



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[2] KANTATEN BWV 19, 20

Es erhob sich ein Streit / O Ewigkeit, du Donnerwort

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Sonopress Tontechnik, Gütersloh

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

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

Aufnahmezeit/Recording location/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
Juni/Juli 1970 (BWV 20), Februar/Mai 1971 (BWV 19)

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

English translation: Alison Dobson-Ottmes
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

© 1970/71 by Hänssler-Verlag, Germany
© 1998 by Hänssler-Verlag, Germany



KANTATEN • CANTATAS

„Es erhob sich ein Streit“ *BWV 19 (20'30)*

“There arose a great strife” • «Un conflit s'enflamma» • “Tuvo lugar una lucha”

Barbara Rondelli - soprano • Adalbert Kraus - tenore • Siegmund Nimsgern - basso
Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Trombe I-III • Karl-Heinz Peinecke - Timpani • Otto Winter, Hanspeter Weber - Oboi, Oboi d'amore • Hans Mantels - Fagotto • Hannelore Michel - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

„O Ewigkeit du Donnerwort“ *BWV 20 (33'04)*

“Eternity, Thou thundrous word” • «Ô Éternité, parole foudroyante» • “Oh eternidad, tremenda palabra tú”

Martha Kessler (No. 6), Verena Gohl (No. 9, 10) - alto • Theo Altmeyer (No. 2, 3), Adalbert Kraus (No. 10) - tenore • Wolfgang Schöne - basso
Hermann Sauter - Tromba • Otto Winter, Klaus Kärcher, Hanspeter Weber - Oboi I-III • Hans Mantels - Fagotto • Rudolf Gleißner - Violoncello • Ulrich Lau - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei • Frankfurter Kantorei (BWV 20) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 19 „Es erhob sich ein Streit“

No. 1	Coro:	Es erhob sich ein Streit	1	4:42
		<i>Trombe I-III, Timpani, Oboi I+II, Violini I+II, Violen- cello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (B):	Gottlob! der Drache liegt	2	1:15
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (S):	Gott schickt uns Mahanaim zu	3	4:54
		<i>Oboi d'amore I+II, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (T):	Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?	4	1:02
		<i>Violini I+II, Violen- cello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria con Choral (T):	Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!	5	6:26
		<i>Tromba, Violini I+II, Violen- cello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Recitativo (S):	Laßt uns das Angesicht	6	0:54
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 7	Choral:	Laß dein' Engel mit mir fahren	7	1:26
		<i>Trombe I-III, Timpani, Oboi I+II, Violini I+II, Violen- cello, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 19				20:30

BWV 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“

No. 1	Coro:	O Ewigkeit, du Donnerwort	8	6:36
		<i>Tromba (da tirarsi), Oboi I-III, Violini I+II, Violen- cello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	Kein Unglück ist in aller Welt zu finden	9	1:02
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (T):	Ewigkeit, du machst mir bange	10	4:00
		<i>Violini I+II, Violen- cello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (B):	Gesetzt, es dau'rte der Verdammten Qual	11	1:39
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (B):	Gott ist gerecht in seinen Werken	12	5:49
		<i>Oboi I-III, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Aria (A):	O Mensch, errette deine Seele	13	3:21
		<i>Violini I+II, Violen- cello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 7	Choral:	Solang ein Gott im Himmel lebt	14	1:18
		<i>Tromba (da tirarsi), Oboi I-III, Violini I+II, Violen- cello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 8	Aria (B):	Wacht auf, wacht auf, verlorne Schafe	15	3:00
		<i>Tromba (da tirarsi), Oboi I-III, Violini I+II, Violen- cello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 9	Recitativo (A):	Verlaß, o Mensch, die Wollust dieser Welt	16	1:32
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 10	Aria (Duetto):	O Menschenkind, hör auf geschwind	17	3:28
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 11	Choral:	O Ewigkeit, du Donnerwort	18	1:19
		<i>Tromba (da tirarsi), Oboi I-III, Violini I+II, Violen- cello, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 20				33:04

Total Time BWV 19, 20

55:43

BWV 19

1. Coro

Es erhuh sich ein Streit!
Die rasende Schlange, der höllische Drache
Stürmt wider den Himmel mit wütender Rache.
Aber Michael bezwingt,
Und die Schar, die ihn umringt,
Stürzt des Satans Grausamkeit.

2. Recitativo

Gottlob! der Drache liegt.
Der unerschaffne Michael
Und seiner Engel Heer
Hat ihn besiegt.
Dort liegt er in der Finsternis
Mit Ketten angebunden,
Und seine Stätte wird nicht mehr
Im Himmelreich gefunden.
Wir stehen sicher und gewiß,
Und wenn uns gleich sein Brüllen schreckt,
So wird doch unser Leib und Seel
Mit Engeln zugedeckt.

3. Aria

Gott schickt uns Mahanaim zu;
Wir stehen oder gehen,
So können wir in sicherer Ruh
Vor unsern Feinden stehen.
Es lagert sich so nah als fern,

1. Chorus

There arose a great strife.
The furious serpent, the dragon infernal,
Now storms against heaven with passionate vengeance.
But Saint Michael wins the day,
And the host which follows him
Strikes down Satan's cruel might.

2. Recitative

Praise God! The dragon's low.
The uncreated Michael now
And all his angel host
Have brought him down.
He lies there in the darkness' gloom
With fetters bound about him,
And his abode shall be no more
In heaven's realm discovered.
We stand now confident and sure,
And though we by his roar be frightened,
Yet shall our body and our soul
By angels be protected.

3. Aria

God sends us Mahanaim here;
In waiting or departing
We therefore can in safe repose
Before our foes stand firmly.
He is encamped, both near and far,

1

1. Chœur

Un conflit s'enflamma
Le serpent furieux, le dragon des enfers
S'élance à l'assaut du Ciel, frémissant de colère.
Mais Michel en sort vainqueur
Et les anges qui l'entourent
Font choir la cruauté de Satan.

2

2. Récitatif

Dieu soit loué ! Le dragon est terrassé.
C'est l'Ange Michel
Et l'armée de ses anges
Qui l'ont vaincu.
Là-bas dans les ténèbres, il gît
Ligoté dans ses chaînes,
Et il ne trouvera plus jamais
Sa place au Royaume des Cieux.
Nous sommes en sécurité et en confiance
Et même si ses vociférations nous effraient,
Notre corps et notre âme
Seront protégés par les anges.

3

3. Air

Dieu nous envoie Mahanaim ;
Que nous soyons sédentaires ou en route,
Nous nous sentirons en sécurité
Face à nos ennemis.
De près comme de loin,

1. Coro

Tuvo lugar una lucha
La furiosa serpiente, la infernal bestia
Contra el cielo se lanzó con afán de venganza
Mas Miguel la combatía
Y a sus huestes
Derrocando el terror de Satán.

2. Recitativo

¡Alabado sea Dios! Caída está la bestia.
El increado Miguel
Y su ejército de ángeles
La han vencido.
Allí queda en las tinieblas
Amarrada con cadenas
Y su lugar nunca más se hallará
En el Reino de los Cielos.

3. Aria

Dios nos envió a Mahanaim;
Al caminar o al hacer alto
Seguros podemos descansar
Al hallarnos ante nuestros enemigos.
Por doquier mora, cerca y lejos,

Um uns der Engel unsers Herrn
Mit Feuer, Roß und Wagen.

4. Recitativo

Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?
Ein Wurm, ein armer Sünder.
Schaut, wie ihn selbst der Herr so lieb gewinnt,
Daß er ihn nicht zu niedrig schätzt
Und ihm die Himmelskinder,
Der Seraphinen Heer,
Zu seiner Wacht und Gegenwehr,
Zu seinem Schutze setzt.

5. Aria (con Choral)

Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!
Führet mich auf beiden Seiten,
Daß mein Fuß nicht möge gleiten!
Aber lernt mich auch allhier
Euer großes Heilig singen
Und dem Höchsten Dank zu singen!

6. Recitativo

Laßt uns das Angesicht
Der frommen Engel lieben
Und sie mit unsern Sündern nicht
Vertreiben oder auch betrüben.
So sein sie, wenn der Herr gebeut,
Der Welt Valet zu sagen,

Round us the angel of our Lord
With fire, horse and wagon.

4. Recitative

What is, then, scornful man, that child of earth?
A worm, a wretched sinner.
See how him e'en the Lord so much doth love
That he regards him not unworthy
And doth e'en heaven's children,
The host of Seraphim,
For his safekeeping and defense,
For his protection give him.

5. Aria (with chorale)

Stay, ye angels, stay by me!
Lead me so on either side now
That my foot may never stumble!
But instruct me here as well
How to sing your mighty "Holy"
And the Highest thanks to offer.

6. Recitative

Let us the countenance
Of righteous angels love now
And them with our own sinfulness
Not drive away or even sadden.
And they shall, when the Lord us bids
The world "Farewell" to render,

4

4. Récitatif

Qu'est-ce donc que l'homme vil et bas, cet enfant de la
terre ?
Un ver, un pauvre pêcheur.
Regardez comme le Seigneur lui-même le prend en
affection,
C'est donc qu'il ne le mésestime pas trop
Et regardez comme les enfants du Ciel,
L'armée de séraphins,
Veillent sur lui et le défendent
Et sont là pour sa protection.

5

5. Air (avec choral)

Restez, vous les Anges, restez auprès de moi !
Soyez des deux côtés de mon chemin
Pour empêcher mes pas de glisser !
Mais apprenez-moi également ici même
À élever vers vous un cantique solennel
Et de rendre grâces au Très-Haut !

6

6. Récitatif

Adorons le visage
Des anges pleins de piété
Et ne les chassons ni ne les attristons
Par les péchés que nous commettons.
Ils seront ainsi ceux qui, quand le Seigneur nous
demandera

Cubriéndonos, el Ángel de Nuestro Señor,
Con fuego, carro y caballo.

4. Recitativo

¿Qué es el vil hombre, el hombre terrenal?
Un gusano, un pobre pecador.
Mirad como el mismo Señor lo ama,
Y cómo no lo menosprecia
Y dispone a los hijos del cielo,
El ejército de serafines,
Que lo protejan,
Lo guarden y defiendan.

5. Aria (con coral)

¡Permaneced, ángeles, permaneced junto a mí!
¡Conducidme por ambas partes,
Para que mi pie no tropiece!
Pero enseñadme en todo momento y lugar
Vuestro alto y sagrado cantar
Y los cánticos de gratitud al Altísimo.

6. Recitativo

Amenos la presencia
De los beatos ángeles,
No los alejemos con pecados de nosotros,
Ni enturbieemos su espíritu.
Que se encuentren presentes
Para nuestro bien

Zu unsrer Seligkeit
Auch unser Himmelswagen.

7. Choral

Laß dein' Engel mit mir fahren
Auf Elias Wagen rot
Und mein Seele wohl bewahren,
Wie Lazrum nach seinem Tod.
Laß sie ruhn in deinem Schoß,
Erfüll sie mit Freud und Trost,
Bis der Leib kommt aus der Erde
Und mit ihr vereinigt werde.

BWV 20

(I. Teil)

1. Coro (Choral)

O Ewigkeit, du Donnerwort,
O Schwert das durch die Seele bohrt,
O Anfang sonder Ende!
O Ewigkeit, Zeit ohne Ziel,
Ich weiß vor großer Traurigkeit
Nicht, wo ich mich hinwende.
Mein ganz erschrocken Herz erbebt,
Daß mir die Zung am Gaumen klebt.

To our great happiness,
Our chariots be to heaven.

7. Chorale

Let thine angel with me travel
On Elias' chariot red,
This my soul so well protecting
As for Laz'rus when he died.
Let it rest within thy lap,
Make it full of joy and hope
Till from earth shall rise my body
And with it be reunited.

(First Part)

1. Chorus

Eternity, thou thundrous word,
O sword that through the soul doth bore,
Beginning with no ending!
Eternity, time lacking time,
I know now faced with deepest grief
Not where to seek my refuge.
So much my frightened heart doth quake
That to my gums my tongue is stuck.

De dire adieu à la terre,
Accompagneront aussi notre char céleste
Vers le salut éternel.

7. Choral

Que Ton Ange m'accompagne
Sur le char de feu d'Élie
Et qu'il veille sur mon âme
Comme sur celle de Lazare, après sa mort.
Qu'elle repose en Ton sein,
Emplis-la de joie et de réconfort.
Jusqu'à ce que le corps sorte de la terre
Pour enfin s'unir à elle.

(Première partie)

1. Choral

Ô Éternité, parole foudroyante,
Ô glaive qui transperce l'âme,
Ô commencement sans fin !
Ô Éternité, temps intemporel,
Je ne sais à qui m'adresser
Dans ma grande tristesse.
Mon cœur entier, terrifié, frémit tant
Que la langue me colle au palais.

Nuestros guías celestiales
Cuando al mundo adiós digamos

7. Coral

Deja que tu Ángel conmigo venga
En el carro rojo de Elías
Y guarde mi alma,
Como a Lázaro tras su muerte.
Que descanse ella en Tu regazo
Alegre y consolada
Hasta que el cuerpo de la tierra venga
Y con ella una unidad sea.

(Parte primera)

1. Coro (coral)

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

2. Recitativo

Kein Unglück ist in aller Welt zu finden,
 Das ewig dauernd ist:
 Es muß doch endlich mit der Zeit einmal verschwinden.
 Ach! aber ach! die Pein der Ewigkeit hat nur kein Ziel;
 Sie treibet fort und fort ihr Marterspiel,
 Ja, wie selbst Jesus spricht,
Aus ihr ist kein Erlösung nicht.

3. Aria

Ewigkeit, du machst mir bange,
 Ewig, ewig ist zu lange!
 Ach, hier gilt fürwahr ein Schmerz.
 Flammen, die auf ewig brennen,
 Ist kein Feuer gleich zu nennen;
 Es erschrickt und bebt mein Herz,
 Wenn ich diese Pein bedenke
 Und den Sinn zur Höllen lenke.

4. Recitativo

Gesetz, es dau'rte der Verdammten Qual
 So viele Jahr, als an der Zahl
 Auf Erden Gras, am Himmel Sterne wären;
 Gesetz, es sei die Pein so weit hinausgestellt,
 Als Menschen in der Welt
 Von Anbeginn gewesen,
 So wäre doch zuletzt
 Derselben Ziel und Maß gesetzt:
 Sie müßte doch einmal aufhören.
Nun aber, wenn du die Gefahr,
 Verdammter! tausend Millionen Jahr

2. Recitative

Affliction is there none in all the world now
 Which lasts eternally.
 If must indeed at last in course of time once vanish.
 Ah! Ah, alas! Eternity hath pain which hath no end:
 It carries on and on its torment's game;
 Yea, as e'en Jesus saith,
From it there is redemption none.

3. Aria

Endless time, thou mak'st me anxious,
 Endless, endless passeth measure!
 Ah, for sure, this is no sport.
 Flames which are forever burning
 Are all fires past comparing;
 It alarms and shakes my heart
 When I once this pain consider
 And my thoughts to hell have guided.

4. Recitative

Suppose the torture of the damned should last
 As many years as is the sum
 Of grass on earth and stars above in heaven;
 Suppose that all their pain were just as long to last
 As men within the world
 Have from the first existed;
 There would have been at last
 To this an end and limit set:
 It would have been at last concluded.
But now, though, when thou hast the dread,
 Damned creature, of a thousand million years

9

2. Récitatif

Il n'existe au monde aucun malheur
 Qui ne dure éternellement :
 Il faudra bien qu'il disparaisse un jour.
 Hélas ! Mais hélas ! Le supplice de l'Éternité n'a pas de fin ;
 Elle prolonge sans fin son martyre.
 Oui, comme Jésus le dit lui-même,
On ne peut attendre de Rédemption d'elle.

10

3. Air

Éternité, tu me fais peur,
 Éternellement, éternellement, c'est trop long!
 Hélas, en vérité, ce n'est pas une plaisanterie.
 Des flammes qui brûlent éternellement
 Ne peuvent être comparées à aucun feu;
 Mon cœur frémit et tremble
 Lorsque j' imagine ce supplice
 Et que mes pensées se tournent vers les Enfers.

11

4. Récitatif

Supposons que les tourments des damnés durent
 Autant d'années
 Qu'il y a de brins d'herbe sur la terre; d'étoiles dans le ciel;
 Supposons que le supplice s'étende aussi longtemps
 Qu'il y a des hommes sur la terre
 Depuis le commencement,
 Voici ce qui enfin
 En donnerait le but et la mesure:
 Il faudrait bien qu'il cessât un jour.
Mais à présent, si tu as enduré,

2. Recitativo

Ningún mal en el mundo hay
 Que eternamente perdure:
 Concluirá el tiempo un día.
 ¡Ay, ay! El dolor de la eternidad, ¿qué sentido tiene?
 Por siempre el tormento sin pausa prosigue,
 Sí, como Jesús dijo,
De ella salvación no hay.

3. Aria

¡Eternidad, cuánto me aterras,
 Por siempre, por siempre... demasiado es!
 ¡Ay! un engaño ha de haber aquí.
 A las llamas que por siempre arden
 ¿Qué fuego igualarse puede?
 Oprímese y tiembla mi corazón,
 Si en este dolor pienso
 Y mi mente sobre el infierno medita.

4. Recitativo

Si tanto durase el dolor de la condenación
 Tantos años cuantas hierbas
 En la tierra y estrellas en el cielo hay;
 Si la pena tan duradera fuera
 Cuanto tiempo ha transcurrido
 Desde que en el mundo el hombre vive
 Entonces, a la postre,
 Contaríase con una medida y fin:
 Acabaríase la pena, pues, un día.
Mas si tú, condenado, el peligro,
 Mil millones de años

Mit allen Teufeln ausgestanden,
So ist doch nie der Schluß vorhanden;
Die Zeit, so niemand zählen kann,
Fängt jeden Augenblick
Zu deiner Seelen ewgem Ungelück
Sich stets von neuem an.

5. Aria

Gott ist gerecht in seinen Werken:
Auf kurze Sünden dieser Welt
Hat er **so lange Pein** bestellt;
Ach wollte doch die Welt dies merken!
Kurz ist die Zeit, der Tod geschwind,
Bedenke dies, o Menschenkind!

6. Aria

O Mensch, errette deine Seele,
Entfliehe Satans Sklaverei
Und mache dich von Sünden frei,
Damit in jeder Schwefelhöhle
Der Tod, so die Verdammten plagt,
Nicht deine Seele ewig nagt.
O Mensch, errette deine Seele!

7. Chorale

Solang ein Gott im Himmel lebt
Und über alle Wolken schwebt,
Wird solche Marter währen;
Es wird sie plagen Kält und Hitz,

With all the demons borne and suffered,
Yet never shall the end be present;
The time which none could ever count,
Each moment starts again,
To this thy soul's eternal grief and woe,
Forevermore anew.

5. Aria

The Lord is just in all his dealings:
The brief transgressions of this world
He hath **such lasting pain** ordained.
Ah, would that now the world would mark it!
Short is the time and death so quick,
Consider this, O child of man!

6. Aria

O man, deliver this thy spirit,
Take flight from Satan's slavery
And make thyself of sin now free,
So that within that pit of sulphur
The death which doth damned creatures plague
Shall not thy soul forever hound.
O man, deliver this thy spirit!

7. Chorale

So long a God in heaven dwells
And over all the clouds doth swell,
Such torments shall not be finished:
They will be plagued by heat and cold,

Toi le damné, durant des millions d'années
Les souffrances de tous les démons,
Jamais alors tu n'en verras la fin;
Le temps, que personne ne sait compter,
Se renouvelle à chaque instant,
Toujours nouveau
À l'éternelle calamité de ton âme.

5. Air

Dieu est juste dans ses œuvres :
Aux brefs péchés de ce monde,
Il a **commandé de si longs supplices;**
Ah ! Si le monde voulait bien s'en souvenir!
Le temps est bref, la mort est prompte,
Penses-y, ô enfant de l'homme!

6. Air

Ô homme, sauve ton âme,
Fuis l'esclavage de Satan
Et délivre-toi des péchés
Afin que, dans ce gouffre sulfureux,
La mort ne ronge ton âme éternellement
Comme ce qui tourmente les damnés.
Ô homme, sauve ton âme !

7. Chorale

Aussi longtemps qu'un Dieu sera aux Cieux
Et régnera par-delà les nuées,
Ne cesseront pas de tels tourments:
Le froid et la chaleur les importuneront

Con el diablo has corrido,
A ningún final esperar puedes;
El tiempo, que nadie puede contar,
De tu alma el tormento
Continuamente de nuevo
Empieza en cada momento.

5. Aria

Dios es justo en sus obras:
A los breves pecados de este mundo
Tan larga pena ha puesto;
¡Ay si el mundo esto percibiera!
Breve es la vida, pronta la muerte,
¡Hijo de hombre, pon en esto la mente!

6. Aria

¡Oh humano, salva tu alma!
Huye de la esclavitud de Satán
Y queda libre de pecado,
Para que en aquel infierno de azufre
La muerte, que así a los condenados atormenta,
No ate para siempre a su alma.
¡Oh humano, sálvala!

7. Coral

En tanto Dios en los Cielos habite
Y sobre las nubes levite,
Este suplicio durará:
El frío y el calor los atormentará,

Angst, Hunger, Schrecken, Feu'r und Blitz
Und sie doch nicht verzehren.
Denn wird sich enden diese Pein,
Wenn Gott nicht mehr wird ewig sein.

II. Teil

8. Aria

Wacht auf, wacht auf, verlorne Schafe,
Ermuntert euch vom Sündenschlafe
Und bessert euer Leben bald!
Wacht auf, eh die Posaune schallt,
Die euch mit Schrecken aus der Gruft
Zum Richter aller Welt vor das Gerichte ruft!

9. Recitativo

Verlaß, o Mensch, die Wollust dieser Welt,
Pracht, Hoffart, Reichtum, Ehr und Geld;
Bedenke doch
In dieser Zeit annoch,
Da dir der Baum des Lebens grünet,
Was dir zu deinem Friede dienet!
Vielleicht ist dies der letzte Tag,
Kein Mensch weiß, wenn er sterben mag.
Wie leicht, wie bald
Ist mancher tot und kalt!
Man kann noch diese Nacht
Den Sarg vor deine Türe bringen.
Drum sei vor allen Dingen
Auf deiner Seelen Heil bedacht!

Fear, hunger, terror, lightning's bolt
And still be not diminished.
For only then shall end this pain
When God no more eternal reign.

Second Part

8. Aria

Wake up, wake up, ye straying sheep now,
Arouse yourselves from error's slumber
And better this your life straightway!
Wake up before the trumpet sounds,
Which you with terror from the grave
Before the judge of all the world to judgment calls!

9. Recitativo

Forsake, O man, the pleasure of this world,
Pride, splendor, riches, rank and gold;
Consider though
Within thy present time,
While thee the tree of life hath vigor,
What lendeth to thy peace most service!
Perhaps this is the final day,
No man knows when his death may come.
How quick, how soon
Are many dead and cold!
One could this very night
To thine own door the coffin carry.
Hence keep before all matters
Thy soul's salvation in thy thoughts.

La peur, la faim, la terreur, le feu et la foudre
Sans pourtant les consumer.
Car ce supplice ne prendra fin
Que si Dieu n'est plus éternel.

Deuxième partie

8. Air

Réveillez-vous, réveillez-vous, brebis égarées,
Sortez de la torpeur de vos péchés
Et améliorez vite votre vie!
Réveillez-vous avant que les trompettes ne retentissent
Qui, vous sortant de la tombe avec effroi,
Vous appelleront au tribunal devant le Juge Suprême!

9. Récitatif

Abandonne, ô homme, la volupté de ce monde,
Le luxe, la vanité, les richesses, l'honneur et l'argent;
Prends donc en considération,
Alors qu'il est encore temps,
Puisque ton arbre de vie verdit encore,
Ce qui peut te procurer la paix!
Peut-être est-ce là ton dernier jour,
Aucun ne sait quand viendra l'heure de sa mort.
Il arrive vite et aisément
Le moment où tu seras mort et froid!
Dès cette nuit, on peut apporter
Le cercueil devant ta porte.
C'est pourquoi, songe avant tout
Au salut de ton âme!

Temor, hambre, pavor, fuego y rayo
Mas no se consumirán.
Y concluirá este martirio
Sólo si Dios no fuera eterno.

Parte segunda

8. Aria

¡Despertad, despertad, corderos perdidos,
Despertad del sueño del pecado
Y mejorad vuestra vida sin tardanza!
Despertad antes de que los trombones suenen
Y que del hipogeo con pavor
Al Juicio os demande del Juez del mundo!

9. Recitativo

¡Abandona, hombre, la lascivia de este mundo,
Grandeza, cortesanos modos, riqueza, honor y dinero;
Piensa tan sólo
En el tiempo todavía,
Que para ti verdee el árbol de la vida
Y te sea propicio para la paz!
Acaso sea éste el día postrero,
Nadie sabe cuando morirá.
¡Cuán vanamente, cuán pronto
muere uno y quédase frío!
Aún esta noche
El féretro ante tu puerta encontrarse puede.
Por eso, ante todas las cosas,
A la salud de tu alma atiende!

10. Aria (Duetto)

O Menschenkind,
Hör auf geschwind,
Die Sünd und Welt zu lieben,
Daß nicht die Pein,
Wo Heulen und Zähnkappen sein,
Dich ewig mag betrüben!
Ach spiegle dich am reichen Mann,
Der in der Qual
Auch nicht einmal
Ein Tröpflein Wasser haben kann!

11. Choral

O Ewigkeit, du Donnerwort,
O Schwert, das durch die Seele bohrt,
O Anfang sonder Ende!
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,
Ich weiß vor großer Traurigkeit
Nicht, wo ich mich hinwende.
Nimm du mich, wenn es dir gefällt,
Herr Jesu, in dein Freudenzelt!

10. Aria (duet)

O child of man,
Now cease forthwith
Both sin and world to cherish,
So that the pain
Where chatt'ring teeth and howling reign
Thee not forever sadden!
See in thyself the wealthy man
Who in his pain
Not even once
A drop of water could receive!

11. Choral

Eternity, thou thundrous word,
O sword that through the soul doth bore,
Beginning with no ending!
Eternity, time lacking time,
I know now faced with deepest woe
Not where to seek my refuge.
Take me then when thou dost please,
Lord Jesus, to thy joyful tent!

17

10. Air (duetto)

Ô enfant de l'homme.
Arrête vite
D'aimer le péché et le monde
Afin que le supplice
Où régneront les pleurs et les grincements de dents,
Ne te soit infligé pour l'éternité!
Ah ! compare-toi à l'homme riche
À qui, dans la souffrance,
N'a même pas la moindre goutte d'eau!

18

11. Choral

Ô Éternité, parole foudroyante,
Ô glaive qui transperce l'âme,
Ô commencement sans fin !
Ô Éternité, temps éternel,
Je ne sais à qui m'adresser
Dans ma grande tristesse.
Reçois-moi, si Tu le veux,
Seigneur Jésus, sous ton joyeux toit.

10. Aria (dueto)

¡Oh, hijo de hombre,
Deja ya al momento
De amar el pecado y el mundo,
Para que el dolor
El rechinar de dientes y el lamento
No te laceren por siempre!
¡Ay considera el rico hombre
Quién en el tormento
Ni siquiera con una simple gota
De agua aliviarse puede!

11. Coral

¡Oh eternidad, tremenda palabra tú,
Oh espada que el alma transe
Oh principio sin fin!
¡Oh eternidad, tiempo sin tiempo,
¡De tan gran tristeza
Adónde volverme no sé!
Acéptame Tú, si quieres,
Señor Jesús, en el tabernáculo de tus amigos.

Es erhub sich ein Streit BWV 19

Entstehung: zum 29. September 1726

Bestimmung: Michaelisfest

Text: Starke Umarbeitung (von Bach? von Henrici?) einer Dichtung von Christian Friedrich Henrici (gen. Picander) 1724/25. Satz 7: Strophe 9 aus dem Choral „Freu dich sehr, o meine Seele“, Freiberg 1620

Gesamtaufgaben: BG 2: 255 – NBA I/30: 57

Das Fest des Erzengels Michael wird von der Kirche seit dem Jahre 492 gefeiert, als Erzengel auf dem süditalienischen Berg Gargano erschienen sein soll. Gelesen wird an diesem Tag aus der Offenbarung, die in Kapitel 12,7 ff. vom Kampf Michaels gegen den Drachen berichtet. Allgemein wurde dieser Kampf auf alle Engel und das Böse schlechthin ausgeweitet. Auch Luther behielt das Michaelisfest ausdrücklich bei. Zum einen betrachtete er die Engel (ebenso wie die Gottesmutter Maria) als Verbindung von Gott zu den Menschen, mithin als Wesen mit ausreichender christologischer Substanz. Zum anderen herrschte in der protestantischen Kirche die Meinung vor, man solle nicht alles abschaffen, um das „einfältige Volk“ nicht zu ärgern. Der Erzengel Michael war zudem besonders in Deutschland populär als „Engel des Volkes“ (daher die Redensart vom „deutschen Michel“). Schließlich war der Michaelistag (29. September) den Menschen seit altersher als wichtiger Steuer- und Verwaltungstermin im Bewußtsein. Bach komponierte für das hochrangige Fest des Erzengels insgesamt vier Kantaten: BWV 130 „Herr Gott, dich loben alle wir“ für 1724, BWV 149 „Man singet mit Freuden vom Sieg“ für 1728 oder 1729, die nichtdatierbare, nur fragmentarisch erhaltene Kantate BWV 50 „Nun ist das Heil und die Kraft“ sowie das vorliegende Stück.

Wie der Text es vorgibt, erhebt sich zu Beginn der Kantate unvermittelt, ohne instrumentale Einleitung der (musikalische) Streit. Das volle Instrumentarium mit Pauken und Trompeten

suggestiert nicht nur Festlichkeit, sondern bildet auch, in geradezu aggressiver Weise, die Kriegshandlung ab. Der in einfacher Dacapo-Form gehaltene Chorsatz wird bestimmt durch markantes, insistierendes Deklamieren des Textes, oft in hoher Lage, und lange, melismatische Wendungen, in denen die Stimmen miteinander streiten. Nicht zuletzt wird damit auch der sich windende Drache abgebildet, während sich „des Satans Grausamkeit“ in kühnen Modulationen wiederfindet.

Das sich melismatisch windendes Motiv nimmt Bach für das Wort „Feinde“ in der Sopranarie (Nr. 3) wieder auf. Das Bestehen und die sichere Ruhe kleidet er hingegen in langgehaltene Töne; die Singstimme verschmilzt mit den beiden Oboi d'amore zu einem einheitlich festgefügteten Satz. Im folgenden Rezitativ überhöht Bach die Tenorstimme durch Streicherbegleitung; ein Bild dafür, wie der Herr, so der Text, den schnöden Menschen, das Erdenkind, liebgewinnt. Zugleich bereitet Bach die folgende Arie vor, die zum Großartigsten gehört, was er auf diesem Gebiet geschaffen hat. Der Siciliano-Rhythmus (den Albert Schweitzer anhand der Sinfonia im zweiten Teil des Weihnachts-Oratoriums als „Engels-Motiv“ gedeutet hat) verbreitet, im Wechselspiel mit der scheinbar endlosen Melodie des Tenor-Solisten, wiegenden Charme und wohlige, geborgene Atmosphäre. Wie verblüffend, wenn plötzlich die Trompete die Choralmelodie „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ bläst! Vermutlich verstand jeder Hörer, daß Bach damit wohl die 3. Strophe meinte „Ach Herr, laß dein lieb Engelein...“, ein Text, der mit dem Arien-text gleichsam in ein Gespräch über die letzten Dinge eintritt. Bereits zum Abschluß der Johannes-Passion hatte Bach diese Choralstrophe an herausragender Stelle verwendet. Obligat und immer wieder in die Höhe geführte Trompetenstimmen übergänzen schließlich den Schlußchoral. Das Böse in der Welt ist Voraussetzung für die Schöpfung des Guten – so manifestiert sich in dieser Kantate die Grundidee des Michaelisfestes.

O Ewigkeit, du Donnerwort BWV 20

Entstehung: zum 11. Juni 1724

Bestimmung: 1. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Johann Rist (1642, zwölftrophige Fassung). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 8 und 12 (Sätze 1, 7 und 11); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 7, 9 bis 11 (Sätze 2 bis 4, 8 bis 10)

Gesamtaufgaben: BG 2: 293 – NBA I/15: 135

Mit dieser Kantate begann Johann Sebastian Bach seinen zweiten Leipziger Kantatenjahrgang, mithin jenes Vorhaben, für jeden Sonn- und Feiertag des Kirchenjahres eine Choral-kantate zur Verfügung zu haben. Wie an anderer Stelle (Booklet zur CD 92.001) bereits dargestellt, bemühte sich Bach für die ersten vier Kantaten dieses Jahrgangs um eine auffällige formale Gestaltung. Zunächst teilte er die *Cantus-firmus*-Stimme, jene Stimme also, die im Eingangsschor die Choral-melodie zu singen hat, planvoll den vier Chorstimmen zu. In BWV 20 beginnt der Sopran, in BWV 2 („Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ zum 2. Sonntag nach Trinitatis) folgt der Alt, in BWV 7 („Christ unser Herr zum Jordan kam“ zum Fest Johannis des Täufers) singt der Tenor und in BWV 135 („Ach Herr, mich armen Sünder“ zum 3. Sonntag nach Trinitatis) der Baß der *Cantus firmus*. Darüberhinaus bilden die Eingangssätze der Kantaten ein kleines Kompendium Bachscher Kantaten-Satzkunst. BWV 20 (und damit der ganze Jahrgang) eröffnet mit einer herrschaftlichen Ouvertüre im französischen Stil. Die folgende Kantate BWV 2 beginnt mit einem motettischen Satz, in dem alle Zeilen des Choral vorimitiert werden, bevor der *Cantus firmus* in langen Notenwerten erklingt. BWV 7 dann wird von einem Konzertsatz italienischer Art für Violine und Orchester eingeleitet, während BWV 135 mit einer großangelegten Choralfantasie beginnt.

Die Ouvertüre französischer Art diente in der Barockzeit als repräsentative Eröffnungsmusik für Staatsaktionen oder gesellschaftliche Ereignisse. Sie hat ihren Ursprung in den Entrées der Comédie-ballets. Typisch ist der pathetische, in scharf punktiertem Rhythmus akzentuierte Rahmen, der einen virtuosen, oft imitatorisch oder fugiert gearbeiteten Mittelteil einschließt. Was jenseits des Rheins der Verehrung der Sonnenkönige diente, münzt Bach um auf einen theologischen Inhalt, die Verehrung des himmlischen Königs. Auch das die sogenannte „Orgelmesse“ eröffnende Präludium Es-Dur BWV 552/1 ist in dieser Form gehalten. In den Orchestersatz hinein baut Bach den Vokalsatz, der in langen Notenwerten die ersten drei Zeilen der Choralstrophe vorträgt. Der Abschnitt, in dem in motettischer Art die Ewigkeit, die „Zeit ohne Zeit“ beschworen wird, beschleunigt sich sinnfällig und entspricht zugleich dem Mittelteil der Ouvertüre. Bach hat dies in seinen Orchestersuiten BWV 1068 und 1069 ebenso praktiziert. Die von Bach in diesem Zusammenhang abgebildeten Worte sind „Ewigkeit“ und „kleben“ (mit langen Werten), „Traurigkeit“ (mit chromatischen Färbungen) und „erschrocken“ (in stockenden Rhythmen).

Die Kantate enthält insgesamt vier Arien, darunter ein Duett. Die erste Arie betont mit langen Haltenoten die Ewigkeit, bevor der Mittelteil in deutlicher Bewegung das Wesen der im Text angesprochenen Flammen und Feuer spiegelt. Die Gewißheit eines Glaubenssatzes strahlt der B-Dur-Akkord aus, der in Nr. 5 den Text „Gott ist gerecht“ vertont. Auf dem schwankenden Boden ständiger Beziehungswechsel des Dreiertaktes mahnt der Text der folgenden Alt-Arie den Menschen, seine Seele zu retten. Daß anschließend ein Choral erklingt, hat mit der Zweiteiligkeit der Kantate zu tun; die beiden Abschnitte wurden vor und nach der Predigt musiziert.

Mit einer Arie im typischen „Wach auf!“-Habitat – signalartige Fanfaren und aufbegehrende Streicherfiguren – beginnt

Bach den zweiten Teil. Zugleich gelingt Bach damit der Bogen zum im letzten Vers thematisierten Jüngsten Gericht. Es folgt ein einfaches secco-Rezitativ, dessen Baß sich bei den Worten „Pracht, Hoffart, Reichtum, Ehr und Geld“ aufgeregter Bewegungen nicht enthalten kann. Im darauf folgenden Duett beginnt erneut der Baß, das Fundament des Satzes, mit einem Motiv, das wie ein „Ostinato“ ständig unter den Singstimmen präsent bleibt, gleichsam als latente Mahnung an die Menschenkinder, nicht Sünd und Welt zu lieben. „Heulen und Zähneklappen“ bieten Bach Anlaß, die Singstimmen mit chromatisch abwärts führenden Linien zu bedenken. Für den abschließenden Choral wiederholt Bach den bereits zum Ende des ersten Teils gehörten Satz.

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

Die Namen der an dieser Gesamtaufnahme beteiligten Musiker spiegeln eine halbe Generation europäischer Oratorientradition. Dies gilt vor allem für die Vokal- und 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.

There arose a great strife BWV 19

Composed for: 29 September 1726

Performed on: Michaelmas

Text: Strongly adapted (by Bach? by Henrici?) version of a text by Christian Friedrich Henrici (alias Picander) 1724/25. Movement 7: verse 9 from the chorale "Freu dich sehr, o meine Seele", Freiberg 1620

Complete editions: BG 2: 255 – NBA I/30: 57

The church has celebrated Michaelmas since 492, when the archangel supposedly appeared on the South Italian mountain of Gargano. The reading of the day is from the Revelation, which tells of Michael's battle against the dragon in chapter 12, 7 ff. This battle has generally been extended to include all angels and their fight against evil itself. Even Luther expressly wanted to keep the feast of Michaelmas. He saw angels (like the Blessed Virgin) as God's link to humankind and as creatures of sufficient Christological substance. And the Protestant church believed that one should not abolish everything so as not to irritate „simple folk“. Saint Michael enjoyed great popularity in Germany as the „people's angel“ (hence the proverbial *deutscher Michel*). After all, Michaelmas (29 September) had always been a date of administrative and fiscal importance, and people remembered it as such.

Bach composed four cantatas for this important feast day: BWV 130 *Herr Gott, dich loben alle wir* in 1724, BWV 149 *Man singet mit Freuden vom Sieg* in 1728 or 1729, BWV 50 *Nun ist das Heil und die Kraft*, which is not datable and only preserved in fragments, and this piece of music.

Following the libretto, the (musical) battle starts suddenly, right at the beginning of the cantata, without any instrumen-

tal introduction. The full orchestration with timpani and trumpets not only evokes a festive mood, but also – rather aggressively – paints a scene of war. The chorus setting in a simple *da capo* form features a distinctive and assertive text declamation, often at a high pitch, and long melismatic passages where the voices seem to do battle with one another. This is also a depiction of the writhing dragon, while *des Satans Grausamkeit* (Satan's cruelty) is found in bold modulations.

Bach resumes the winding melismatic motif for the word *Feinde* (enemies) in the soprano aria (no. 3). In contrast, he dresses the firm stand and safe repose in long notes; the singing voice blends with the two oboi d'amore in a uniform setting. In the following recitative Bach emphasizes the tenor voice by a strings accompaniment; an image of how the Lord encompasses scornful man, as the text calls him, with his love. This is also a preparation for the following aria, one of the best Bach ever created in this field. The *siciliano* rhythm (which Albert Schweitzer interpreted as an „angel motif“ based on the sinfonia from the second part of the Christmas Oratorio), alternating with the seemingly endless melody of the tenor soloist, exudes lilting charm and a cosy, contented mood. So it's all the more surprising when the trumpet suddenly sets in with the chorale melody *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr!* The listener probably understood that Bach meant the third verse with this *Ach Herr, laß dein lieb Engelein...*, a text that seems to engage in a conversation with the aria text about the last things. Bach had already used this chorale verse in an outstanding final setting for his St. John's Passion. Obligato trumpet voices that soar to a high pitch time and again outshine the final chorale. The evil in the world is a precondition for the creation of the good – that's how the basic concept of Michaelmas becomes manifest in this cantata.

Eternity, Thou thundrous word BWV 20

Composed for: 11 June 1724

Performed on: First Sunday after Trinity

Text: Adapted from the hymn with the same opening line by Johann Rist (1642, twelve-verse version). Identical wording: verses 1, 8 and 12 (movements 1, 7 and 11); reworded (by anonymous author): verses 2 to 7, 9 to 11 (movements 2 to 4, 8 to 10)

Complete editions: BG 2: 293 – NBA I/15: 135

With this cantata Johann Sebastian Bach started his second Leipzig cantata cycle, a project that was to provide a chorale cantata for every Sunday and feast day of the church year. As already explained elsewhere (booklet for CD 92.001), Bach wrote striking formal compositions for the first four cantatas of this cycle. At first he deliberately assigned the *cantus firmus*, the voice that sings the chorale melody in the opening chorus, to each of the four choir voices in turn. In BWV 20 the *cantus firmus* is in the soprano voice, followed by alto in BWV 2 (*Ach Gott, vom Himmel sieh darein* for the 2nd Sunday after Trinity), by tenor in BWV 7 (*Christ unser Herr zum Jordan kam* for St. John the Baptist) and bass in BWV 135 (*Ach Herr, mich armen Sünder* for the 3rd Sunday after Trinity). In addition, the opening settings of the cantatas form a brief compendium of Bach's skills as a cantata composer. BWV 20 (and thus the entire cycle) opens with a French Overture. The following cantata BWV 2 starts with a motetto movement with anticipatory imitations of all chorale lines, before the *cantus firmus* appears in long notes. BWV 7 opens with an Italian concerto movement for violin and orchestra, while BWV 135 starts with a large-scale chorale fantasia.

In the Baroque period, the French Overture was used as a prestigious opening music for state or social events. Its

origins lie in the entrées of the comédie-ballets. Its hallmark is an emotional framework with a sharply accentuated rhythm, surrounding a virtuoso, often imitative or fugal centrepiece. Bach took the music that served to honour the French kings, and put it in a theological context to honour the heavenly king. The Prelude in E-flat Major BWV 552/1 to the so-called Organ Mass was composed in this form. Bach builds his vocal setting with the first three lines of the chorale verse, sung in long notes into the orchestra setting. The motetto-style section which tells us of eternity, „time lacking time“, gathers a striking speed and forms the centrepiece of the overture. This is a technique we also find in Bach's orchestra suites BWV 1068 and 1069. The words depicted by Bach in this context are *Ewigkeit* (eternity) and *kleben* (stick) (with long notes), *Traurigkeit* (grief) (with chromatic coloration) and *erschrocken* (frightened) (with a hesitating rhythm).

The cantata features four arias, including one duet. The first aria emphasizes the word „eternity“ with long notes, while the very agitated centrepiece mirrors the flames and fire in the lyrics. The B-flat major chord accompanying the words *Gott ist gerecht* (The Lord is just) exudes a mood of constant faith in no. 5. On the unsteady ground of constant relational changes in triple time, the text of the following alto aria reminds man to save his soul. This is followed by a chorale, which has something to do with the two-part form of the cantata; the two parts were performed before and after the sermon.

Bach starts the second part with a typical „wake-up!“ aria – featuring rousing fanfares and rebellious string figures. With this, Bach creates an association with the Last Judgment, the topic of the final verse. This is followed by a simple secco recitative, with an agitated bass condemning „pride, splendour, riches, rank“. In the following duet the bass, the

mainstay of this setting, starts with a motif that maintains a constant ostinato-like presence among the singing voices, almost like a latent reminder to humankind not to adore sins and the world. „Wailing and gnashing of teeth“ give Bach an occasion to compose the singing voices along chromatically descending lines. In the final chorale setting Bach repeats the movement already heard at the end of the first part.

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

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

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

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

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

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

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

Un conflit s'enflamma BWV 19

Création: pour le 29. septembre 1726

Destination: Fête de la Saint Michel

Texte: un poème de Christian Friedrich Henrici (nommé Picander) fortement remanié (par Bach? par Henrici?) 1724/25. Mouvement 7: strophe 9 tirée du choral „Sois remplie de joie, ô mon âme“, Freiberg 1620
Éditions complètes: BG 2: 255 – NBA I/30: 57

L'archange saint Michel est fêté par l'Église chrétienne depuis 492, alors qu'il apparut comme archange, selon la légende, sur la montagne Gargano en Italie du sud. Le texte lu en ce jour est tiré de l'Apocalypse qui rapporte au chapitre 12, verset 7 et suivants la lutte de Michel contre le dragon. En général, ce combat a été élargi à un combat de tous les anges contre le Mal par excellence. Luther conserva lui aussi, explicitement, la fête de saint Michel. D'une part, il considérait les anges (de même que Marie, la mère de Dieu) comme lien entre Dieu et les hommes, comme êtres possédant par conséquent suffisamment de substance christique. D'autre part, au sein de l'Église protestante, l'idée qui voulait que l'on ne supprime pas tout pour ne pas contrarier le „peuple naïf“ dominait à cette époque. L'archange Michel était en plus particulièrement populaire en Allemagne et était considéré comme „l'ange du peuple“ (voilà pourquoi, on parle du „deutscher Michel“ qui est la représentation de l'Allemand moyen petit bourgeois). En fin de compte, le jour de la saint Michel (le 29 septembre) était resté dans la mémoire collective depuis toujours comme date importante d'ordre administratif et fiscal.

Bach composa, pour cette fête de première importance qui honorait l'archange, au total quatre cantates BWV 130 „Seigneur Dieu, nous tous, nous te louons“ pour 1724, BWV 149 „On chante la victoire dans la joie“ pour 1728 ou 1729,

la cantate BWV 50 „À présent, voilà le salut et la force“ que l'on ne peut pas dater et qui n'a été conservée que par fragments ainsi que le morceau présent.

En accord avec le texte, au début de la cantate, le conflit (musical) s'enflamme brusquement sans introduction instrumentale. Les instruments au grand complet avec les timbales et les trompettes suggèrent non seulement le caractère de fête mais illustre aussi d'une manière vraiment agressive les opérations de guerre. Le mouvement du chœur tenu sous la forme simple d'un da capo est conditionné par la déclamation marquée et insistante du texte, exécutée souvent dans les notes élevées et en de longues tournures à caractère mélismatique au cours desquelles les voix se disputent. C'est surtout de cette façon qu'est représenté le dragon se démenant alors que l'on retrouve „la cruauté de Satan“ dans d'audacieuses modulations.

Bach reprend le motif mélismatique pour exprimer le mot „ennemis“ dans l'air du soprano (n° 3). Par contre, il revêt la réussite et la sécurité ressentie de tons longuement maintenus, la partie de chant se fondant aux deux hautbois d'amour en un mouvement homogène et bien structuré. Dans le récitatif suivant, Bach relève le registre du ténor en l'accompagnant des cordes ; une image illustrant la façon dont le Seigneur, comme le dit le texte, prend l'homme vil et bas, cet enfant de la terre, en affection. En même temps, Bach crée de plus grandiose dans ce domaine. Le rythme sicilien (que Albert Schweitzer interpréta comme „motif de l'ange“ en s'appuyant sur la sinfonia de la deuxième partie de l'Oratorio de Noël) répand un charme bercé et une atmosphère de délice en alternance avec la mélodie du soliste ténor qui ne semble jamais finir. Quelle stupefaction alors que les trompettes se mettent soudainement à sonner la mélodie du choral „Combien je t'aime, ô Seigneur“ ! Chaque auditeur comprit

probablement que Bach entendait par là la troisième strophe „Ah Seigneur, laisse ton cher petit ange...“, un texte qui intervient avec le texte de l'air en quelque sorte en conversation sur les choses dernières. À la fin de la Passion selon saint Jean, Bach avait déjà utilisé cette strophe de choral à un endroit jouant un rôle important. À la fin, les registres des trompettes obligées et menant toujours vers les hauteurs, ajoutent un éclat au choral final. L'existence du Mal dans le monde est la condition préalable de la création du Bien – c'est ainsi que cette idée fondamentale inhérente à la Fête de la Saint Michel se manifeste dans cette cantate.

Ô Éternité, parole foudroyante BWV 20

Création: pour le 11 juin 1724

Destination: le premier dimanche après la Trinité

Texte: Le début est le même que le cantique de Johann Rist (1642, version à douze strophes). Conservées mot pour mot: strophes 1, 8 et 12 (mouvements 1, 7 et 11); réadaptées (auteur inconnu) : strophes 2 à 7, 9 à 11 (mouvements 2 à 4, 8 à 10)

Éditions complètes: BG 2: 293 – NBA I/15: 135

Johann Sebastian Bach débuta son deuxième cycle de cantates de Leipzig par cette cantate, par conséquent dans le dessein d'avoir à sa disposition une cantate chorale pour chaque jour de fête et chaque dimanche de l'année religieuse. Comme cela a déjà été présenté dans un autre texte (Booklet pour le CD 92.001), Bach prit soin de donner aux quatre premières cantates de ce cycle une structure formelle frappante. Tout d'abord, il attribua méthodiquement aux quatre voix du chœur le registre de *cantus firmus*, ce registre qui doit chanter la mélodie du choral dans le chœur d'introduction. Dans la cantate BWV 20 le soprano commence, dans la BWV 2 („Ah Dieu, du ciel jette un regard sur nous“ destinée au deuxième

dimanche après la Trinité) le contralto suit, le ténor chante dans la BWV 7 („Christ notre Seigneur est venu au bord du Jourdain“ destinée à la fête de Jean-Baptiste) et la basse chante le *cantus firmus* dans la BWV 135 („Ah Seigneur, moi qui suis un pauvre pécheur“ pour le troisième dimanche de la Trinité). Au-delà, les mouvements d'introduction des cantates forment un petit condensé de l'art de composition des cantates de Bach. La BWV 20 (et ainsi tout le cycle) ouvre avec une somptueuse ouverture dans le style français. La cantate suivante BWV 2 commence avec un mouvement en motet dans lequel tous les vers du choral sont préimités avant que le *cantus firmus* retentisse en de longues notes. Ensuite un mouvement concertant à la manière italienne pour violons et orchestre fait l'introduction de la BWV 7 alors que la BWV 135 commence avec une fantaisie chorale de grande envergure.

À l'époque baroque, l'ouverture à la française joue le rôle d'une musique d'introduction représentative pour les cérémonies officielles ou les événements de société. Elle tire ses origines des entrées des ballets-comédies. Typique est le cadre pompeux, accentué en un rythme fortement ponctué qui englobe une partie centrale élaborée avec virtuosité, souvent introductive ou composée à la manière d'une fugue. Bach transforme ce qui servait outre-Rhin de vénération pour les rois soleils en contenu théologique, c'est à dire en vénération du Roi céleste. Le prélude ouvrant la dite „Messe pour orgue“ en mi bémol majeur, BWV 552/1, est écrit sous cette forme. Bach incorpore dans le mouvement orchestral le mouvement vocal qui interprète en de longues notes les trois premiers vers de la strophe chorale. Le passage où l'éternité, le „temps intemporel“ est conjuré à la manière d'un motet, s'accélère clairement et correspond en même temps à la partie centrale de l'ouverture. Bach a pratiqué de même dans les suites orchestrales BWV 1068 et 1069. Les paroles illustrées par Bach dans ce contexte sont „Éternité“ et „colle“ (en longues

notes), „tristesse“ (en teintes chromatiques) et „terrifié“ (en rythmes hésitants).

La cantate contient en tout et pour tout quatre airs, parmi lesquels se trouve un duo. Le premier air met l'éternité en relief, en se servant de longues notes retenues avant que la partie centrale ne reflète en un mouvement net la nature des flammes et du feu abordée dans le texte. L'accord en si bémol majeur qui met le texte „Dieu est juste“ en musique dans le n°5, répand une certitude propre à un credo. Le texte de l'air en contralto suivant exhorte l'homme à sauver son âme sur le fondement d'une continuelle alternance des rapports de la mesure à trois temps. Si à la fin un choral retentit, cela est dû à la division de la cantate en deux parties, les deux parties étant jouées avant et après le sermon.

Bach commence la deuxième partie avec un air dans le style typique „Réveillez-vous !“ – des fanfares donnant l'impression d'envoyer des signaux et des figurations de cordes se rebellant. En même temps, Bach réussit à faire la liaison avec le Jugement Dernier, thème du dernier vers. Un récitatif simple secco prend ensuite sa place, récitatif dont la basse ne peut contenir des mouvements agités aux passages où sont chantées les paroles „le luxe, la vanité, les richesses, l'honneur et l'argent“. Dans le duo qui suit, la basse reprend le fondement du mouvement avec un motif qui reste toujours présent comme un „ostinato“ sous les parties de chant, comme une exhortation latente adressée aux enfants de l'homme de ne pas aimer le péché ni le monde. „Les pleurs et les grincements de dents“ donnent à Bach l'occasion de gratifier les parties de chant de lignes chromatiques descendantes. Pour le choral final, Bach répète le mouvement déjà entendu à la fin de la première partie.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

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

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

Tuvo lugar una lucha BWV 19

Génesis: 29 de septiembre de 1726

Destino: festividad de San Miguel

Texto: remodelación a fondo (¿de Bach?, ¿de Henrici?) de un poema de Christian Friedrich Henrici (llamado Picander) 1724/25. Movimiento 7: estrofa 9 de la coral, «Alégrate mucho, oh alma mía», Freiberg 1620.

Ediciones completas: BG 2: 255 – NBA I/30: 57

La festividad del Arcángel San Miguel es celebrada por la Iglesia desde el 492, año en que el arcángel se apareció en el monte Gargano del sur de Italia. Con ocasión de esta festividad se lee en el Apocalipsis el relato contenido en el capítulo 12,7 y ss. acerca de la lucha de Miguel contra el Dragón. Esta lucha se hizo extensiva a todos los ángeles y al mal en general. También Lutero prosiguió festejando expresamente el día de San Miguel. Por una parte consideraba él a los ángeles (como a María, la madre de Dios) elementos de unión entre Dios y los hombres, esto es por consiguiente, seres de suficiente dimensión cósmica. Por otra parte en la iglesia protestante dominaba la opinión de que no todo debía abolirse a fin de no irritar al «sencillo pueblo». El arcángel Miguel, sea como sea, era en Alemania especialmente popular y hasta llamábasele «ángel del pueblo» – de donde procede la expresión «deutschen Michel» («Miguel alemán»). Finalmente, el día de la festividad de San Miguel (el 29 de septiembre) estaba asentada en la mente de las personas desde tiempos inmemoriales en tanto importante fecha administrativa y de contribución de impuestos.

Bach compuso para la solemnidad de la fiesta de San Miguel en total cuatro cantatas: BWV 130 «Señor Dios, a Ti todos te alabamos» para 1724, BWV 149 «Cantamos con alegría por la victoria» para 1728 o 1729, la cantata no datable y que sólo se conserva fragmentariamente BWV 50 «Son ahora la salvación y la fuerza», así como la presente composición.

Como el mismo texto figura, al principio de la cantata se alza la lucha sin más mediaciones y sin introducción instrumental. El instrumental completo con timbales y trompetas no produce solamente la impresión de una festividad sino que hasta reproduce de un modo casi agresivo el hecho mismo del combate. El movimiento coral conservado en sencilla forma *da capo*, por medio de la marcante e insistente declamación del texto, es llevado frecuentemente a las altas y amplias zonas, a los giros melismáticos en los que las voces se combaten unas a otras. El mismo dragón revolviéndose se representa de este mismo modo, mientras que la «crueldad de Satán» se refleja en atrevidas modulaciones.

El motivo de las melismáticas revueltas es retomado por Bach para acentuar la expresión «enemigos» en el aria de soprano (número 3). La persistencia y la segura tranquilidad se expresan por el contrario con tonos largamente sostenidos; la voz cantante se funde con ambos *oboi d'amore* conformando un movimiento unitario. En el subsiguiente recitativo da realce Bach a la voz de tenor con acompañamiento de instrumentos de arco; he aquí una imagen de cómo el Señor, según el texto, toma cariño al ingrato hombre, a los hijos de la tierra. Simultáneamente prepara Bach la siguiente aria, la cual cuenta entre las más fabulosas composiciones de cuantas el compositor haya creado en este género. El ritmo de siciliano (que Albert Schweitzer, partiendo de la sinfonía de la segunda parte del Oratorio de Navidad ha interpretado como «El motivo del ángel») en alternancia con la melodía aparentemente interminable del solista tenor, contribuye a incrementar el encanto y la dulce y complaciente atmósfera. Cómo quedamos sorprendidos, entonces, cuando súbitamente las trompetas hacen resonar la melodía coral, el «cordialmente te amo, oh Señor...». Presumiblemente el oyente de entonces comprendería que Bach con ello se refería precisamente a la tercera estrofa, «Oh Señor, deja a tu amado angustiado...», esto es, un texto que junto con el texto del aria simultáneamente interviene en el

diálogo escatológico. Justo a la conclusión de la Pasión según San Juan empleó el autor esta estrofa de Coral en un eminente lugar. Las voces de trompeta que obligadamente ascienden más y más cubren de toda brillantez por fin la coral final. El mal del mundo es condición previa para la creación del bien – así se manifiesta en esta cantata la idea subyacente a la fiesta de San Miguel.

Oh eternidad, tremenda palabra tú BWV 20

Génesis: 11 de junio de 1724

Destino: primer domingo después de la festividad de la Trinidad

Texto: según la canción del mismo principio de Johann Rist (1642, versión en doce estrofas). Literalmente se conservan: estrofas 1, 8 y 12 (movimientos 1, 7 y 11); remodelación (autor desconocido): estrofas de 2 a 7, de 9 a 11 (movimientos de 2 a 4, de 8 a 10)

Ediciones completas: BG 2: 293 – NBA I/15: 135

Con esta cantata comenzó Johann Sebastian Bach su segundo ciclo anual de cantatas de Leipzig, se trataba pues de realizar aquel propósito de disponer de una cantata coral para cada domingo y festividad del calendario eclesiástico. Como ya se ha referido en otro lugar (Booklet acerca del CD 92.001), Bach se esforzó en conferir una estructura formal llamativa a las primeras cuatro cantatas de este ciclo anual. Primero, siguiendo un plan determinado, dividió la voz del *cantus firmus* (aquella voz, pues, que en el coro inicial habría de cantar la melodía coral) asignándolo a las cuatro voces del coro. En la BWV 20 comienza la voz de soprano, en la BWV 2 («Oh Dios, mira desde el cielo», para el segundo domingo después de la festividad de la Trinidad) continúa la voz de alto, en la BWV 7 («Cristo, nuestro Señor, al Jordán fue», para la festividad de San Juan Bautista) canta el tenor y en la BWV 135 («Ay Señor, a mí por mis pecados», para el tercer domingo

de la festividad de la Trinidad) es el bajo quien se hace cargo del *cantus firmus*. Por lo demás, los movimientos de entrada de las cantatas conforman una especie pequeño compendio del arte con que Bach suele configurar los movimientos. La BWV 20 (y con ello el ciclo anual completo) se inicia con una magnífica obertura en estilo francés. La siguiente cantata, la BWV 2, comienza con un movimiento de motete en el que todas las frases de la coral se pre-imitan antes de que escuchemos el *cantus firmus* en largas notas, la BWV 7 es iniciada después con un movimiento concertístico a la manera italiana para violín y orquesta, mientras que la BWV 135 comienza con una amplia fantasía coral.

La obertura a la manera francesa se empleaba en la época barroca como composición representativa; se trata, pues, de una música efectivamente de *obertura* para las celebraciones estatales o los acontecimientos sociales. El origen de este tipo de composiciones ha de buscarse en el las *entrées* de las *comédie-ballets*. Típica es aquí la patética y llamativa enmarcación en ritmo puntual que incluye una parte central de elaboración virtuosista y frecuentemente de carácter imitatorio o bien al modo de la fuga. Lo que más allá del río Rin sirviera como *adoración* de los *Reyes Sol*, es acuñado por Bach con vistas a un contenido teológico: la adoración al Rey del Cielo. También el preludio en Mi bemol mayor BWV 552/1 que inicia la llamada «Misa de órgano» se conserva en esta forma. En el movimiento orquestal inserta Bach el movimiento vocal, que ejecuta en notas largas los tres primeros versos de la estrofa coral. El pasaje en el que se invoca a la eternidad («tiempo sin tiempo») a la manera del motete se acelera sensiblemente a la vez que se corresponde con la parte central de la obertura. Aplicó Bach este mismo procedimiento a sus suites orquestales BWV 1068 y 1069. Las expresiones figuradas por el compositor a estos respectos son «eternidad» y «adherir» (en notas largas), «tristeza» (con coloraciones cromáticas) y «asustado» (en ritmos pulsantes).

La cantata contiene en total cuatro arias, entre ellas un dueto. La primera aria acentúa la eternidad con largos semitonos antes de que la parte central, con considerable movimiento, refleje la esencia de las llamas y el fuego mencionados en el texto. El acorde en *Sí bemol* irradia la certeza de un artículo de la fe poniendo música a la expresión „Dios es justo” de la estrofa número 5. Sobre la insegura y cambiante base del compás tripartito, el texto de la subsiguiente aria para alto exhorta a los hombres a salvar su alma. El que seguidamente escuchemos una coral se relaciona a la bipartición de la cantata; ambas partes se ejecutaban antes y después del sermón. Comienza Bach la segunda parte con una cantata del hábito que típicamente encontramos en la expresión „Velad!” (ejecuciones de trompetas al modo del toque y acusadas figuras de instrumentos de arco). Asimismo logra Bach extender el arco hasta el Juicio Final del que trata el último verso. Sigue un sencillo recitativo *secco*, cuyo bajo no puede substraerse al vivo meneo de expresiones como „esplendidez, cortesios modos, riqueza, honor y dinero”. En el dueto subsiguiente comienza de nuevo el bajo, la base del movimiento, con un motivo que, permaneciendo constantemente entre las voces cantantes (como un *ostinato*), viene a ser una latente exhortación a los hombres a no amar el pecado y el mundo. El „Gemir y castañear de dientes” da ocasión a Bach de cubrir a las voces cantantes con líneas cromáticas descendentes. En la coral concluyente repite el compositor el movimiento final de la primera parte.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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