgt ein streicherbegleitetes Rezitativ; auch hier mit entsprechenden Betonungen zentraler Begriffe und Gedanken wie „Laufen“, „Golgotha“, „Leiden“, „Niedrigkeit“ und „tausend Freuden“. Die bereits genannte Tenorarie insitiert mit Haltetönen der Gesangsstimme auf Begriffen wie „ewig“ und „Friede“; auch die Aufwärtsbewegung des „ziehe mich nach dir in Friede dahin“ findet eine sinnfällige Ausdeutung. Mit dem abschließenden Choral findet Bach den Bogen zurück zum Anfang der Kantate. Er baut den vierstimmigen Chorsatz zeilenweise ein in den obligaten Orchestersatz. Die von Anfang bis Ende gleichsam unendlich fließende Violin- und Oboenstimme scheint Partei zu nehmen für das jeweils zweite Element in jenen Gegensatzpaaren, von denen der Text spricht: Tod und Erweckung, Krankheit und neues Leben.

Die Probe verlief überzeugend. Zeitungen (!) berichten, daß die „Music von allen, welche dergleichen aestimiren, sehr gelobet worden“ sei. Der Rat der Stadt nahm den bisherigen Hochfürstlichen Capellmeister zu Cöthen in seine Dienste. Und daß Bach im Amt „mit gutem Applaus seine erste Music“ aufgeführt hat, attestierte der Rat ihm ein Vierteljahr später erneut. Wie sehr Bach selbst dann mit den Aufführungsbedingungen haderte, erfahren wir erst 1730.

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 Schallplatteeinspielungen 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 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.

I had so much distress BWV 21

Composed for: 17 June 1714

Performed on: 3rd Sunday after Trinity and any occasion

Text: probably (at least partly) by Salomon Franck. Movement 2: psalm 94, 19; movement 6: psalm 42,12; movement 9: psalm 116, 7 and verses 2 and 5 from the chorale “Wer nur den lieben Gott läßt walten” by Georg Neumark (1641); movement 11: Revelation 5, 12-13

Complete editions: BG 5¹: 1 – NBA I/16: 111

„Let us give the honest Zachau (Handel’s teacher) a bit of company, to relieve him of his lonesomeness, by placing an otherwise brave practicus hodiernus at his side, who repeats not for the long term: I, I, I, I had much grief, I had much grief, in my heart, in my heart. I had much grief :|: in my heart :|: :|: I had much grief :|: in my heart :|: I had much grief :|: in my heart :|: :|: :|: :|: I had much grief :|: in my heart :|: etc..” No doubt, scathing 18th century critic Johann Mattheson wasn’t too fond of Bach’s treatment of the text. Too many repetitions, and emphasis on the subjective „I“... However, Mattheson failed to look at it from another angle and see that Bach used this emphasis to express his interpretation of the text. Still, it goes to show how striking Bach’s composing techniques must have been to attentive contemporaries.

The cantata’s tradition is based on an original score with the notes „performed on the third Sunday after Trinity 1714 „, and „in ogni tempore“. And there is material for later performances in Köthen und Leipzig. If Bach already performed the cantata as part of his application for the post of organist at the Liebfrauenkirche in Halle (autumn 1713), this would confirm an occasionally assumed early version. The hypothesis is based on the combination of psalm texts and free poetry. The latter, which author Alfred Dürr assumes were written by Salomon Franck, librarian and senior consistorial secretary in Weimar,

could have been added to the bible words. But it could also be the other way round. Further interesting observations on this cantata show to what ends research will go to throw some light on the composing process of an age that knew nothing of the finished, sacrosanct works of art. The first three cantatas written in 1714 (BWV 182, 12, 172) use bible words, if at all, only in recitatives, and not – like here – in a choir setting. But, if we assume that the cantata was composed in 1714, these choir settings of these cantatas – says Alfred Dürr – would show a remarkable diversity: a passacaglia in BWV 12, fugue in BWV 182, a concerto movement in BWV 172 and now a motet, dressing the lines of the text in different motifs, each expressing a different Affekt in counterpoint. The introductory sinfonia, which is related to the sinfonia of cantata BWV 12, may also date back to 1714.

The work describes the mental wandering of the Christian soul from distress to triumph. Comfort is the heart and foundation of this path. Despite the varied and multifaceted form of Bach’s music, its contents predestine this cantata for performance „on any occasion of the church year“, as the Italian note says. Thus, the cantata was conceived from the outset as a reusable repertoire piece. It consists of two parts divided by the sermon. After the sinfonia and opening choir the oboe-accompanied soprano aria laments „sighing, crying, sorrow, need“. The following recitative with string accompaniment repeats this lament and the tenor aria with its sighing motifs joins in for extra measure. The central movement of this work paints a picture of „storm and waters“ and leads each voice metaphorically into the deep jaws of hell. The first part of the cantata ends with a motet interpreting every detail of the text: Distress, unquiet, and trust in God are expressed by harmony, movement and duration. Embedded here and emphasised with an „adagio“ we find the words „in me“, which seem to take up the subjective motif of the opening choir once again. A fugue performed by soloists, instruments and finally the choir

confirms the comfort given by trusting in God’s help.

A dialogue between Jesus and the soul, accompanied by strings, introduces the second part. Comfort becomes manifest, the mood changes and culminates in a mystic love duet of an operatic directness and sincerity. Then comes a grand choir setting. The *cantus firmus* is in the tenor; while soloists and the entire choir weave a text motif with descending and rising scales around it, with the soothing plea to end the – one could almost say cantata – plot in this conciliatory mood. Bach’s works often feature bible words and chorale verses penetrating each other on various levels, and the motet “Jesu meine Freude” (BWV 227) is perhaps the most striking example. The following affirmative aria points beyond pure contentment. The fact that Bach has composed it for the tenor voice again, indicates an attempt to express the mood change from distress in the tenor aria of the first part to rejoicing in this second tenor aria. Trumpets and timpani finally lead the cantata into the transfigured world of the Revelation. It is remarkable for the pictorial simplicity of the fugal motif with its ascending C major chord and Bach’s instrumental registration skills. In fact, this piece comes very close to organ music: The fugue theme of the opening choir appears again in fugue BWV 541, albeit transposed into a major key.

Jesus took to him the twelve BWV 22

Composed for: 7 February 1723

Performed on: Quinquagesima Sunday

Text: Unknown author. Movement 1: Luke 18, 31 and 34; movement 5: verse 5 from the chorale "Herr Christ, der einig Gottes Sohn" by Elisabeth Creuzinger (1524).

Complete editions: BG 5: 67 – NBA I/18.1: 3

At the court of Köthen the musical director's responsibilities did not include writing cantatas and performing them in church. Hence, according to records and tradition, worldly cantatas for birthdays and special events accounted for most of Bach's work from 1717 to 1723. He would later reuse this musical material in Leipzig for sacred compositions, after changing the text (e.g. the original versions of cantatas BWV 66, 134, 173, 184 and 194). Older cantatas like BWV 21 or 199, which were demonstrably performed during this period, weren't necessarily heard in Köthen. Only cantatas BWV 22 and BWV 23 ("Du wahrer Gott und Davids Sohn") were composed during Bach's Köthen period. They weren't intended for use at court either, but served to demonstrate Bach's composing skills. He performed the two at his audition for the cantorate of St. Thomas in Leipzig on 7 February 1723. So Bach must at least have thought of cantata 22 in Köthen. Tenor aria no. 4 resembles a court dance, and we can assume that on this occasion Bach wanted to pull out all the stops.

The unusual beginning of the cantata must have caused quite a stir in Leipzig. The orchestral introduction is interrupted by the Gospel and Christ's voice. Bach sets pure Gospel text to music here. The choir sings of the disciples' actions, transposing the reflections of the Gospel to the listening congregation. Bach gives the following aria a pleading quality through the figuration of the solo oboe. He expresses the words „up to Jerusalem“ and „suffering“ with a soaring linear

construction and harmonic darkening in unusual C flat major. This is followed by a string-accompanied recitative, again emphasising central terms like „run“, „Golgotha“, „suffering“, „distress“ and „untold joy“. Long notes in the already mentioned tenor aria stress words like „eternal“ and „peace“; and the ascending movement of „summon me to thee in peace“ finds a corresponding interpretation. In the final chorale Bach goes back to the beginning of the cantata. He adds the four-part chorus setting line by line into the obligato orchestra movement. The endless flow of the violin and oboe seems to highlight the second element of each contrasting pair mentioned in the text: death and awakening, feebleness and new life.

The audition went very well indeed. The newspapers (!) reported that the „music was much praised by all those who hold the same in high esteem“. The city council engaged the former Royal Musical Director of Köthen. And the council affirmed three months later that Bach had performed „his first music to great applause“. Only in 1730 do we hear of the difficulties Bach had with the performance conditions.

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

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

Bach 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.

J'avais beaucoup de tourments BWV 21

Création : pour le 17 juin 1714

Destination : troisième dimanche après la trinité et à toute occasion

Texte : probablement (au moins en partie) de Salomon Franck.
Mouvement 2: Psaume 94, 19; Mouvement 6: Psaume 42,12;
Mouvement 9: Psaume 116, 7 et strophes 2 et 5 tirées du choral
„Celui qui ne laisse faire que Dieu“ de Georg Neumark (1641);
Mouvement 11: Apocalypse 5, 12-13

Éditions complètes : BG 5¹: 1 – NBA I/16: 111

„Afin que l’honnête Zacau (maître de Händel) se retrouve en compagnie et cesse d’être un solitaire, il faut lui adjoindre un praticien d’aujourd’hui, d’ailleurs excellent, et qui répète sans ennui: Je, je, je, j’avais beaucoup de tourments, j’avais beaucoup de tourments, en mon cœur, en mon cœur. J’avais beaucoup de tourments : en mon cœur : : : J’avais beaucoup de tourments : : en mon cœur : : : : : J’avais beaucoup de tourments : : en mon cœur : : etc.” Il n’y a aucun de doute : Johann Mattheson, le critique pointilleux du XVIII^{ème} siècle, n’appréciait pas la façon dont Bach traitait un texte. Trop de répétitions, en plus en insistant sur le „Je“ qui vise à accuser la subjectivité... Néanmoins il n’est pas venu à l’idée de Mattheson que Bach avait voulu donner un poids particulier à ce texte mis en musique en usant de ce procédé. Toujours est-il que ce document montre bien à la postérité l’effet que faisait les compositions de Bach sur ses contemporains attentifs.

La tradition de la cantate est basée sur un mouvement vocal original portant la date d'exécution „den 3ten post Trinit: 1714 musirciret worden“ ("joué le troisième après la Trinité : 1714") et accompagné de la désignation „in ogni tempore“. Vient s'y ajouter des éléments introduits pour des exécutions ultérieures à Köthen et Leipzig. Si Bach a réellement exécuté cette œuvre

lors de sa candidature au poste d'organiste de l'église Sainte-Marie de Halle (Liebfrauenkirche) en automne 1713, ceci pourrait soutenir l'hypothèse d'une première version, thèse qui est de temps en temps exprimée. Cette hypothèse se base sur la combinaison en petites parties du texte du Psaume et du texte librement composé. Cette composition libre dont l'auteur, selon Alfred Dürr, serait Salomon Franck, le bibliothécaire de Weimar et secrétaire général consistorial, pourrait avoir été ajoutée aux paroles de la Bible. Mais l'inverse est aussi possible. En prenant cette cantate comme exemple, d'autres observations intéressantes montrent les voies que suivent la recherche dans le but de mettre en lumière le processus qui était à la base de la composition à cette époque qui ne connaissait d'ailleurs pas encore la notion de chef d'œuvre intouchables. Les trois premières cantates créées en l'année 1714 (BWV 182, 12, 172) mettent en musique, au grand maximum, la parole écrite sous forme de récitatifs et non, comme ici, sous la forme d'un mouvement choral. Supposons que cette cantate a bien été créée en 1714, il y aurait, selon Alfred Dürr, une remarquable diversité de formes dans les mouvements chorals de ces cantates: passacaglia dans la BWV 12, fugue dans la BWV 182, mouvement concertant dans la BWV 172 et ici le principe du motet, qui revêt le texte, vers après vers, de motifs différents et plein d'émotions, dans une exécution en contrepoint. La sinfonia d'introduction pourrait avoir été en revanche créée également en 1714, du fait de son affinité avec la sinfonia de la cantate BWV 12.

L'œuvre dans son ensemble décrit le chemin que l'âme chrétienne doit parcourir sous la forme d'un raisonnement guidant cette âme sur un chemin entre la misère et le triomphe. La consolation forme le centre et le fondement de ce chemin. Aussi différenciée et formelle la musique de Bach soit elle, ce contenu prédestine cette cantate à un emploi „pour toute occasion au sein de l'année religieuse“, comme la désignation italienne l'indique. La cantate est donc conçue dès le début

comme morceau d'un répertoire destiné à être réutilisé. Elle est composée de deux parties qui sont jouées avant et après le sermon. Après la sinfonia et le chœur d'introduction, le soprano et le hautbois se lamentent „Soupir, larmes, chagrin, détresse“. Le récitatif qui suit et qui est accompagné des cordes renforce cette lamentation et l'air du ténor imprégné de motifs gémissants se joint aux autres. La partie centrale de ce morceau retrace la tempête et les vagues et mène symboliquement les voix jusque dans les abysses de ce gouffre de l'enfer. Un motet interprétant chaque détail du texte: la tristesse, l'inquiétude, l'espérance en Dieu trouvant leurs pendants dans l'harmonie, le mouvement et la durée du ton clôture la première partie de la cantate. L'„adagio“, inséré entre ceci, met en quelque sorte la subjectivité du chœur d'introduction en relief sous forme d'une reprise: les mots „en moi“. Une fugue déclamée par des soli, des instruments et puis par le chœur renforce/confirmé la confiance en l'aide de Dieu qui apporte consolation.

Un dialogue entre Jésus et l'âme ouvre, accompagné des cordes, la deuxième partie. La consolation devient visible, l'atmosphère se retourne et débouche dans un duo d'amour mystique, un opéra ne pourrait être plus direct ni plus intime dans ses expressions. Un grand arrangement choral fait suite. Bach confie le *cantus firmus* au ténor ; tout d'abord les solistes et ensuite le chœur en entier secondent le texte revêtu d'un motif montant et descendant la gamme en invitant dans l'apaisement de se contenter de ce point conciliant de l'action de cette cantate comme on est tenté de le dire. On trouve assez souvent chez Bach les différents niveaux s'interpénétrant entre des paroles de la Bible et des strophes de choral, peut-être de façon la plus frappante dans le motet créé plus tard „Jésus ma joie“ (BWV 227). L'air qui suit alors de par sa forme affirmative renvoie au-delà du contentement. Bach gratifie ici à nouveau la voix du ténor, ce qui est bien la preuve de sa volonté de manifester le revirement d'atmosphère passant de la profonde affliction aux cris d'allégresse, revirement qui s'est réalisé entre

la première partie et l'air du ténor qu'il y avait intégré. Des trompettes et des timbales mènent en fin de compte la cantate dans le monde serein de la Révélation. Remarquables sont la simplicité figurative du thème de la fugue décrivant un accord ascendant en ut majeur et l'art des registres instrumentaux de Bach. Ce morceau est en réalité très prêt de la musique d'orgue : le thème de fugue du chœur d'introduction se retrouve dans la fugue BWV 541 quoique transformé en majeur.

Jésus réunit les Douze autour de lui BWV 22

Création: pour le 7 février 1723

Destination: septième dimanche avant Pâques

Texte: poète inconnu. Mouvement 1: Luc 18, 31 et 34; Mouvement 5: strophe 5 tirée du choral „Seigneur Christ, l'unique Fils de Dieu“ de Elisabeth Creuzinger (1524).

Éditions complètes: BG 5: 67 – NBA I/18.1: 3

À la cour de Köthen, la composition de cantates et leur exécution durant le service religieux ne faisaient pas partie des devoirs que devaient remplir un maître de chapelle. C'est la raison pour laquelle entre 1717 et 1723, ce sont surtout des cantates de vœux qui ont été transmises ou mises en évidence, cantates que Bach réutilisa plus tard à Leipzig en y reprenant la substance musicale et en les préparant à l'emploi pour les services religieux sur un autre texte (par ex. les formes initiales des cantates BWV 66, 134, 173, 184 et 194). Des cantates de plus longue date, comme la BWV 21 ou 199 qui ont été incontestablement jouées à cette époque, n'ont pas nécessairement été entendues à Köthen. Seules les cantates BWV 22 et BWV 23 („Toi, Dieu véritable et fils de David“) ont été créées à l'époque où Bach était à Köthen. Elles non plus n'étaient pas destinées à être exécutées devant la cour mais permettaient à Bach de présenter son art de compositeur. Il exécuta les deux cantates à l'occasion de son épreuve pour le cantorat à Leipzig, le 7 février 1723 à Saint-Thomas. Du moins, la cantate 22 a sans doute été conçue donc à Köthen – l'esprit d'une danse courtoise se ressent dans l'air du ténor n° 4 –, et tout permet de présumer que Bach, en raison de cette occasion, avait été particulièrement soucieux de mettre tout en œuvre pour prouver son talent.

Le début inhabituel de la cantate a certainement fait sensation à Leipzig. Dans une introduction orchestrale, l'Évangéliste et la Voix du Christ entrent tout d'abord en scène. Bach a donc mis

en musique le texte de l'Évangile sous sa forme naturelle. À partir de là, alors qu'il est question de tous les apôtres, le chœur entre au premier plan et transfère les pensées de l'Évangile pour ainsi dire à l'auditoire des fidèles. Bach confère à l'air suivant un aspect de prière grâce à la figuration des hautbois solistes. Il met en relief les pensées exprimées „se rendre à Jérusalem“ et „souffrance“ en traçant une ligne ascendante et en assombrissant les harmonies en utilisant le ut bémol majeur inusité. Un récitatif accompagné de cordes suit en accentuant là aussi les notions et idées centrales correspondantes comme „marche“, „Golgotha“, „souffrance“, „avilissement“ et „joie immense“. L'air du ténor dont on a déjà parlé, insiste sur des notions comme „éternel“ et „paix“ en des tons tenus; le mouvement ascendant du „Entraîne-moi dans tes pas vers la paix“ trouve également son interprétation évidente. Avec le choral final, Bach retourne au début de la cantate. Il intègre le mouvement du chœur à quatre voix, vers après vers, à l'intérieur du mouvement orchestral obligé. La voix chantée par les violons et les hautbois semblant pour ainsi dire coulée indéfiniment, du début à la fin, semble vouloir se ranger du côté du deuxième élément de ces couples antagonistes dont parle le texte : mort et résurrection, maladie et vie nouvelle.

L'épreuve se déroula de façon convaincante. Les journaux (!) rapportèrent que la „musique a été admirée par tous ceux qui estiment une telle musique“. Le Conseil de la Ville éleva aux fonctions de cantor le maître de chapelle du prince d'Anhalt-Coethen. Et le Conseil attesta à Bach, un trimestre plus tard, à une nouvelle reprise qu'il avait exécuté en sa fonction „sa première musique avec beaucoup d'applaudissements“. Ce n'est qu'en 1730 que nous apprendrons combien Bach avait souffert des conditions dans lesquelles il avait dû exécuter cette cantate.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

En 1970, Helmuth Rilling et ses ensembles commencèrent à enregistrer sur disque des cantates peu connues de Johann Sebastian Bach. C'est de cette entreprise que se constitua le premier et jusqu'au jour d'aujourd'hui l'unique enregistrement de toutes les cantates de Bach et ceci à la veille du 300^{ème} 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 eues 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 retransmettre le sens de cette musique à l'auditeur moderne qui est, à tous égards, marqué différemment. Cet objectif perdu 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, subissent 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'ÉDITION BACHAKADEMIE. Il existe plusieurs formes de classements judicieux pour les cantates sur disques compacts. Dans le souci de faciliter la tâche de l'auditeur dans sa recherche des différentes cantates, l'ÉDITION BACHAKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmieder.

Jesús tomó consigo a los doce BWV 22

Génesis: 7 de febrero de 1723

Destino: domingo de Estomihi

Texto: poeta desconocido. Movimiento 1: Lucas 18, 31 y 34; movimiento 5: estrofa 5 de la coral „Señor Cristo, unigénito de Dios“ de Elisabeth Creuzinger (1524).

Ediciones completas: BG 5^o: 67 – NBA I/18.1: 3

En la corte de Köthen no solamente formaba parte de las tareas propias del maestro de capilla el componer cantatas e interpretarlas en los oficios religiosos. A estos respecto, de los años que van de 1717 a 1723, se han conservado o se ha podido demostrar la existencia, sobre todo, de cantatas profanas de felicitación cuyo material musical llegaría a emplear Bach luego en Leipzig para los oficios religiosos con unos textos diferentes (por ejemplo, las formas originarias de las cantatas BWV 66, 134, 173, 184 y 194). Posteriores cantatas, como la BWV 21 o la 199, que, según está comprobado, fueron interpretadas en esta época, no han de haber sido ejecutadas necesariamente en Köthen. Solamente las cantatas BWV 22 y BWV 23 („Tú, verdadero Dios y de David hijo“) fueron compuestas por Bach durante su estancia de Köthen. Tampoco estas cantatas estaban destinadas a la corte, sino que sirvieron a Bach en tanto comprobante de sus aptitudes de compositor. Ambas cantatas fueron ejecutadas por él con motivo de su examen de cantorato (Kantoratsprobe) en la ciudad de Leipzig el día 7 de febrero de 1723, en la Iglesia de Tomás (Thomaskirche). Esto es, al menos en pensamiento habría de haber concebido Bach la cantata 22 en Köthen – el aria de tenor número 4 tiene toda la inspiración de una danza cortesana –, y partimos del hecho que Bach, en relación al caso dado, se esforzó por servirse de todos los registros de su arte.

Admiración fue lo que con seguridad produjera en Leipzig el poco habitual principio de la cantata. En una introducción orquestal intervienen primero el evangelista y la vox Christi. Bach pone música, pues, al texto evangélico solo. De aquellas partes donde se trata de todos los apóstoles se hace cargo el coro

transmitiendo los pensamientos del Evangelio a la comunidad de oyentes. A la subsiguiente aria confiere Bach algo de rogatorio por medio de la figuración del oboe solo. Los pensamientos „arriba, a Jerusalén“ y „sufrimientos“ se subrayan con las pautas ascendentes así como con la turbia armonía en raro *Do bemol mayor*. Sigue entonces un recitativo acompañado de instrumentos de arco; también aquí con las acentuaciones correspondientes de ciertas expresiones centrales como „correr“, „Gólgota“, „sufrir“, „bajeza“ y „miles de alegrías“. La recién nombrada aria de tenor insiste con sus tonos sostenidos de voz cantante en expresiones como „eterno“ y „paz“; también la expresividad del movimiento hacia delante del „llévame contigo en paz allí“ („ziehe mich nach dir in Friede dahin“) resulta harto perceptible. Con la coral concluyente traza Bach el arco que regresa al principio de la cantata. Por líneas va estructurando el movimiento de coral a cuatro voces convirtiéndolo en un movimiento de orquesta obligado. Las voces de violín y de oboe, que fluyen desde el principio hasta el final sin que parezcan acabar, parecen tomar partido por el segundo elemento correspondiente en aquellos pares de contrarios de los que trata el texto: muerte y resurrección, enfermedad y vida nueva.

El examen fue convincente. Los periódicos (!) informaron acerca de que la „música, sobre todo por aquellos que estiman semejante música, ha sido muy alabada“. El consejo de la ciudad empleó, pues, al hasta entonces maestro de capilla de su alteza en Köthen. Y puesto que Bach ejecutó „con gran aplauso su primera música“, fue confirmado en su cargo un trimestre después por el consejo mismo de la ciudad. Hasta qué punto Bach mismo estaba descontento con las condiciones en las que había de ejecutar sus composiciones es algo de lo que no tendremos noticia antes de 1730.

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 (Internationalen 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.