



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[1] KANTATEN BWV 115 - 117

Mache dich, mein Geist, bereit / Du Friedefürst, Herr Jesu Christ / Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

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

Gedächtniskirche Stuttgart

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

BWV 115: Februar/April 1980. BWV 116: Februar/April 1980. BWV 117: Februar 1984.

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes, Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Julián Aguirre Muñoz de Morales, Mario Videla

© 1980/84 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

Internet: <http://www.bachakademie.de>

Johann Sebastian



(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Mache dich, mein Geist, bereit *BWV 115 (21'19)*

Get thyself, my soul, prepared • Prépare-toi, mon esprit • Prepárate, espíritu mío

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Bernhard Schmid - Cornetto • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino August Wenzinger - Violoncello piccolo • Gerhard Mantel - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ *BWV 116 (17'58)*

Thou Prince of peace, Lord Jesus Christ • Seigneur Jésus-Christ, Prince de paix • Señor Jesucristo, Príncipe de la paz

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Bernhard Schmid - Cornetto • Klaus Kärcher, Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Hans Häublein - Violoncello • Peter Nitsche - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut *BWV 117 (21'43)*

Give laud and praise the highest good • Louange et gloire au bien suprême • Honor y gloria al bien supremo

Mechthild Georg - alto • Adalbert Kraus - tenore • Andreas Schmidt - basso • Sibylle Keller-Sanwald, Wiltrud Böckheler - Flauto • Fabian Menzel, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Christoph Carl, Klaus Thunemann - Fagotto • Georg Egger - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 117)

HELMUTH RILLING

BWV 115 „Mache dich, mein Geist bereit“				21:19
No. 1	Coro:	Mache dich, mein Geist, bereit	1	3:49
	<i>Corno, Flauto, Oboe d'amore, Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Aria (A):	Ach schläfrige Seele	2	8:44
	<i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Recitativo (B):	Gott, so vor deine Seele wacht	3	1:22
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Aria (S):	Bete aber auch dabei	4	5:28
	<i>Flauto, Violoncello piccolo, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Recitativo (T):	Er sehnet sich nach unserm Schreien	5	0:56
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 6	Choral:	Drum so laßt uns immerdar	6	1:00
	<i>Corno, Flauto, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 116 Du Friedefürst, Herr Jesu Christ				17:58
No. 1	Coro:	Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	7	5:41
	<i>Corno, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Aria (A):	Ach, unaussprechlich ist die Not	8	3:53
	<i>Oboe d'amore I, Violoncello, Organo</i>			
No. 3	Recitativo (T):	Gedenke doch, o Jesu	9	0:51
	<i>Violoncello, Organo</i>			
No. 4	Terzetto (S, T, B):	Ach, wir bekennen unsre Schuld	10	5:21
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Recitativo (A):	Ach, laß uns durch die scharfen Ruten	11	1:12
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 6	Choral:	Erleucht auch unser Sinn und Herz	12	1:00
	<i>Corno, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 117 „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“				21:43
No. 1	Versus 1 (Coro):	Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut	13	4:08
	<i>Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Versus 2, Recitativo (B):	Es danken dir die Himmelsheer	14	1:16
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Versus 3 (Aria T):	Was unser Gott geschaffen hat	15	2:52
	<i>Oboe d'amore, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Versus 4 choraliter:	Ich rief dem Herrn in meiner Not	16	0:59
	<i>Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Versus 5, Recitativo (A):	Der Herr ist noch und nimmer nicht	17	1:32
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 6	Versus 6 (Aria, B):	Wenn Trost und Hülf ermangeln muß	18	3:22
	<i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 7	Versus 7 (Aria, A):	Ich will dich all mein Leben lang	19	3:11
	<i>Flauto I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 8	Versus 8, Recitativo (T):	Ihr, die ihr Christi Namen nennt	20	0:42
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 9	Versus 9 (Coro):	So kommet vor sein Angesicht	21	3:41
	<i>Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

Total Time BWV 115-117	61:06
------------------------	-------

1. Coro

Mache dich, mein Geist, bereit,
Wache, fleh und bete,
Daß dich nicht die böse Zeit
Unverhofft betrete;
Denn es ist
Satans List
Über viele Frommen
Zur Versuchung kommen.

2. Aria

Ach schläfrige Seele, wie? ruhest du noch?
Ermuntre dich doch!
Es möchte die Strafe dich plötzlich erwecken
Und, wo du nicht wachest,
Im Schläfe des ewigen Todes bedecken.

3. Recitativo

Gott, so vor deine Seele wacht,
Hat Abscheu an der Sünden Nacht;
Er sendet dir sein Gnadenlicht
Und will vor diese Gaben,
Die er so reichlich dir verspricht,
Nur offne Geistesaugen haben.
Des Satans List ist ohne Grund,
Die Sünder zu bestreichen;
Brichst du nun selbst den Gnadenbund,
Wirst du die Hülfe nie erblicken.
Die ganze Welt und ihre Glieder
Sind nichts als falsche Brüder;
Doch macht dein Fleisch und Blut hiebei
Sich lauter Schmeichelei.

1. Chorus

Get thyself, my soul, prepared,
Watching, begging, praying,
Lest thou let the evil day
Unforeseen o'ertake thee.
For in truth
Satan's guile
Often to the righteous
With temptation cometh.

2. Aria

Ah slumbering spirit, what? Still art thy rest?
Arouse thyself now!
For well may damnation thee sudden awaken
And, if thou not watchest,
In slumber of lasting perdition obscure thee.

3. Recitative

God, who for this thy soul doth watch,
Hath loathing for the night of sin;
He sendeth thee his gracious light
And wants for all these blessings,
Which he so richly thee assures,
Alone the open eyes of spirit.
In Satan's craft there is no end
Of charm to snare the sinner;
If thou dost break the bond of grace,
Thou shalt salvation ne'er discover.
The whole wide world and all its members
Are nought but untrue brothers;
Yet doth thy flesh and blood from them
Seek nought but flattery.

1

1. Chœur

Prépare-toi, mon esprit,
Veille, implore et prie
Pour que l'heure funeste
Ne te prenne pas au dépourvu;
Car c'est
La ruse de Satan
D'induire de nombreux fidèles
En tentation.

2

2. Air

Comment, âme somnolente, tu te reposes encor?
Réveilles-toi donc!
Le châtiment pourrait t'éveiller soudainement
Et si tu ne prends pas garde
Te recouvrir du sommeil de la mort éternelle.

3

3. Récitatif

Dieu qui veille pour ton âme,
A horreur de la nuit des péchés:
Il t'envoie la lumière de sa grâce
Et n'attends en retour pour ce don
Qu'il te promets être abondant,
Que de voir les yeux de ton esprit grands ouverts.
La ruse de Satan est insondable,
Et ensorcelle les pêcheurs;
Si tu romps à présent l'alliance de grâce
Tu ne verras jamais le secours.
Le monde entier et ses humains
Ne sont que de faux frères;
Pourtant ta chair et ton sang
Y trouvent nombreuses flatteries.

1. Coro

Prepárate, espíritu mío
Vela, suplica y ruega
Que el mal momento a ti
Inesperadamente no te venga
Puesto que la argucia
De Satán es
A muchos piadosos
Ir a tentarlos.

2. Aria

¿Ay dormilona alma! ¿Cómo? ¿Aún reposas?
¿Despábilate!
El castigo pronto despertarte puede
Y, puesto que no velas,
En el sueño la muerte eterna venirte.

3. Recitativo

Dios, que ante tu alma vela,
La pecaminosa noche aborrece.
El la luz de Su Gracia te envía
Y quiere ante esos dones
Que tan cabalmente te promete
Sólo tener abiertos los espirituales ojos.
La argucia de Satán es insondable
A fin de enredar al pecador.
Si tú mismo la alianza de la gracia rompes
No recibirá ayuda.
El mundo todo y sus miembros
No son sino falsos hermanos
Y aquí tu carne y tu sangre
No hace sino vanamente gozarse.

4. Aria

**Bete aber auch dabei
Mitten in dem Wachen!**

Bitte bei der großen Schuld
Deinen Richter um Geduld,
Soll er dich von Sünden frei
Und gereinigt machen!

5. Recitativo

Er sehnet sich nach unserm Schreien,
Er neigt sein gnädig Ohr hierauf;
Wenn Feinde sich auf unsern Schaden freuen,
So siegen wir in seiner Kraft:
Indem sein Sohn, in dem wir beten,
Uns Mut und Kräfte schafft
Und will als Helfer zu uns treten.

6. Choral

**Drum so laßt uns immerdar
Wachen, flehen, beten,
Weil die Angst, Not und Gefahr
Immer näher treten;
Denn die Zeit
Ist nicht weit,
Da uns Gott wird richten
Und die Welt vernichten.**

4. Aria

**Pray though even now as well,
Even in thy walking!**

Beg now in thy grievous guilt
That thy Judge with thee forbear,
That he thee from sin set free
And unspeckled render.

5. Recitativo

He yearneth after all our crying
He bends his gracious ear to us;
When foes respond to all our woe with gladness,
We shall triumph within his might:
For this his Son, in whom we ask it,
Us strength and courage sends
And will advance to be our Helper.

6. Choral

**Therefore let us ever be
Watching, begging, praying,
Since our fear, need, and great dread
Press on ever nearer;
For the day
Is not far
When our God will judge us
And the world demolish.**

4

4. Air

**Mais prie aussi
Tout en veillant!**

Prie ton juge de se montrer indulgent
À l'énormité de tes fautes,
Qu'il te délivre et te purifie
Des péchés!

5

5. Récitatif

Il aspire à entendre notre cri de détresse,
Il penche son oreille clémente vers nous;
Lorsque les ennemis se réjouissent de nos maux,
Nous vainquons grâce à sa puissance:
Son fils que nous implorons
Nous apportant le courage et les forces
Et voulant nous assister.

6

6. Choral

**C'est pourquoi ne cessons jamais
De veiller, d'implorer et de prier
Parce que la peur, la détresse et le danger
S'approchent de plus en plus;
Car le temps
N'est plus loin
Où Dieu nous jugera
Et anéantira le monde.**

4. Aria

**Reza también
En medio de la guardia.**

En tu gran culpa
A tu juez ruega paciencia,
Que de los pecados te libere
Y en puro te convierta.

5. Recitativo

El nuestras súplicas anhela,
Su oído por gracia a nosotros inclina;
Cuando los enemigos de nuestro mal se alegran
Por su fuerza vencemos nosotros;
Dándonos Su Hijo - a quien rezamos -
Valor y fuerza
Pues que cuan auxiliador a nosotros llegarse quiere.

6. Coral

**Por eso por siempre
Veamos, supliquemos y roguemos
Pues que el temor, la aflicción y el peligro
Más y más se acercan;
Pues que el tiempo
No está lejano
En que Dios nos juzgará
Y al mundo destruirá.**

BWV 116

1. Coro

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
Wahr' Mensch und wahrer Gott,
Ein starker Nothelfer du bist
Im Leben und im Tod.
Drum wir allein
Im Namen dein
Zu deinem Vater schreien.

2. Aria

Ach, unaussprechlich ist die Not
Und des erzürnten Richters Dräuen!
Kaum, daß wir noch in dieser Angst,
Wie du, o Jesu, selbst verlangst,
Zu Gott in deinem Namen schreien.

3. Recitativo

Gedenke doch,
O Jesu, daß du noch
Ein Fürst des Friedens heißest!
Aus Liebe wolltest du dein Wort uns senden.
Will sich dein Herz auf einmal von uns wenden,
Der du so große Hülfe sonst beweiseest?

1. Chorus

Thou Prince of peace, Lord Jesus Christ,
True man and very God,
A helper strong in need thou art
In life as well as death.
So we alone
In thy dear name
Are to thy Father crying.

2. Aria

Ah, past all telling is our woe
And this our angry judge's menace!
Scarce may we, while in our great fear,
As thou, O Jesus, dost command,
To God in thy dear name be crying.

3. Recitativo

Remember though,
O Jesus, thou art still
A Prince of peace considered!
For love thou didst desire thy word to send us.
Would then thy heart so suddenly turn from us,
Thou who such mighty help before didst show us?

7

1. Chœur

Seigneur Jésus-Christ, Prince de paix,
Homme véritable et Dieu véritable,
Tu es un puissant sauveur dans la détresse
Dans la vie et dans la mort.
C'est pourquoi nous élevons nos cris
En ton nom
Vers ton Père.

8

2. Air

Hélas, l'angoisse est indicible
Ainsi que la menace du juge courroucé!
C'est tout juste si, dans cette angoisse,
Nous sommes encore capables, comme tu le demandes
toi-même, ô Jésus,
D'implorer Dieu en ton nom.

9

3. Récitatif

Souviens-toi,
Ô Jésus, que tu t'appelles encore
Un prince de paix!
Tu as voulu nous envoyer ta parole par amour.
Veux-tu soudain détourner ton cœur de nous,
Toi qui fais preuve d'habitude de tant d'aide?

1. Coro

Señor Jesucristo, Príncipe de la paz,
Verdadero hombre y verdadero Dios,
Tú eres una ayuda poderosa,
En la vida y en la muerte.
Por eso sólo
En tu nombre
Clamamos a tu Padre.

2. Aria

¡Ay, inmensamente grande es la angustia
y la amenaza del Juez enfurecido!
Apenas podemos con todo este temor,
como Tú, oh Jesús, esperas de nosotros,
clamar a Dios en Tu nombre.

3. Recitativo

¡Pero recuerda,
oh Jesús que todavía eres
un Príncipe de la Paz!
Con amor nos envías Tu palabra,
vuelve entonces Tu corazón hacia nosotros,
¿a quién has mostrado hasta aquí tan gran ayuda?

4. Terzetto

Ach, wir bekennen unsre Schuld
 Und bitten nichts als um Geduld
 Und um dein unermeßlich Lieben.
 Es brach ja dein erbarmend Herz,
 Als der Gefallnen Schmerz
 Dich zu uns in die Welt getrieben.

5. Recitativo

Ach, laß uns durch die scharfen Ruten
 Nicht allzu heftig bluten!
 O Gott, der du ein Gott der Ordnung bist,
 Du weißt, was bei der Feinde Grimm
 Vor Grausamkeit und Unrecht ist.
 Wohlan, so strecke deine Hand
 Auf ein erschreckt geplagtes Land,
 Die kann der Feinde Macht bezwingen
 Und uns beständig Friede bringen!

6. Choral

Erleucht auch unser Sinn und Herz
 Durch den Geist deiner Gnad,
 Daß wir nicht treiben draus ein Scherz,
 Der unsrer Seelen schad.
 O Jesu Christ,
 Allein du bist,
 Der solchs wohl kann ausrichten.

4. Trio

Ah, we acknowledge all our guilt
 And pray for nought but to forbear
 And for thy love surpassing measure.
 For broke, yea, thy forgiving heart,
 As then the fallen's pain
 To us into the world did drive thee.

5. Recitative

Ah, let us through the stinging lashes
 Not all too fiercely bleed now!
 O God, thou who a God of order art,
 Thou know'st within our foe's vast rage
 What cruelty and wrong abide.
 Come then, and stretch out thine own hand
 O'er this alarmed and harried land.
 It can the foe's great might now conquer
 And us a lasting peace then offer!

6. Chorale

Illuminate, too, our minds and hearts
 With grace thy Spirit sends,
 That we not be a cause for scorn
 Unto our souls' regret.
 O Jesus Christ,
 Alone thou art
 Who can such good accomplish.

10

4. Trio

Ah, nous confessons notre faute
 Et ne demandons rien d'autre que ton indulgence
 Et ton amour incommensurable.
 Ton cœur miséricordieux ne s'est-il pas brisé
 Lorsque la douleur des déçus
 Te poussa à venir à nous en ce monde.

11

5. Récitatif

Ah, ne nous laisse pas trop verser de sang
 Par les rudes verges!
 Ô Dieu, Toi qui est un Dieu de l'ordre,
 Tu connais la cruauté et l'injustice
 Que cache la colère des ennemis.
 Allons, étends
 Sur un pays effroyablement éprouvé
 Ta main capable de maîtriser les ennemis puissants
 Et de nous apporter une paix durable!

12

6. Choral

Éclaire également notre âme et notre cœur
 Par l'esprit de ta grâce
 Pour que nous ne fassions pas de mal
 À notre âme.
 Ô Jésus-Christ,
 Toi seul
 Est capable d'arranger les choses.

4. Terceto

Ay, nosotros reconocemos nuestra culpa
 y no pedimos nada más que paciencia
 y Tu amor inconmensurable.
 Tu corazón misericordioso se rompió,
 cuando el dolor de los caídos
 te reclamó en este mundo.

5. Recitativo

¡Ay, no permitas que los punzantes flagelos
 nos hagan sangrar tanto!
 Oh Dios que eres el autor del orden,
 Tú conoces la brutalidad
 y la injusticia que imperan
 en la furia de nuestros enemigos.
 Por eso, extiende Tu mano
 a un país atormentado con el miedo.
 ¡Tu mano puede dominar el poder del enemigo
 y traernos paz duradera!

6. Coral

Ilumina nuestro corazón y mente
 con el espíritu de Tu gracia,
 para que no caigamos en lo vano,
 que corrompe nuestras almas.
 Oh Jesucristo, sólo Tu eres
 quien puede conseguirlo.

1. Coro

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut,
Dem Vater aller Güte,
Dem Gott, der alle Wunder tut,
Dem Gott, der mein Gemüte
Mit seinem reichen Trost erfüllt,
Dem Gott, der allen Jammer stillt.
Gebt unserm Gott die Ehre!

2. Recitativo

Es danken dir die Himmelsheer,
O Herrscher aller Thronen,
Und die auf Erden, Luft und Meer
In deinem Schatten wohnen,
Die preisen deine Schöpfersmacht,
Die alles also wohl bedacht.
Gebt unserm Gott die Ehre!

3. Aria

Was unser Gott geschaffen hat,
Das will er auch erhalten;
Darüber will er früh und spat
Mit seiner Gnade walten.
In seinem ganzen Königreich
Ist alles recht und alles gleich.
Gebt unserm Gott die Ehre!

4. Chorale

Ich rief dem Herrn in meiner Not:
Ach Gott, vernimm mein Schreien!
Da half mein Helfer mir vom Tod

1. Chorist

Give laud and praise the highest good,
The Father of all kindness,
The God who ev'ry wonder works,
The God who doth my spirit
With his rich consolation fill,
The God who makes all sorrow still.
Give to our God all honor!

2. Recitative

To thee give thanks the heav'nly host,
O ruler o'er all thrones, thou,
And those on earth and air and sea,
Within thy shadow dwelling,
These honor thy creative pow'r,
Which all things hath so well designed.
Give to our God all honor!

3. Aria

Whate'er our God created hath,
This, too, would he keep safely;
O'er all this shall he morn and night
With his dear grace be master.
Within his kingdom far and wide
Are all things just and all things fair.
Give to our God all honor!

4. Chorale

I called to God in my distress:
Ah Lord, pay heed my crying!
Then saved my Savior me from death

13

1. Chœur

Louange et gloire au bien suprême,
Au père de tous les bienfaits,
Au Dieu qui fait tous les miracles,
Au Dieu qui remplit mon âme
De sa riche consolation,
Au Dieu qui assouvit toutes les peines.
Rendez gloire à notre Dieu!

14

2. Récitatif

Les légions célestes te rendent grâces,
Ô Souverain de tous les trônes,
Et ceux qui vivent sur terre, dans les airs et la mer,
Dans ton ombre,
Ceux qui glorifient ton pouvoir de créateur,
Toi qui as tout si bien pesé.
Rendez gloire à notre Dieu!

15

3. Air

Ce que notre Dieu a créé,
Il veut le conserver aussi;
Il voudra tôt ou tard
User de sa clémence sur ceci.
Dans tout son royaume,
Tout est justice et égalité.
Rendez gloire à notre Dieu!

16

4. Chorale

J'ai imploré le Seigneur dans ma détresse:
Ah, Dieu, entends mon cri!
Mon Sauveur me sauva alors de la mort

1. Coro

Honor y gloria al bien supremo,
Al Padre de todos los bienes,
Al Dios que todos los milagros hace,
Al Dios que mi ánimo
De su abundante consuelo sacia
Al Dios que todo dolor alivia.
¡Glorificad a nuestro Dios!

2. Recitativo

Gracias te dan los celestiales ejércitos
Oh Señor sobre todos los tronos
Y los seres de la tierra, el aire y los mares
Que a Tu sombra viven
Tu poder creador alaben
Que todo, pues, tan bien hizo.
¡Glorificad a nuestro Dios!

3. Aria

Cuanto nuestro Dios hizo
También mantenerlo quiere;
Por eso en todo momento
Con su Gracia vela.
En su reino entero
Todo justo y llano es.
¡Glorificad a nuestro Dios!

4. Coral

Al Señor en mi miseria clamé:
¡Ay Dios, escucha mi lamento!
Entonces mi auxiliador de la muerte me salvó

Und ließ mir Trost gedeihen
 Drum dank, ach Gott, drum dank ich dir;
 Ach danket, danket Gott mit mir!
 Gebt unserm Gott die Ehre!

5. Recitativo

Der Herr ist noch und nimmer nicht
 Von seinem Volk geschieden,
 Er bleibt ihre Zuversicht,
 Ihr Segen, Heil und Frieden;
 Mit Mutterhänden leitet er
 Die Seinen stetig hin und her.
 Gebt unserm Gott die Ehre!

6. Aria

Wenn Trost und Hülf ermangeln muß,
 Die alle Welt erzeiget,
 So kommt, so hilf der Überfluß,
 Der Schöpfer selbst, und neiget
 Die Vateraugen denen zu,
 Die sonst nirgend finden Ruh.
 Gebt unserm Gott die Ehre!

7. Aria

Ich will dich all mein Leben lang,
 O Gott, von nun an ehren;
 Man soll, o Gott, den Lobgesang
 An allen Orten hören.
 Mein ganzes Herz ermuntre sich,
 Mein Geist und Leib erfreue sich.
 Gebt unserm Gott die Ehre!

And let my comfort flourish.
 My thanks, O God, my thanks to thee;
 Ah thank ye, thank ye God with me!
 Give to our God all honor!

5. Recitativo

The Lord is not and never was
 From his own people severed;
 He biddeth e'er their confidence,
 Their blessing, peace, and rescue;
 With mother's hands he leadeth sure
 His people ever here and there.
 Give to our God all honor!

6. Aria

When strength and help must fail at times,
 As all the world doth witness,
 He comes, he helps abundantly,
 The maker comes, inclining
 His father's eyes below to them
 Who else would nowhere find repose.
 Give to our God all honor!

7. Aria

I will thee all my life's extent,
 O God, from henceforth honor;
 One shall, O God, the song of praise
 In ev'ry region harken.
 My heart be fully stirred with life,
 My soul and body let rejoice.
 Give to our God all honor!

17

Et me prodigua la consolation.
 Aussi, ô mon Dieu, je te rends grâces;
 Ah, rendez, rendez grâces aussi à Dieu avec moi!
 Rendez gloire à notre Dieu!

5. Récitatif

Le Seigneur n'est pas et ne sera jamais
 Séparé de son peuple,
 Il reste son espoir,
 Sa bénédiction, son salut et sa paix;
 Comme une mère, il conduit
 Sans relâche les siens.
 Rendez gloire à notre Dieu!

6. Aria

Si le monde entier doit
 Manquer de consolation et d'aide,
 Le Créateur lui-même arrive,
 Apportant secours en profusion, et posant
 Un regard paternel sur ceux
 Qui autrement ne trouvent nulle part le calme.
 Rendez gloire à notre Dieu!

19

7. Aria

Je veux, ma vie entière,
 Ô Dieu, dès à présent te rendre honneur;
 Qu'on entende en tous lieux, ô Dieu,
 Le chant de louange.
 Mon cœur entier s'y encourage,
 Mon esprit et mon corps s'en réjouissent.
 Rendez gloire à notre Dieu!

Y consuelo me dio.
 Por eso gracias, oh Dios, gracias Te doy;
 ¡Oh gracias, gracias Dios a Ti!
 ¡Glorificad a nuestro Dios!

5. Recitativo

El Señor por siempre
 De su pueblo no se ha apartado,
 El su refugio sigue siendo,
 Su bendición, su salvación y paz;
 Con maternales manos guía El
 A los suyos por doquier.
 ¡Glorificad a nuestro Dios!

6. Aria

Si de consuelo y ayuda carece
 El mundo entero
 Viene y auxilia abundantemente
 El Creador mismo e inclina
 Sus paternales ojos a quienes
 De ningún otro modo sosiego encuentran.
 ¡Glorificad a nuestro Dios!

7. Aria

A Ti toda mi vida quiero,
 Oh Dios, desde ahora adorar;
 El cántico de alabanzas, oh Dios,
 Por doquier habría de oírse.
 Mi corazón todo se anima,
 Mi espíritu y mi cuerpo alégranse.
 ¡Glorificad a nuestro Dios!

8. Recitativo

Ihr, die ihr Christi Namen nennt,
 Gebt unserm Gott die Ehre!
 Ihr, die ihr Gottes Macht bekennt,
 Gebt unserm Gott die Ehre!
 Die falschen Götzen macht zu Spott,
 Der Herr ist Gott, der Herr ist Gott:
 Gebt unserm Gott die Ehre!

9. Coro

So kommet vor sein Angesicht
 Mit jauchzenvollem Springen;
 Bezahlet die gelobte Pflicht
 Und laßt uns fröhlich singen:
 Gott hat es alles wohl bedacht
 Und alles, alles recht gemacht.
 Gebt unserm Gott die Ehre!

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe 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.

8. Recitative

Ye, who on Christ's own name do call,
 Give to our God all honor!
 Ye, who do God's great might confess,
 Give to our God all honor!
 All those false idols put to scorn,
 The Lord is God, the Lord is God:
 Give to our God all honor!

9. Chorus

So come before his countenance
 With glad, triumphant dancing;
 Discharge ye now your solemn oath
 And let us sing with gladness:
 God hath all things so well designed
 And all things, all things rightly done,
 Give to our God all honor!

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".

20

8. Récitatif

Vous qui portez le nom du Christ,
 Rendez gloire à notre Dieu!
 Vous qui reconnaissez la puissance de Dieu,
 Rendez gloire à notre Dieu!
 Tournez en dérision les fausses idoles,
 Le Seigneur est Dieu, le Seigneur est Dieu:
 Rendez gloire à notre Dieu!

9. Chœur

Présentez-vous donc devant sa face
 En bondissant d'allégresse;
 Payez ce que vous avez promis
 Et chantons dans la joie:
 Dieu a tout bien pesé
 Et tout fait comme il se doit.
 Rendez gloire à notre Dieu!

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

21

8. Recitativo

Vosotros que el nombre de Cristo pronunciáis
 ¡Glorificad a nuestro Dios!
 Vosotros que el poder de Dios confesáis,
 ¡Glorificad a nuestro Dios!
 De los falsos ídolos haced burla,
 El Señor es Dios, el Señor es Dios:
 ¡Glorificad a nuestro Dios!

9. Coro

Venid ante su rostro
 Con saltos de alegría;
 Cumplid el alabado deber
 Y cantemos alegremente:
 Dios todo bien ha considerado,
 Y todo, todo bien ha hecho.
 ¡Glorificad a nuestro Dios!

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

Mache dich, mein Geist, bereit BWV 115

Entstehung: zum 5. November 1724

Bestimmung: 22. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Johann Burchard Freystein (1695). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 10 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 9 (Sätze 2 bis 5)

Gesamtausgaben: BG 24: 111 – NBA I/26: 23

Wenn die Einleitung eines Musikstücks den Sinn hat, in das nun folgende Werk hineinzuführen, seine Klangwelt, seinen Charakter vorzustellen und den Hörer zum bewußten Zuhören einzuladen, dann erfüllt die Einleitung zu dieser Choralkantate noch heute unmittelbar ihren Zweck. Dabei ist der Beginn des ersten Satzes keineswegs spektakulär; die vereinigten Streicher (Violinen und Violen), dann die Flöte und anschließend die Oboe konzertieren miteinander. Zusammen mit dem Basso Continuo, der ein prägnantes Achtel- und Oktav-Motiv wiederholt ergibt sich ein Quartettsatz, dessen kammermusikalische Transparenz in dieser Aufnahme durch die Reduzierung der Streicherstimme auf die Solo-Violine erhöht wird. Prägnant aber ist das Motiv, mit dem alle drei Stimmen beginnen: ein Oktavsprung ab- und wieder aufwärts, an den sich spannende Achtelaufgänge und entspannt fließende Sechzehntelketten anschließen. Hier hinein baut Bach den Chor, der zeilenweise den Choral vorträgt; die Melodie („Straf mich nicht in deinem Zorn“) liegt – verstärkt durch ein Horn – im Sopran, während die Unterstimmen die Motivik der Instrumente aufgreifen, das Oktavmotiv aber auf (recht unbehaglich zu singend!) Achtelwerte verkürzen. Der ganze Satz hat sowohl gewisshafter als auch auffordernden Charakter; man mag ihn mit dem Imperativ der ersten Textzeile in Verbindung bringen. In der zweiten Zeile aber trübt sich diese spielerisch-konzertante Musik merklich ein; die Worte „flieh und bete“ und ebenso, in der Wiederholung, „unverhofft betrete“, schickt Bach

durch ein Geflecht chromatisch gefärbter Stimmen. Ähnlich verfährt er gegen Ende, wo es um die Versuchung Satans geht; vor dieser letzten Textzeile ändert sich auch der Instrumentalsatz: Flöte und Oboe unisono sehen sich plötzlich einer Streicherstimme gegenüber, deren Sechzehntel auf einem Ton, unterbrochen durch auf und ab bewegte Zwischennoten repetieren – eine Virtuosenfigur, die das zuvor so kunstvoll spielerische in Leerlauf und reine Äußerlichkeit verwandelt. Ein zwieschichtiges Stück also.

Was auch immer diese auffällige Figuration bedeuten mag: sie weist den Weg zum kammermusikalischen Charakter der gesamten Kantate und zugleich, wie so oft, auf eine Art dialektische Situation. Auf der einen Seite der Satan, auf der anderen Gott; der Teufel ist listig, Gott voller Gnade, Trost und Hilfe. Dazwischen steht der Mensch, der mit seinem Verhalten sich der einen oder der anderen Seite zuwenden kann. Oder genauer: der, wenn er sich nicht bewußt zu Gott wendet, automatisch dem Teufel in die Fänge geht. Bewußtsein heißt daher: aufmerksam sein und beten. Was bei „schläfriger“ Verhalten passiert, verdeutlicht die gleichwohl (oder deshalb?) betörende Alt-Arie Nr. 2. Ihr ausgedehntes instrumentales Vorspiel mit Streichern und Oboe ist ein verführerisches Schlaflied für die Seele; die drohende schreckliche Strafe wird in einem kurzen Mittelteil mit tumultuarischer Bewegung an die Wand gemalt. Das folgende, zentrale Rezitativ wendet den Blick zu Gott; bemerkenswert, daß Bach oft in Stücken einfacher Art die theologisch wichtigsten Aussagen vertont – wohl, um damit die Aufmerksamkeit des Hörers mit keinerlei Äußerlichkeit zu stören. Nachdem nun die Seele vom Wert des Wachbleibens überzeugt wurde, ist das nächste Anliegen des Textes, sie auch zum Beten anzuhalten. „Bete“ erhält zwei lange Töne; anschließend reiht sich der Sopran in das ungewöhnliche Geflecht der hochlagigen Instrumente Flöte und Violoncello piccolo ein – ein Quartettsatz, wie man ihn sich auch im Zentrum eines größeren kammermusikalischen Werkes vorstellen könnte. Im

anschließenden Rezitativ, das den durch Wachsamkeit und Gebet hervorgerufenen Sieg über die Feinde formuliert, ist Bach die Gewißheit von Gottes Hilfe ein ausgedehntes Schluß-Arrio-so wert, bevor der Choral gewissermaßen die Moral dieser Kantate unterstreicht. Die Beziehung der Kantate zum Evangelium des Sonntags (Matth. 18, 23-35) ist nur gering; gleichwohl birgt die Kantate eine eindeutige und in sich geschlossene Botschaft.

*

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ BWV 116

Entstehung: zum 26. November 1724

Bestimmung: 25. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Jakob Ebert (1601). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 7 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 6 (Sätze 2 bis 5)

Gesamtausgaben: BG 24: 135 – NBA I/27: 81

Zum 25. Sonntag nach Trinitatis sind zwei Kantaten Bachs erhalten. Die Anfangsworte beider Stücke scheinen einen größtmöglichen Gegensatz zu bilden: „Es reiße euch ein schrecklich Ende“ BWV 90 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 28) und „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“. Das Evangelium (Matth. 24, 15-28) war 1723 wie auch 1724 natürlich das gleiche; es enthielt, aus der Rede Jesu über die Endzeit – man näherte sich dem Ende des Kirchenjahres – jene Passage, die Nöte und Versuchungen ankündigt. Beide Kantateneinleitungen haben also dann ihre Berechtigung, wenn man den Hintergrund des christlichen Glaubens voraussetzt, daß nämlich, wie beim vorliegenden Stück, das schreckliche Ende mit der Erlösung verbunden ist.

Das Lied von Jakob Ebert, auf dem diese Choralkantate basiert, verdeutlicht jedoch bereits in den nächsten Zeilen, daß die Eingangsworte nur eine Anrufung darstellen, weil der Mensch sich in Not befindet, wie es auch die folgende Arie benennt. Im Terzett Nr. 4 ist der Wendepunkt erreicht; der Mensch beklagt nicht mehr nur die Bedrängnis und fleht nicht mehr nur zu Gott, sondern bekennt seine Schuld, aus der nur der „Gott der Ordnung“ herausführen kann. Der Kantatentext folgt dabei recht eng dem Text des Chorals, auch wenn er auf wörtliche Übernahmen verzichtet.

Die Kantate beginnt mit einem konzertanten Satz des gesamten Ensembles, aus dem sich bald die von den Oboen flankierte Solo-Violine herauslöst; Anklänge an die Choralmelodie gibt es nicht. Der Chor trägt im homophonen Satz die ersten beiden Zeilen vor. Danach ändert Bach dieses Schema; einzelne Chorstimmen greifen die instrumentale Thematik auf und verdichten sie zu einem motettischen Satz, zu dem dann der Cantus firmus im Sopran tritt. Der Satz gerät also in Bewegung – und tatsächlich ist auch im Text von Dingen die Rede, die die Existenz bewegen – von Leben und Tod nämlich und vom Nothelfer. Wieder anders gestaltet Bach die beiden folgenden Zeilen: die Instrumente, die vorher stellenweise die Vokalstimmen *colla parte* mitgespielt hatten, trennen sich nun wieder vom Chorsatz, der sich in die Homophonie zurückzieht, allerdings die Unterstimmen durch kürzere Notenwerte gegenüber dem Sopran hervorhebt. Die Schlußzeile greift dann das Modell des Beginns wieder auf.

Es folgt eine Alt-Arie mit ausdrucksvollem Solo der Oboe d'amore. Der Text beginnt mit dem Wort „Ach“ – für Bach eine Einladung, es zweimal als aufwärts gerichtetes Seufzermotiv auszubreiten. Erst danach läßt er die gesamte erste Zeile vortragen. „Des erzürnten Richters Dräuen“ wird in Bewegungen des Basses, dann einer Koloratur der Singstimme ausgedeutet; ebenso die Angst mit Tonrepetitionen, die an die Affektsprache des

frühen italienischen Barock erinnern, etwa in den Opern Claudio Monteverdis; bei Bach kommt eine solche Formel noch einmal vor in den Stimmen des Chores Nr. 27b der Matthäus-Passion (Vol. 74) auf den Text „mit plötzlicher Wut“.

Das Rezitativ Nr. 3 leitet Bach ein mit dem Zitat der ersten Choralzeile im Continuo. Er wiederholt es nach den an den entsprechenden Text erinnernden Worten „Ein Fürst des Friedens“. Der Plural „Wir bekennen“ mag den Anstoß gegeben haben, in der folgenden Arie gleich drei Solisten einzusetzen. Solche Terzette sind bei Bach durchaus unüblich und nicht ohne tiefere Bedeutung. Im Weihnachts-Oratorium (Nr. 51) schreibt er ein solches Stück in eindeutig halbdramatischer, dialogischer Absicht. Hier zeigt die akkordische Zusammenführung der drei Stimmen im Mittelteil, daß es Bach offenbar auf die Wirkung ankam, einen zuvor imitierend dichten Satz nun auf die Aussage zu konzentrieren, der Friedefürst sei mit gebrochenem Herzen, durch das Fallen der Menschen in die Welt „getrieben“ worden. Zu dem in hoher Lage leuchtenden Schlußchoral führt endlich ein streicherbegleitetes Rezitativ, an dessen Ende Bach das Wort „Frieden“ *arioso* ausdeutet.

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut BWV 117

Entstehung: um 1728/31

Bestimmung: unbekannt

Text: Johann Jakob Schütz (1637)

Gesamtausgaben: BG 24: 161 – NBA 1/34: 153

Wie zuletzt die Kantate „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ BWV 112 vertont Bach in dieser Kantate einen kompletten Choraltext ohne Zusätze und Paraphrasen. Da er mit solchen Kantaten vermutlich seinen zu Ostern 1725 abgebrochenen Chorkantatenjahrgang nachträglich ergänzen wollte, vermutet man, daß die vorliegende Kantate in unmittelbarer Nachbarschaft ähnlicher Stücke entstanden ist, also zwischen 1728 und 1731. Ein genaues Datum läßt sich ebensowenig ermitteln wie ein bestimmter Sonntag, dem man den Text zweifelsfrei zuordnen könnte. Das Lied von Johann Jakob Schütz ist ein allgemeines Lob- und Dank-Lied, für das sich verschiedene Anlässe denken ließen, durchaus auch zu „Kasualien“ wie z.B. Trauungsgottesdiensten. Die Vertonung des vierten Verses als vierstimmiger Chorsatz legt die Vermutung nahe, daß hier die Predigt eingeschoben, die Kantate also in zwei Teilen musiziert wurde; gesungen wurde das Lied in Leipzig nicht auf die heute bekannte Melodie von Johann Crüger, sondern auf die seit 1524 bekannte Melodie des Chorals „Es ist das Heil uns kommen her“.

Wer den Choraltext liest und Bachs textausdeutende Kompositionskunst in den Kantaten betrachtet, wird gespannt sein auf die Lösung eines nicht unbeträchtlichen Problems: gelingt es Bach, unterschiedliche Lösungen für die Vertonung der jeweils letzten Zeile zu finden? Diese ist nämlich in allen neun Strophen die selbe: „Gebt unserm Gott die Ehre“. Die musikalische Identität von Eingangs und Schlußchor verschafft dabei nur geringe Erleichterung. Vers 2, ein schlichtes Baß-Rezitativ, schließt Bach mit einem ausgedehnten Arioso auf die ge-

nannten Worte. Die folgende Tenor-Arie, mit zwei Oboen d’amore als Soloinstrumenten in melancholischem Moll, beendet eine prägnante, aber im Gesamtzusammenhang nicht ungewöhnliche Koloratur auf das Wort „Ehre“. Interessant, wie Bach in diesem Satz den in den Solostimmen durchaus bewegten Gestus auf die Worte „in seinem ganzen Königreich“ auf einen Ton reduziert, um dann, mit einer großen Koloratur, das Königreich zu unterstreichen.

Der (angenommene) zweite Teil beginnt mit einem Alt-Rezitativ. Die feierliche Streicherbegleitung endet mit der vorletzten Zeile: die letzte ist ein ausgedehntes, continuogestütztes *Arioso*. An die zu den Worten „die Ehre“ erfundenen Thematik knüpft die folgende Baß-Arie an. Die Solo-Violine unterstützt die Bildhaftigkeit des Textes nach Kräften: mag die reiche Figuration zunächst den Überfluß kennzeichnen, stehen Pausen und *ritardando* später für Worte wie „nirgend“ und „Ruh“. Die vokale Vertonung der Schlußzeile entspricht jener im vorausgegangenen Rezitativ. Ein Duett zwischen Alt und Flöte im 3/4-Takt mit Streicherbegleitung läßt den Lobgesang hören; hier bindet Bach die letzte Textzeile in den gelösten Charakter des Stückes ein. Das letzte Rezitativ (Nr. 8) enthält bereits im Text eine Verdichtung: dreimal wird die Zeile „Gebt unserm Gott die Ehre“ gesungen und vor dem dritten Mal wiederholt erklärt: „der Herr ist Gott“. Hier verwendet Bach, in drei Varianten, eine typische Schlußformel nach den Regeln der Kantenz.

Das mit dem Eingangschor identische Schlußstück setzt sich zusammen aus einem konzertanten, farbig instrumentierten und von einem markanten Motiv angeführten Instrumentalsatz und dem zeilenweise vorgetragenen Choral; die Unterstimmen bekommen kaum eigene, polyphone Funktion – ausgenommen in der letzten Zeile, die zudem dreimal wiederholt wird.

Die von der Bach-Gesamtausgabe (BG) und deshalb auch vom Bach-Werkeverzeichnis als Kantate geführte Trauermusik „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ BWV 118 wird heute als Motette Johann Sebastian Bachs angesehen und wurde auch von der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) zusammen mit den Motetten (Band III) veröffentlicht. In der EDITION BACHAKADEMIE erscheint dieses Stück daher zusammen mit den Motetten BWV 225-230, Anh. 159 & 160 sowie deest („Der Gerechte kommt um“) in Vol. 69. Näheres dazu im dortigen Einführungstext.



Helmuth Rilling

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

Rillings Gesamtaufnahme der Bachschen Kirchenkantaten spiegelt den steten Wandel der Aufführungsgewohnheiten. Dieser resultiert aus den einschlägigen Forschungen und der Praxis. Gleichwohl hat Rilling mit einleuchtenden Gründen den Weg zum „historischen“ Instrumentarium nicht 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 Oratorientradition. Dies gilt vor allem für die Vokal- und Instrumentalsolisten. 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.

Get thyself, my soul, prepared BWV 115

Composed for: November 5, 1724

Performed: on the 22nd Sunday after Trinity

Text: After the hymn with the same beginning by Johann Burchard Freystein (1695). Literally retained: verses 1 and 10 (movements 1 and 6); reworded (author unknown): verses 2 to 9 (movements 2 to 5)

Complete editions: BG 24: 111 – NBA I/26: 23

If the point of an introduction to a piece of music is to lead into to the work that follows, to present its character, the world of sound it creates, and to invite the listener to be attentive, then the introduction to this chorale cantata still eminently serves its purpose today, although the beginning of the first movement is anything but spectacular. The combined strings (violins and violas), followed by the flutes and then the oboe, all play in concert. Together with the basso continuo, which repeats a conspicuous eighth-note (quaver) octave motif, this creates a concertante movement which in this recording takes on the transparency of chamber music by reducing the strings to the solo violin. The motif with which all three voices begin is quite striking, however: a jump of an octave down and then up again, joined later by exciting passages of ascending eighth notes (quavers) and relaxed, flowing chains of sixteenth notes (semiquavers). Here Bach inserts the chorus, which sings the chorale line by line; the melody ("Straf mich nicht in deinem Zorn" ("Chide me not in Thy great wrath")) is carried by the soprano – reinforced by a horn – while the lower voices take up the motifs of the instruments, abbreviating the octave motif to eighth notes (quavers) (which is quite uncomfortable to sing). The character of the entire movement is at once exhortative and assured, which may be related to the imperative in the first line of the text. In the second line, however, this playful, concertante music distinctly assumes a more somber tone; at the words "fleh und bete" ("pray and plea") as well as in the repeat,

"unverhofft betrete" ("enter unexpectedly"), Bach moves through a latticework of chromatic voices. He does likewise toward the end, where Satan's temptation is mentioned; the instrumental setting also changes before this last line of the text: the flute and oboe, playing unisono, suddenly find themselves confronted with a string part whose sixteenth notes (semiquavers) repeat a tone which is interrupted by upward and downward movements – a virtuoso figure which turns the playfulness heard shortly before into idle motion and pure superficiality. A piece with two faces, as it were.

Whatever this remarkable figuration may signify: it points the way to the chamber-music character of the entire cantata and at the same time, as so often, to a sort of dialectical situation. One the one hand Satan, on the other, God; the Devil is crafty, God's bounty is mercy, solace and succor. Man stands between, his behavior capable of tending toward one or the other. To put it more precisely: Man, if he does not consciously turn toward God, will automatically fall into the clutches of the Devil. Consciously, in this sense, means: to be attentive and to pray. What happens when our behavior turns "sleepy" is illustrated by the alto aria no. 2, an enchanting piece nonetheless (or for that very reason?). Its extensive instrumental prelude in the strings and oboes is a seductive lullaby for the soul; the pending "terrible punishment" is written on the wall in a short but tumultuous middle section. The following central recitative turns its eyes to God; remarkably, Bach often clothes the most important theological statements in the simplest type of music – probably to keep the listeners' attention from being distracted by the least superficiality. After the soul has now been convinced of the value of staying alert, the next intention in the text is to persuade it to pray. "Bete" ("pray") is given two long notes; then the soprano takes its place in the extraordinary mesh created in the high ranges by the flute and the violoncello piccolo – a quartet movement such as one might well imagine finding in the midst of a large-scale work of chamber

music. In the following recitative, which gives expression to the victory over enemies attained through attentiveness and prayer, Bach obviously considers an extended final *arioso* worthy of illustrating the certainty that God will come to our aid, before the chorale underscores, in a manner of speaking, the moral of the cantata. The connection between this cantata and the Gospel reading for this Sunday (Matthew 18, 23-35) is but tenuous; nevertheless, the cantata bears a clear, self-contained message.

*

Thou Prince of peace, Lord Jesus Christ BWV 116

Composed for: November 26, 1724

Performed: on the 25th Sunday after Trinity

Text: After the hymn with the same beginning by Jakob Ebert (1601). Literally retained: verses 1 and 7 (movements 1 and 6); reworded (author unknown): verses 2 to 6 (movements 2 to 5)

Complete editions: BG 24: 135 – NBA I/27: 81

Two cantatas written by Bach for the 25th Sunday after Trinity have survived. The initial words of both pieces appear at first glance to be as contrary as possible: "Es reiſet euch ein ſchrecklich Ende" ("To ruin you an end of terror") BWV 90 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 28) and "Du Friedeſt, Herr Jeſu Chriſt". The Gospel reading for this Sunday (Matthew 24, 15-28) was, of course, the same in 1723 and in 1724; it contains those passages from Jesus' discourse on the end of time – the end of the ecclesiastical year was fast approaching – which announce temptations and tribulations. Hence the introductions to both cantatas are justified, if we put them in the context of the Christian faith, which associates the terrible end with salvation, as does this cantata.

The hymn by Jakob Elbert on which this chorale cantata is based makes it quite clear in the lines immediately following that the initial words merely an invocation engendered by the fact that mankind is suffering great tribulation, as the following aria reiterates. The turning point is reached in the vocal trio no. 4; man no longer complains only of distress, no longer merely implores God, but acknowledges that he is mired in sin, from which only the "God of Order" can free him. The text of the cantata follows that of the chorale quite closely, although it eschews literal citations.

The cantata begins with a concertante movement, calling for the entire ensemble, from which the solo violin, flanked by oboes, soon emerges; there are no reminiscences of the chorale melody. The chorus sings the first two lines in a homophonic setting. Then, Bach change this scheme; individual voices from the chorus take up the instrumental themes and compress them into a motet-like setting to which is added the *cantus firmus* in the soprano. Thus the movement acquires momentum – and indeed, the text also speaks of some of the driving forces of existence – life and death, and the helper in times of need. Bach treats the following two lines again entirely differently: the instruments, which had before played along *colla parte* with the voices, now turn away from the chorus setting, which retreats into homophony, although the shorter notes in the lower voices set them off from the soprano. The final line again returns to the model used in the beginning.

There follows an alto aria with an impressive solo by the oboe *d'amore*. The text begins with the word "Ach" – for Bach, an invitation to expand it into an upward-striving, sighing motif. Only then does he allow the entire first line to be sung. "Des erzürnten Richters Dräuen" ("The menace of the wrathful Judge") is depicted by movements in the bass, then in a coloratura in the vocal part; by the same token, "fear" takes the form of repeated notes which recall the language of affective

emotionality typical of the early Italian Baroque period, as in the operas of Claudio Monteverdi; this sort of formula appears again in Bach, in the voices of the chorus no. 27b in the St. Matthew Passion (vol. 74) at the words “mit plötzlicher Wut” (“in sudden anger”).

Bach introduces the recitative no. 3 by having the continuo quote the first line of the chorale. He repeats it after the words “a Prince of peace”, which recall the appropriate text. The use of the plural in “Wir bekennen” (“we acknowledge”) may have been the inspiration to use three soloists in the following aria. A terzetto of this nature is quite unusual for Bach and thus will not be without deeper significance. In the Christmas Oratorio (no. 51), he writes a piece of this type with a clearly semi-dramatic, dialogical intent. The chordal blending of the three voices in the middle section shows that Bach was obviously concerned about the effect of concentrating what had shortly before been a dense, imitative setting on the message that the Prince of peace, with aching heart, was “compelled” into the world by the Fall of Man. A recitative accompanied by strings leads into the final chorus, radiant in the higher registers, at the end of which Bach imbues the word “Frieden” (“peace”) with an arioso.

*

Give laud and praise the highest good BWV 117

Composed: around 1728-31

Performed: date of performance unknown

Text: Johann Jakob Schütz (1637)

Complete editions: BG 24: 161 – NBA I/34: 153

Bach puts the entire chorale text to music in this cantata, without paraphrases or additions, as he last did in the cantata “Der Herr ist mein getreuer Hirt” (“The Lord is now my shepherd true”) BWV 112. Since he presumably wished to use such cantatas to complete the annual cycle of chorale cantatas he had broken off at Easter 1725, we assume that the cantata in this recording was composed at about the same time as similar pieces, that is, between 1728 and 1731. Neither a specific date nor a specific Sunday can be assigned with certainty to this text. The hymn by Johann Jakob Schütz is a commonplace hymn of praise and thanksgiving which would suit a number of occasions, including such “casualties” as wedding services. Since the fourth verse is a four-part chorale setting, the sermon could well have been inserted here, dividing the cantata into two sections; in Leipzig, this hymn was not sung to the melody by Johann Crüger familiar to us today, but to the melody of the chorale “Es ist das Heil uns kommen her” (“Now is to us salvation come”), extant since 1524.

If we read the chorale text in light of Bach’s great artistry in interpreting the text in his cantata compositions, will wonder how he solves a certain, not inconsiderable problem: will Bach be able to find different solutions for the music of the last line of each verse? This is, after all, the same in all nine: “Gebt unserm Gott die Ehre” (“Give our own God the honor”). The fact that the music to the introductory and final choruses is identical is of little help. Bach closes verse 2, a simple bass recitative, with an extended arioso on these words. The following tenor aria, featuring two oboes d’amore as solo instruments in a melancholy minor key, closes on the word

“honor” with a coloratura which is arresting, although not unusual in the overall context. Interestingly, Bach has reduced the vigorous temperament of the solo voices to a single note at the words “in seinem ganzen Königreich” (“in his entire kingdom”), only to emphasize the word “kingdom” with a lavish coloratura.

The second section (assuming it to be such) begins with an alto recitative. The festive string accompaniment ends just before last line: this is an extended arioso supported by the continuo. The following bass aria is tied to the theme devised for the words “die Ehre” (“the honor”). The solo violin strongly supports the pictorial nature of the text: while at first rich figuration depicts surplus, rests and ritardandos are later employed to denote such words as “nirgend” (“nowhere”) and “Ruh” (“repose”). The vocal composition of the final line corresponds to that in the foregoing recitative. A duet between alto and flute in three-four time and accompanied by strings gives voice to a song of praise; Bach here incorporates the last line of text into the relaxed character of the piece. The words to the final recitative (no. 8) contain a consolidation: three times the line “Gebt unserm Gott die Ehre” (“Give our own God the honor”) is sung, but before it is heard the third time, we hear repeatedly: “der Herr ist Gott” (“the Lord is God”). Her Bach uses three variations of a typical closing formula following the rules of the cadence. This final piece, identical to the introductory chorus, is composed of a concertante, colorfully scored instrumental setting headed by a striking motif, and the chorale sung line by line; the lower voices hardly perform any polyphonic function – except in the last line, which is also repeated three times.

*

The funeral music “O Jesu Christ, meins Lebens Licht” BWV 118 (“O Jesus Christ, light of my life”), which the first edition of Bach’s complete works (Bach-Gesamtausgabe, or BG) had listed as a cantata, as did the directory of Bach’s works (BWV), is now considered to be a motet by Johann Sebastian Bach and was also published in volume III, Motets, of the new edition of his complete works (NBA). Hence this piece appears in the EDITION BACH-AKADEMIE together with the motets BWV 225 – 230, Anh. (Appendix) 159 & 160, as well as deest (“Der Gerechte kommt um”) (“See, the righteous must die”) in vol. 69. Please refer to the appropriate explanatory notes for more details.

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.

Prépare-toi, mon esprit BWV 115

Création: le 5 novembre 1724

Destination: pour le 22^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: selon le lied qui a le même début de Johann Burchard Freystein (1695). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 10 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 9 (Mouvements 2 à 5)

Éditions complètes: BG 24: 111 – NBA I/26: 23

Si l'introduction d'un morceau de musique a pour but d'informer l'auditeur en l'initiant à cette œuvre, en lui présentant son univers de tonalité, son caractère particulier et en l'invitant à écouter plus sciemment, l'introduction de cette cantate-choral remplit aujourd'hui encore ce rôle imminent. Et pourtant le début du premier mouvement est en aucun cas spectaculaire; les cordes réunies (violons et violes), puis les flûtes et enfin les hautbois concertent ensemble. Accompagnés de la basse continue qui répète un motif marquant en croches et en octaves, ces instruments forment un mouvement de quatuor dont la réduction des registres des cordes au seul violon augmente la transparence de musique de chambre. Mais le motif par lequel toutes les trois voix commencent est marquant: un saut d'octave de temps en temps ascendant auquel se joignent des montées de croches s'étalant et des chaînes de doubles croches coulant vers la détente. Bach y insère le chœur qui expose vers après vers le choral; la mélodie («Straf mich nicht in deinem Zorn») est chantée par le soprano – et reçoit le renfort d'un cor – alors que les voix inférieures reprennent les motifs des instruments, mais raccourcissent le motif de l'octave sur des croches (très difficiles à chanter!). Ce mouvement a un caractère assuré mais aussi incitatif: il peut être très bien mis en relation avec les formes de l'impératif du premier vers du texte. Dans le deuxième vers cependant cette musique concertante enjouée s'assombrit perceptiblement; Bach expédie les mots «fleh und bete» (implore et prie) et de même la répétition,

«unverhofft betrete» (ne te prenne pas au dépourvu) au travers d'un entrelacement de voix aux couleurs chromatiques. Il procède d'une manière semblable vers la fin; au moment où il est question de la tentation de Satan; la phrase instrumentale se modifie également avant ce dernier vers du texte: la flûte et le hautbois à l'unisson se voient soudain confrontés à un registre de cordes qui répète leurs doubles croches sur un ton, interrompu de notes intermédiaires aux mouvements d'allées et venues – une figuration virtuose qui métamorphose ce qu'il y avait avant qui était si enjoué, en un point mort et en pures apparences. Un morceau à deux visages donc.

Quel que soit la signification de cette figuration spectaculaire: elle est le fil directeur qui donne le caractère de musique de chambre à cette cantate et en même temps donne à cette situation une certaine forme dialectique, comme ce fut si souvent le cas dans l'œuvre de Bach. D'un côté Satan, de l'autre Dieu; le diable est rusé, Dieu est plein de grâce, de réconfort et d'assistance. Entre les deux, se trouve l'homme qui peut se tourner vers l'un ou vers l'autre selon son comportement. Ou pour être plus précis: l'homme qui s'il ne s'adresse pas à Dieu consciemment, sera la proie du diable. Consciemment signifie donc: être attentif et prier. L'air d'alto n° 2 pourtant ensorcelant (ou plutôt parce qu'ensorcelant?) illustre ce qui se passe en présence d'un comportement «schläfrigen» (de somnolence). Son long prélude instrumental joué par les cordes et les hautbois est une berceuse envoûtante pour l'âme; le châtiment terrible qui menace est dépeint par une courte partie centrale en mouvements tumultueux. Le récitatif central suivant dirige ses regards vers Dieu; il est à noter que Bach met souvent en musique les déclarations théologiques les plus importantes dans des morceaux de genre très simple – certainement afin de ne pas entraver l'attention de l'auditeur par quelconques apparences. Après avoir persuadé l'âme de l'importance de cette attitude d'éveil, la prochaine ambition du texte est également de lui apprendre à prier. Le mot «Bete» (Prie) s'orne de

deux longs tons; le soprano s'intègre ensuite dans un entrelacement inhabituel d'instruments aux notes élevées comme la 4^{flûte} et le violoncello piccolo – un mouvement de quatuor tel qu'on pourrait se le représenter également au centre d'une 4^{œuvre} de musique de chambre d'une certaine ampleur. Dans le récitatif suivant où la victoire sur les ennemis a été obtenue grâce à la vigilance et à la prière, Bach utilise un *arioso* final étendu pour décrire la certitude de l'aide de Dieu, pour enfin souligner en quelque sorte la morale de cette cantate par le choral. Le rapport entre la cantate et l'Évangile de ce dimanche (Matthieu 18, 23-35) n'est que très minime; et pourtant la 4^{cantate} renferme un message claire et homogène.

*

Seigneur Jésus-Christ, Prince de paix BWV 116

Création: le 26 novembre 1724

Destination: pour le 25^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: selon le lied qui a le même début de Jakob Ebert (1601). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 7 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 6 (Mouvements 2 à 5)

Éditions complètes: BG 24: 135 – NBA 1/27: 81

On a pu conserver deux cantates de Bach composées pour le 25^{ème} dimanche après la Trinité. Les paroles introductives des deux morceaux semblent former un très grand contraste: «Es reißet euch ein schrecklich Ende» (Une fin terrible vous renversera) BWV 90 (ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 28) et «Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» (Seigneur Jésus-Christ, Prince de paix). L'Évangile lu ce jour (Matthieu 24, 15-28) était bien sûr le même en 1723 qu'en 1724; il contenait un passage tiré du discours de Jésus sur la fin des temps – on s'approchait de la fin de l'année liturgique – qui annonçait les détresses et les tentations. Les deux introductions de cantate ont donc leur

légitimation quand on implique bien sûr que la foi chrétienne est en arrière-plan; en effet la fin terrible y est reliée à la Rédemption, comme cela est le cas dans le morceau présent.

Le lied de Jakob Ebert sur lequel se fonde cette cantate-choral, explique cependant dès les vers suivants que les paroles introductives ne représentent qu'une invocation parce que l'homme se trouve dans l'angoisse, comme l'air suivant le dit bien. On arrive au revirement dans le trio n° 4; l'homme ne se plaint plus de sa situation fâcheuse mais confesse sa faute que seul le Dieu de l'ordre («Gott der Ordnung») pourra effacer. Le texte de la cantate suit alors le texte du choral d'assez près même s'il renonce à une reprise littérale.

La cantate commence par un mouvement concertant de l'ensemble au complet duquel les violons solos flanqués des hautbois se détachent bien vite; il n'y a pas de réminiscence à la mélodie choral. Le chœur interprète les deux premiers vers en une phrase homophone. Bach modifie ensuite ce schéma; différentes voix du chœur reprennent la thématique instrumentale et les compriment en une phrase de motet que le *cantus firmus* du soprano vient accompagner. Le mouvement se met donc en agitation – et il est réellement question dans le texte de choses qui touchent à l'existence – on parle en effet de la vie et de la mort et de sauveur dans la détresse. Bach organise de nouveau d'une autre manière les deux vers suivants: les instruments qui avaient joué auparavant par endroits les registres vocaux *colla parte*, se séparent à nouveau de la phrase du chœur qui se retire dans son homophonie, mais qui met l'accent sur les voix inférieures par rapport au soprano en employant des notes plus courtes. Le vers final reprend alors le modèle du début.

Un air d'alto suit alors accompagné d'un impressionnant solo des hautbois d'amour. Le texte commence sur le mot «Ach» (Hélas) – ce qui incite Bach à l'étendre à deux reprises et à en

faire un motif de gémissement dirigé vers les hauteurs. Ce n'est qu'après qu'il exécutera le premier vers en entier. La menace du juge courroucé («Des erzürnten Richters Dräuen») est illustrée par les mouvements de la basse, puis par une vocalise du registre chanté; il en est de même de l'angoisse qui est illustrée par des répétitions du ton qui ne sont pas sans rappeler le langage émotionnel du baroque italien précoce, comme dans l'opéra Claudio de Monteverdi; on rencontrera cette formule une fois encore chez Bach dans les voix du chœur n° 27b de la Passion selon saint Matthieu (Vol. 74) sur le texte «mit plötzlicher Wut».

Bach fait introduire le récitatif n° 3 de la citation du premier vers choral en continu. Il le répète après les paroles «Ein Fürst des Friedens» (Un Prince de paix) rappelant le texte correspondant. Le pluriel «Wir bekennen» (nous confessons) aurait sans doute été à l'origine de l'emploi de trois solistes dans l'air suivant. De tels trios sont tout à fait inhabituels dans la musique de Bach et n'en sont pas moins de signification plus profonde. Il écrit dans l'Oratorio de Noël (n° 51) une telle pièce dans un dessein manifeste de dramaturgie et de dialogue. La rencontre en accords des trois voix dans la partie centrale montre que l'effet qui était de concentrer un mouvement dense, auparavant imitateur, sur le message proférant que le Prince de paix a été «poussé» dans le monde, le cœur brisé en raison de la déchéance dans laquelle l'homme est tombé, était voulu par Bach. Un récitatif accompagné des cordes à la fin duquel Bach illustre le mot «Frieden» (paix) en *arioso*, mène enfin au choral final brillant dans ses notes élevées.

Louange et gloire au bien suprême BWV 117

Création: vers 1728/31

Destination: inconnue

Texte: Johann Jakob Schütz (1637)

Éditions complètes: BG 24: 161 – NBA 1/34: 153

Comme pour la cantate «Der Herr ist mein getreuer Hirt» (Le Seigneur est mon fidèle berger) BWV 112, Bach met en musique dans cette cantate un texte de choral complet sans adjonction ni paraphrase. Puisqu'il voulait sans doute compléter son cycle annuel de cantates-chorals qu'il avait interrompu à Pâques 1725 en y ajoutant ultérieurement de telles cantates, on suppose que la cantate présente a été créée à une époque très proche des morceaux de tessiture semblable, donc entre 1728 et 1731. Il n'est pas possible de déterminer une date précise ni de dimanche auquel on pourrait attribuer le texte sans formuler de doute. Le lied de Johann Jakob Schütz est un chant de louange et d'actions de grâces universel pour lequel on pourrait trouver différentes occasions, même des «Casuelles» comme des services religieux à l'occasion de noces. Le fait que le quatrième verset ait été mis en musique en tant que mouvement choral à quatre voix, pourrait permettre de conjecturer sur le fait que le sermon était inséré à cet endroit et que la cantate était divisée en deux parties; ce lied n'était pas chanté à Leipzig sur la mélodie connue aujourd'hui de Johann Crüger mais sur la mélodie du choral «Es ist das Heil uns kommen her» connue depuis 1524.

Quand on lit le texte du choral et quand on connaît l'art de composition de Bach dans ces cantates qui se concentrent sur l'interprétation du texte, on est très curieux de savoir comment il aura résolu un problème non négligeable: Bach réussira-t-il à trouver différentes solutions pour la mise en musique des derniers vers qui se répètent? En effet ces derniers vers sont les mêmes dans toutes les neuf strophes: «Gebt unserm Gott die

Ehre» (Rendez gloire à notre Dieu). L'identité musicale du chœur introductif et du chœur final n'offre dans ce cas qu'une facilité minime. Bach achève le verset 2, un récitatif de basse sans prétention, par un arioso étendu sur les paroles citées. L'air du ténor suivant, accompagné de deux hautbois d'amour en tant qu'instruments solo dans la tonalité mineure mélancolique, achève une vocalise marquante mais pas du tout inhabituelle dans le contexte global sur le mot «Ehre» (gloire). Il est intéressant de voir comment Bach, dans ce mouvement, réduit à un ton le geste tout à fait agité dans les voix solistes sur les mots «in seinem ganzen Königreich» (dans tout son royaume) pour alors souligner d'une grande vocalise le mot «royaume».

La (supposée) deuxième partie commence par un récitatif d'alto. L'accompagnement solennel des cordes se termine avec l'avant-dernier vers: le dernier vers est un large *arioso* soutenu par le continuo. L'air de basse suivant renoue au thème inventé sur les mots «die Ehre» (gloire). Le violon soliste sous-tend le caractère imagé du texte de toutes ses forces: même si au départ la riche figuration se distingue par la profusion, plus tard sur des mots comme «nirgend» (nulle part) et «Ruh» (calme) on rencontre des pauses et un *riardando*. La mise en musique vocale du vers final correspond à celle du récitatif précédent. On entend le chant de louange interprété par un duo entre l'alto et la flûte sur une mesure en 3/4, accompagné des cordes; Bach relie ici le dernier vers du texte au caractère de détente du morceau. Le dernier récitatif (n° 8) contient déjà dans son texte une condensation: le vers «Gebt unserm Gott die Ehre» (Rendez gloire à notre Dieu) est chanté trois fois et répète avant la troisième fois les mots: «der Herr ist Gott» (Le Seigneur est Dieu). Bach utilise là, sous forme de trois variantes, une formule finale typique correspondant aux règles de la cadence. Le morceau de fin identique au chœur introductif se compose d'une part d'un mouvement instrumental concertant, à l'instrumentation colorée et dirigé par un motif marquant et d'autre part d'un choral interprété vers après vers; les voix inférieures n'ont pres-

que pas de fonction polyphone propre – mis à part dans le dernier vers qui est en plus répété à trois reprises.

*

La musique funèbre «O Jesu Christ, meins Lebens Licht» BWV 118 (Ô Jésus-Christ, lumière de ma vie) rangée à tort parmi les cantates dans l'Édition complète Bach (BG) et donc aussi dans le Catalogue thématique et systématique des œuvres de Bach (BWV), est considérée aujourd'hui comme Motet de Johann Sebastian Bach et a été publiée dans la Nouvelle Édition Bach (NBA) dans le Volume III des Motets. Dans l'ÉDITION BACHAKADEMIE, ce morceau paraîtra donc avec les Motets BWV 225 - 230, Annexe 159 & 160 ainsi que idem («Der Gerechte kömmt um») dans le Vol. 69.

Pour plus de détails, consultez le texte d'introduction à ces endroits.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

En 1970, Helmuth Rilling et ses ensembles commencèrent à enregistrer sur disque des cantates peu connues de Johann Sebastian Bach. C'est de cette entreprise que se constituait le premier et jusqu'au jour d'aujourd'hui l'unique enregistrement de toutes les cantates de Bach et ceci à la veille du 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 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 retransmettre le sens de cette musique à l'auditeur moderne qui est, à tous égards, marqué différemment. Cet objectif perdura même si le caractère émotionnel, la dynamique, l'articulation et le phrasé, la pratique du continuo et beaucoup d'autres éléments qui viendront éclairer l'émotion et le sens des paroles mises en musique, subirent quelques mutations. Ceci est tout aussi valable pour la technique d'enregistrement qui a trouvé au long des années différentes voies pour s'illustrer, de l'audition stéréophonique intégrale à la clarté structurelle de la musique.

Les noms des musiciens ayant concouru à l'enregistrement complet est également le reflet d'une demi-génération évoluant dans la tradition européenne des oratorios. Ceci est surtout valable pour les solistes vocaux et instrumentistes. Afin de documenter la tradition, la transformation et le caractère d'actualité de cette musique, l'enregistrement global de l'œuvre de Bach sous la direction de Helmuth Rilling, un tournant dans l'histoire du disque, a été repris inchangé dans l'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.

Prepárate, espíritu mío BWV 115

Génesis: para el 5 de noviembre de 1724

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

Texto: según la canción del mismo comienzo de Johann Burchard Freystein (1695). Literalmente conservadas: estrofas 1 y 10 (movimientos 1 y 6); retocadas por autor desconocido: estrofas 2 hasta 9 (movimientos 2 al 5)

Ediciones completas: BG 24: 111 – NBA I/26: 23

Si la introducción a una pieza musical tiene el sentido de conducirnos hacia el interior de la obra en cuestión presentándonos su mundo sonoro y su carácter e invitando a los oyentes a que la escuchen con total atención, en tal caso la introducción a esta cantata coral va a cumplir ya hoy su finalidad. Para ello diremos que el comienzo del primer movimiento no tiene nada de espectacular; los instrumentos de arco agrupados (violines y violas), la flauta después y seguidamente el oboe trenzan en común un concierto. En combinación con el bajo continuo, que repite un marcado motivo de corcheas y octavas, se genera un movimiento de cuarteto cuya transparencia de música de cámara se potencia en esta grabación a base de reducir la voz de los instrumentos de arco al solo de violín. Sin embargo, es revelador el motivo con el que comienzan las tres voces: un salto de octava descendente y luego ascendente al que se añaden unos subidos ascensos de corchea y unas cadenas de semicorcheas que fluyen distendidamente. Sobre su interior construye Bach el coro que interpreta verso a verso el coral; la melodía (“No me castigues en tu ira”) radica en el soprano – fortalecida por una trompeta –, mientras las voces bajas recorren al conjunto de motivos de los instrumentos, pero acortan el motivo de octava en valores de corchea realmente incómodo de cantar. La totalidad de este movimiento tiene carácter de ratificación y de exhortación al mismo tiempo; es posible poner-

lo en combinación con el imperativo del primer verso del pasaje, si bien en el segundo verso queda notablemente enturbiada esta música lúdico-concertante; a las palabras “ora y suplica”, igual que en la reiteración “entra sin ser esperado”, asigna Bach unas voces cromáticamente pigmentadas con un cierto entramado. De manera parecida se comporta hacia el final que trata de la tentación de Satanás. Antes de este último verso del texto se modifica también el movimiento instrumental: flauta y oboe unísono se confrontan súbitamente a una voz de instrumento de arco cuyas semicorcheas repiten en un tono interrumpidas por las notas intermedias que suben y bajan, lo que supone una figura para virtuosos que transforma lo que antes aparecía con rasgos tan artísticamente escénicos para convertirlos en movimiento vacío y pura exterioridad. Se trata pues de una pieza bifacial.

Independientemente del significado que pueda tener esta extraña figuración, lo cierto es que marca el camino hacia el carácter de música de cámara de toda la cantata, y al mismo tiempo, como ocurre tantas otras veces, a un determinado tipo de situación dialéctica. Por una parte Satanás y por otra Dios. El demonio es astuto, mientras Dios está lleno de gracia, consuelo y acogimiento. Entre ambos se encuentra el ser humano, que con su conducta puede orientarse hacia un lado o hacia el otro. O, dicho con más precisión: aquel que, si no se orienta hacia Dios, automáticamente cae en la red del demonio. Por lo tanto, ser consciente significa estar vigilante y orar. Lo que sucede con la conducta “aletargada” se expresa no obstante –o tal vez por eso mismo– en la adormecedora aria de contralto n.º 2. Su dilatado preámbulo de instrumentos de arco y oboe es una seductora nana para el alma. El terrible castigo con el que amenaza se pinta en el muro a base de movimientos tumultuosos en una breve parte central. El siguiente recitativo intermedio vuelve la mira hacia Dios; es sorprendente que Bach ponga muchas veces música con piezas de estilo sumamente sencillo a las afirmaciones teológicamente más importantes... quizás para no

poner impedimentos a la atención del oyente con ningún tipo de elemento exterior. Así pues, una vez que se ha persuadido al alma del valor de mantenerse vigilante, lo que importa al texto siguiente es mantenerla en oración. “Ora” es la palabra a la que se asignan dos notas largas; a continuación se incorpora el soprano al insólito entramado de los instrumentos afinados a gran altura que son la flauta y el violoncello piccolo. Se trata de un movimiento de cuarteto, tal como el que se puede uno imaginar ocupando el centro de una gran obra de música de cámara. En el recitativo subsiguiente, que expresa la victoria conseguida por la vigilancia y la oración, Bach considera que vale la pena asignar un dilatado arioso final a la certeza de la ayuda de Dios, antes de que el coral enfatice hasta cierto punto la moral de esta cantata. La relación de la cantata con el Evangelio del domingo (Mateo 18, 23-35) es muy reducida, si bien la cantata alberga un mensaje claro y coherente consigo mismo.

*

Señor Jesucristo, Príncipe de la paz BWV 116

Génesis: para el 26 de noviembre de 1724

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

Texto: según el cántico de igual comienzo de Jakob Ebert (1601). Literalmente conservadas: estrofas 1 y 7 (movimientos 1 y 6); retocadas por autor desconocido: estrofas 2 a 6 (movimientos 2 a 5)

Ediciones completas: BG 24: 135 – NBA I/27: 81

Para el XXV domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad se han conservado dos cantatas de Bach. Los términos iniciales de ambas piezas parecen formar la mayor antítesis posible: “Os desgarrará un final terrible” BWV 90 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 28) y “Señor Jesucristo, Príncipe de la paz. El Evangelio (Mateo 24, 15-28) era lógicamente el mismo

en el año 1723 que en el 1724; tomado del discurso de Jesús sobre el fin de los tiempos –nos hallamos cerca del final del año litúrgico– incluye los pasajes que anuncian desgracias y calamidades. Por consiguiente, las introducciones a ambas cantatas tienen su justificación si presuponemos el trasfondo de la fe cristiana en el sentido de que, como ocurre en la presente pieza, el fin terrible va unido a la salvación.

Sin embargo, el cántico de Jakob Elbert sobre el que se basa esta cantata coral, visualiza ya en los siguientes versos el hecho de que las palabras iniciales no representan más que una llamada, porque el ser humano ha caído en desgracia como se pone de manifiesto en el aria siguiente. En el terceto n.º 4 se alcanza el punto de inflexión; el ser humano, además de lamentar las calamidades refugiándose en Dios, confiesa su propia culpa, de la que sólo puede salir gracias al “Dios del orden”. A este respecto, el texto de esta cantata se ciñe muy estrictamente al texto del coral, a pesar de que renuncia a asumirlo literalmente.

La cantata comienza con un movimiento concertante de todo el conjunto, a partir del cual se desencadena inmediatamente el solo de violín flanqueado por los oboes; no hay ecos de la melodía coral. El coro interpreta en el movimiento homófono los dos primeros versos. A continuación Bach modifica este esquema; cada una de las voces del coro asumen la temática instrumental y la condensan para convertirla en un movimiento motético al que posteriormente se añade el cantus firmus en el soprano. Por tanto este movimiento se convierte en puro dinamismo... y de hecho se habla también en el pasaje de los factores que mueven la existencia, es decir, de la vida y de la muerte, así como de aquel que nos ayuda en medio de la desgracia. De nuevo Bach configura de otro modo los dos versos siguientes: los instrumentos que antes habían interpretado en conjunto las voces vocales *colla parte*, se separan ahora nuevamente del movimiento coral que se retrae a la homofonía, si bien enfatiza las voces bajas frente al soprano con notas de valor más corto. El

verso final recurre entonces nuevamente al modelo del comienzo.

Sigue un aria de contralto con impresionante solo del oboe d'amore. El texto comienza con la expresión "Ay" – que para Bach representa una invitación – extendiéndola dos veces como motivo anhelante hacia arriba. Será posteriormente cuando permitirá que se interprete la totalidad del primer verso. "La amenaza del juez furioso" se convierte en movimientos del bajo y después interpreta una pigmentación de la voz cantada; igualmente el miedo con repeticiones tonales que evocan el lenguaje de los afectos que caracteriza al primitivo barroco italiano, por ejemplo en las óperas de Claudio Monteverdi; en Bach aparece nuevamente una fórmula parecida en las voces del coro nº 27b de la Pasión según San Mateo (vol. 74) en la frase "con súbita ira".

Bach introduce el recitativo nº 3 con las palabras textuales de los primeros versos del coral en el continuo. Las repite después de la frase "un Príncipe de la paz" que evocan el correspondiente texto. El plural "confesamos" puede haber dado motivo para emplear tres solistas en el aria subsiguiente. Estos tercetos son absolutamente insólitos en Bach y no están exentos de un significado más profundo. En el Oratorio de Navidad (nº 51) escribe una de estas piezas guiado por un propósito claramente semidramático y dialogal. La conjunción de acordes de las tres voces en la parte central demuestra aquí que Bach accedió claramente al efecto de concentrar un movimiento denso e inicialmente imitativo basado en la afirmación de que el Príncipe de la paz fue "impelido" al mundo con el corazón roto a causa de la caída del hombre. Finalmente, al coral de cierre que irradiaba su luz desde gran altura, nos conduce un recitativo acompañado de instrumentos de arco en cuyo final Bach explica en un *arioso* el término "Paz".

*

Honor y gloria al bien supremo BWV 117

Génesis: en torno a 1728/31

Destino: desconocido

Texto: Johann Jakob Schütz (1637)

Ediciones completas: BG 24: 161 – NBA I/34: 153

Como ocurriera en la cantata "Mi Señor es mi buen Pastor" BWV 112, Bach pone música en esta cantata a un texto coral completo sin añadidos ni perfrasis. Teniendo en cuenta que su pretensión con este tipo de cantatas era al parecer completar posteriormente su curso de cantatas corales interrumpido en Pascua de 1725, se sospecha que la presente cantata nació en directa vecindad de piezas similares, es decir, entre 1728 y 1731. Una fecha exacta resulta tan difícil de determinar como el domingo concreto al que sin duda podría atribuirse el texto. El cántico de Johann Jakob es una canción general de alabanza y acción de gracias para el que se pueden pensar diversos motivos, incluidas por supuesto también las "efemérides" que puedan consistir por ejemplo en la celebración religiosa de un enlace matrimonial. La música compuesta para el cuarto verso como movimiento coral a cuatro voces alienta la sospecha de que aquí se insertó la homilía y que por ello la cantata se compuso en dos partes; se interpretaba el cántico en Leipzig no ya sobre la melodía que actualmente conocemos de Johann Crüger, sino sobre la melodía del coral que se conocía desde 1524 bajo el título de "Viene a nosotros la salvación".

Quien lea el texto del coral y considere el arte del compositor Bach interpretando el texto en las cantatas, se sentirá impaciente por la solución de un problema nada trivial: ¿conseguirá Bach hallar diversas soluciones para componer la música del último verso? Porque éste es siempre el mismo en todas y en cada una de las nueve estrofas: "Dad gloria a nuestro Dios". La identidad musical de la entrada y del coro final aporta a este respecto un alivio muy escaso. Bach cierra el verso 2, un sencillo

recitativo de bajo, con un extenso arioso sobre las palabras antes citadas. La siguiente aria de tenor con dos oboes d'amore como solos instrumentales en un melancólico tono menor pone fin a un cromatismo sorprendente aunque no insólito en el contexto general sobre la palabra "gloria". Es interesante el modo en que Bach reduce a un tono en este movimiento el gesto totalmente agitado en los solos vocales, y que sirve de apoyo a las palabras "en todo su Reino", con la intención de enfatizar después ese Reino con un enorme colorido.

La (supuesta) segunda parte comienza con un recitativo de contralto. El solemne acompañamiento de instrumentos de arco finaliza con el penúltimo verso, ya que el último es un extenso arioso apoyado en el continuo. Con la temática inventada para las palabras "la gloria" enlaza la subsiguiente aria de bajo. El solo de violín apoya con todas sus fuerzas la vistiosidad del texto: si en un principio el exceso está caracterizado por la rica figuración, las pausas y el retardando aparecen después aplicándose a términos como "ningún" y "sosiego". La interpretación vocal del verso final se corresponde con el recitativo precedente. Un dueto entre el contralto y la flauta en compás de $\frac{3}{4}$ con acompañamiento de instrumentos de arco nos permite oír el cántico de alabanza. Aquí asocia Bach el último verso del texto con el carácter desenvuelto de la pieza. El último recitativo (nº 8) contiene ya en el pasaje una densificación: tres veces se canta el verso "Dad gloria a nuestro Dios", y antes de repetirse por tercera vez se declara: "el Señor es Dios". Aquí utiliza Bach en tres variantes una fórmula típica de cierre ajustada a las reglas de la cadencia. La pieza final identificada con el coro de entrada se compone, por una parte, de un movimiento instrumental, concertante y equipado con todo lujo de color, además de realzado por un motivo sorprendente, y por otra parte de un coral interpretado verso a verso. Las voces bajas apenas reciben una función polifónica propia a excepción del último verso que además se repite tres veces.

La música fúnebre "Oh Jesucristo, luz de mi vida" BWV 118 dirigida por la Edición completa de Bach (BG) y consecuentemente relacionada también como cantata en el Índice de obras de Bach, se considera hoy día como motete de Johann Sebastian Bach y se ha publicado también por parte de la Nueva Edición de Bach (NBA) en el volumen III de los motetes. Por lo tanto, en la EDICIÓN BACHAKADEMIE aparece esta pieza junto a los motetes BWV 225 - 230, anexos 159 y 160 y deest ("El justo perece") en el vol. 69. Para mayor información al respecto, les remitimos al correspondiente texto introductorio.

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 eclesíásticas como en las salas de conciertos – así como invitar a los músicos de todo el mundo a que tomen contacto con esta música.

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

La grabación completa es también por lo que concierne a los músicos ejecutantes – sobre todo por lo que concierne a los solistas vocales e instrumentales – la viva imagen de media generación europea dedicada a la tradición de los oratorios. A fin de documentar la tradición, la transformación y la permanente actualidad de esta música, en la EDICIÓN de la BACH-AKADEMIE se retoma sin modificaciones la grabación completa de las cantatas de Bach dirigidas por Helmuth Rilling – toda 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.