



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[3] KANTATEN BWV 97-99

In allen meinen Taten / Was Gott tut, das ist wohlgetan / Was Gott tut, das ist wohlgetan

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 97), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 98-99)

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

Richard Hauck (BWV 97-99), Friedrich Mauermann (BWV 97)

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 97: Januar/Februar 1974, BWV 98: Februar/Okttober/Juli 1982, Juli 1983: BWV 99: Oktober/November 1979.

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Morales

© 1974/79/82/83 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

In allen meinen Taten *BWV 97 (30'04)*

In all my undertakings · Dans tous mes actes · En todas mis obras

Helen Donath - soprano • Helrun Gardow - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Günther Passin, Thomas Schwarz - Oboe • Klaus Thunemann - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Was Gott tut, das ist wohlgetan *BWV 98 (14'26)*

What God doth, that is rightly done · Ce que Dieu fait est bien fait · Quanto Dios hace bien hecho está

Arleen Augér - soprano • Julia Hamari - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Walter Heldwein - basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Daisuke Mogi - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Helmut Veihelmann - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo

Was Gott tut, das ist wohlgetan *BWV 99 (16'52)*

What God doth, that is rightly done · Ce que Dieu fait est bien fait · Quanto Dios hace bien hecho está

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • John Bröcheler - basso • Bernhard Schmid - Corno • Peter-Lukas Graf, Andras Adorján - Flauto • Klaus Kärcher - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Peter Buck - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 97 „In allen meinen Taten“				
No. 1	Versus 1 (Coro):	In allen meinen Taten	1	6:00
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Versus 2 (Aria, B):	Nichts ist es spat und frühe	2	3:30
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Recitativo Versus 3 (T):	Es kann mir nichts geschehen	3	0:43
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Aria Versus 4 (T):	Ich traue seiner Gnaden	4	6:28
	<i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Recitativo Versus 5 (A):	Er wolle meiner Sünden	5	0:56
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Aria Versus 6 (A):	Leg ich mich späte nieder	6	4:38
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 7	Duetto Versus 7 (S, B):	Hat er es denn beschlossen	7	3:32
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 8	Versus 8 (Aria, S):	Ihm hab ich mich ergeben	8	3:17
	<i>Oboe I+II, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 9	Choral Versus ultimus:	So sei nun, Seele, deine	9	1:00
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 97				30:04

BWV 98 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“				
No. 1	Coro:	Was Gott tut, das ist wohlgetan	10	3:53
	<i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (T):	Ach Gott! wenn wirst du mich einmal	11	1:12
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Aria (S):	Hört, ihr Augen, auf zu weinen!	12	3:50
	<i>Oboe I, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Recitativo (A):	Gott hat ein Herz, das des Erbarmens Überfluß	13	1:26
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Aria (B):	Meinen Jesum laß ich nicht	14	4:05
	<i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 98				14:26

BWV 99 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“				
No. 1	Coro:	Was Gott tut, das ist wohlgetan	15	4:38
	<i>Corno, Flauto, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (B):	Sein Wort der Wahrheit steht fest	16	1:24
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (T):	Erschüttrte dich nur nicht, verzagte Seele	17	5:57
	<i>Flauto I, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 4	Recitativo (A):	Nun, der von Ewigkeit geschloßne Bund	18	1:24
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 5	Aria (Duetto S, A):	Wenn des Kreuzes Bitterkeiten	19	2:34
	<i>Flauto, Oboe d'amore, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 6	Choral:	Was Gott tut, das ist wohlgetan	20	0:55
	<i>Corno, Flauto in 8va, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 99				16:52
Total Time BWV 97, 98, 99				61:27

1. Coro

In allen meinen Taten
 Laß ich den Höchsten raten,
 Der alles kann und hat;
 Er muß zu allen Dingen,
 Solls anders wohl gelingen,
 Selbst geben Rat und Tat.

2. Aria

Nichts ist es spat und frühe
 Um alle meine Mühe,
 Mein Sorgen ist umsonst.
 Er mags mit meinen Sachen
 Nach seinem Willen machen,
 Ich stells in seine Gunst.

3. Recitativo

Es kann mir nichts geschehen,
 Als was er hat versehen,
 Und was mir selig ist:
 Ich nehm es, wie ers gibet;
 Was ihm von mir beliebt,
 Das hab ich auch erkiest.

1. Chorus

In all my undertakings
 I let the Master counsel,
 Who all things can and owns;
 He must in ev'ry matter,
 If it's to be accomplished,
 Himself advise and act.

2. Aria

Nought is too late or early
 Despite my toil and labor,
 My worry is in vain.
 He may with all my dealings
 Dispose as he is willing,
 I give it to his care.

3. Recitativo

For I can nought accomplish
 But what he hath provided,
 And what shall make me blest:
 I take it as he gives it;
 What he of me desireth
 Is also what I choose.

1

1. Chœur

Dans tous mes actes
 Je demande conseil au Très-Haut
 Lui qui sait tout et possède tout;
 Il doit, en toutes choses,
 Pour qu'elles réussissent,
 Donner lui-même conseil et aide.

2

2. Air

Il n'est jamais trop tard ou trop tôt
 Pour tous mes efforts,
 Mes soucis sont inutiles.
 Il peut gouverner mes affaires
 Selon sa volonté,
 Je les lui laisse à sa disposition.

3

3. Récitatif

Il ne peut rien m'arriver
 Que ce qu'il a prévu
 Et ce qui fait mon grand bonheur:
 Je le prends comme il le donne;
 Ce qu'il désire de moi
 Je l'ai aussi choisi.

1. Coro

En todas mis obras
 Al Altísimo decidir dejo,
 Quién todo puede y tiene;
 El en todas las cosas,
 Para que para bien sean,
 Ha de dar consejo y actuar.

2. Aria

Nunca es demasiado tarde o demasiado pronto
 Y todos mis esfuerzos,
 Mis preocupaciones, en vano son.
 Según Su voluntad
 Para mi bien
 Hace El en todo lo mío.

3. Recitativo

Nada pasarme puede
 Sino lo que El haya previsto
 Y cuanto por mi bien sea:
 Como El dispone lo acepto;
 Lo que El destinar me quiere
 Yo mismo lo elijo.

4. Aria

Ich traue seiner Gnaden,
Die mich vor allem Schaden,
Vor allem Übel schützt.
Leb ich nach seinen Gesetzen,
So wird mich nichts verletzen,
Nichts fehlen, was mir nützt.

5. Recitativo

Er wolle meiner Sünden
In Gnaden mich entbinden,
Durchstreichen meine Schuld!
Er wird auf mein Verbrechen
Nicht stracks das Urteil sprechen
Und haben noch Geduld.

6. Aria

Leg ich mich späte nieder,
Erwache frühe wieder,
Lieg oder ziehe fort,
In Schwachheit und in Banden,
Und was mir stößt zuhänden,
So tröstet mich sein Wort.

7. Aria (Duetto)

Hat er es denn beschlossen,
So will ich unverdrossen
An mein Verhängnis gehn!
Kein Unfall unter allen
Wird mir zu harte fallen,
Ich will ihn überstehn.

4. Aria

I trust in his dear mercy,
Which me from ev'ry danger,
From ev'ry evil guards.
If I live by his commandments,
There will be nought to harm me,
Nought lacking that I need.

5. Recitative

May he seek from my error
In mercy to release me,
Extinguish all my wrongs!
He will for my transgressions
Not strict be in his judgement
And yet with me forbear.

6. Aria

Though I be late retiring,
Arise in early morning,
Rest or continue on,
In weakness and in bondage,
With ev'ry blow about me,
Yet comforts me his word.

7. Aria (Duet)

For if he hath decided,
Then will I uncomplaining
Unto my fate press on!
No mishap midst the many
Will seem to me too cruel,
I will them overcome.

4

4. Air

Je me fie à sa grâce
Qui me protège de tous les préjudices,
De tout mal.
Si je vis selon ses lois,
Rien ne pourra me blesser.
Rien ne me manquera de ce dont j'ai besoin.

5

5. Récitatif

Qu'il veuille dans sa grâce
Me décharger de mes péchés,
Rayer ma faute!
Il ne rendra pas sur-le-champ
Le verdict pour mon crime
Et se montrera encore patient.

6

6. Air

Que je me couche à une heure tardive,
Que je me réveille tôt le matin,
Que je repose ou que je me déplace,
Dans la faiblesse et dans les chaînes,
Quoiqu'il m'advienne,
Sa parole me réconforte.

7

7. Air (Duo)

S'il en a décidé ainsi,
Je veux sans mot dire
Courir à ma perte!
Nulle épreuve parmi toutes
Ne me sera trop dure,
Je la surmonterai.

4. Aria

En Su Gracia confío
Que a mí de todo daño,
De todo mal protege.
Si en Su Ley vivo
Nada dañarme podrá
Ni cuanto bien me haga faltar.

5. Recitativo

¡El quiere mis pecados
Por Su Gracia liberar,
Mi culpa tildar!
Por mi crimen
No pronunciará un veredicto fulminante
Sino que paciente es.

6. Aria

Al acostarme por la noche,
Al despertarme por la mañana,
Al reposar o al caminar,
En la debilidad o en la aflicción
Y todo cuanto me sucede,
Consuélame Su Palabra.

7. Aria (Duetto)

¡Si El así lo ha decidido,
Sin decir palabra quiero
Correr a mi nefasta suerte!
Ninguna vicisitud puede
Serme demasiado dura
Y todo soportarlo quiero.

8. Aria

Ihm hab ich mich ergeben
Zu sterben und zu leben,
Sobald er mir gebeut.
Es sei heut oder morgen,
Dafür laß ich ihn sorgen;
Er weiß die rechte Zeit.

9. Choral

So sei nun, Seele, deine
Und traue dem alleine,
Der dich erschaffen hat;
Es gehe, wie es gehe,
Dein Vater in der Höhe
Weiß allen Sachen Rat.

BWV 98

1. Coro

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Es bleibt gerecht sein Wille;
Wie er fängt meine Sachen an,
Will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
Der in der Not
Mich wohl weiß zu erhalten;
Drum laß ich ihn nur walten.

8. Aria

To him I am committed
For dying and for living
Whene'er he me doth bid.
If this day or tomorrow
I leave to his attention;
He knows the proper time.

9. Chorale

To thee be true, o spirit,
and trust in him alone now
Who hath created thee;
Let happen what may happen,
Thy Father who's in heaven
In all things counsels well.

1. Chorale

What God doth, that is rightly done,
His will is just forever;
Whatever course he sets my life,
I will trust him with calmness.
He is my God,
Who in distress
Knows well how to support me;
So I yield him all power.

8

8. Air

À lui, je me suis livré
Pour la mort et la vie,
Dès qu'il l'exige,
Que ce soit aujourd'hui ou demain,
Je lui en laisse le soin;
Il connaît l'heure propice.

9

9. Choral

Que mon âme t'appartienne
Et s'en remette seulement à celui
Qui t'a créé;
Advienne que pourra,
Ton Père dans les cieux
Sait prodiguer conseil en toute occasion.

10

1. Chœur

Ce que Dieu fait est bien fait
Sa volonté reste juste;
Quel que soit le cours de ma destinée,
Je m'en tiens à lui sans mot dire.
Il est mon Dieu
Qui sait veiller sur mon sort
Dans le péril;
Je le laisse donc agir.

8. Aria

A El me he entregado
Para morir y para vivir
En toda sumisión.
Sea hoy o sea mañana,
A El lo encomiendo;
El tiempo oportuno El conoce.

9. Coral

Sé, pués, alma, tuya
Y confía sólo en Aquel
Que te ha creado;
Pase lo que pase
Tu Padre en las Alturas
Todo remedio conoce.

1. Coro

Cuanto Dios hace bien hecho está
Su voluntad siempre justa es;
Así como El decida el principio de mis asuntos
En silencio mantenerlo quiero.
Mi Dios es El,
Quien en la aflicción
Bien me sabe preservar;
Por eso Le dejo disponer.

2. Recitativo

Ach Gott! wenn wirst du mich einmal
 Von meiner Leidensqual,
 Von meiner Angst befreien?
 Wie lange soll ich Tag und Nacht
 Um Hülfe schreien?
 Und ist kein Retter da!
 Der Herr ist denen allen nah,
 Die seiner Macht
 Und seiner Huld vertrauen.
 Drum will ich meine Zuversicht
 Auf Gott alleine bauen,
 Denn er verläßt die Seinen nicht!

3. Aria

Hört, ihr Augen, auf zu weinen!
 Trag ich doch
 Mit Geduld mein schweres Joch.
 Gott, der Vater, lebet noch.
 Von den Seinen
 Läßt er keinen.
 Hört, ihr Augen, auf zu weinen!

4. Recitativo

Gott hat ein Herz, das des Erbarmens Überfluß;
 Und wenn der Mund vor seinen Ohren klagt
 Und ihm des Kreuzes Schmerz
 Im Glauben und Vertrauen sagt,
 So bricht in ihm das Herz,
 Daß er sich über uns erbarmen muß.
 Er hält sein Wort;

2. Recitativo

Ah, God! When shalt thou me at last
 From my torment and pain,
 And from my fear deliver?
 How long then must I day and night
 For help be crying?
 And there's no savior here!
 The Lord is to them all so near
 Who in his might
 And in his grace are trusting.
 So I will all my confidence
 On God alone establish,
 For he betrays his people not.

3. Aria

Cease, ye eyes now, all your weeping!
 For I bear
 And endure my heavy yoke.
 God, the Father, liveth still,
 Of his people
 None betraying.
 Cease, ye eyes now, all your weeping!

4. Recitativo

God hath a heart which with forgiveness overflows;
 And when our voices in his hearing moan
 And him the cross's pain
 In faith and confidence recall,
 So doth his heart then break,
 That he must for our sake then pity take.
 He keeps his word;

11**2. Récitatif**

Ah! Dieu, quand me délivreras-tu
 De mes tourments,
 De ma peur?
 Combien de temps devrai-je nuit et jour
 Crier à l'aide?
 Et il n'y a personne pour me sauver!
 Le Seigneur est près de tous ceux
 Qui ont confiance en sa puissance
 Et en ses bonnes grâces
 C'est pourquoy je veux fonder
 Mon espoir sur Dieu seul,
 Car il n'abandonne pas les siens.

12**3. Air**

Cessez, mes yeux, de pleurer!
 Je porte avec patience
 Le joug qui m'opprime tant.
 Dieu, le Père, qui est toujours vivant,
 N'abandonne
 Aucun des siens.
 Cessez, mes yeux, de pleurer!

16**4. Récitatif**

Dieu a un cœur qui déborde de miséricorde;
 Et lorsque notre bouche se plaint à ses oreilles
 Et lui dit la souffrance de la croix
 Dans la foi et la confiance,
 Son cœur se brise alors
 Et il ne peut qu'avoir pitié de nous.
 Il tient sa parole;

2. Recitativo

¡Ay, Dios! ¡Cuándo un día
 De mi gran aflicción,
 De mi temor me liberarás?
 ¿Hasta cuándo día y noche
 Habré de rogar auxilio?
 ¡Y no hay salvador!
 El Señor junto a aquellos está
 Que en Su poder
 Y en Su guarda confían.
 Por eso mi confianza
 En Dios poner quiero,
 Pues El a los Suyos no abandona.

3. Aria

¡Dejad, ojos, de llorar!
 Con paciencia
 Llevaré pues mi pesado yugo.
 Vive Dios Padre,
 De los Suyos
 A nadie abandona.
 ¡Dejad, ojos, de llorar!

4. Recitativo

El corazón de Dios colmado de misericordia está;
 Y cuando la boca ante Sus oídos se lamenta
 Y a El el dolor de la cruz
 Con fervor y confianza expresa,
 De tal manera Su corazón se conmueve
 Que de nosotros sino apiadarse puede.
 El Su Palabra mantiene;

Er saget: Klopfet an,
So wird euch aufgetan!
Drum laßt uns alsofort,
Wenn wir in höchsten Nöten schweben,
Das Herz zu Gott allein erheben!

5. Aria

Meinen Jesum laß ich nicht,
Bis mich erst sein Angesicht
Wird erhören oder segnen.
Er allein
Soll mein Schutz in allem sein,
Was mir Übels kann begegnen.

BWV 99

1. Coro

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Es bleibt gerecht sein Wille;
Wie er fängt meine Sachen an,
Will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
Der in der Not
Mich wohl weiß zu erhalten;
Drum laß ich ihn nur walten.

2. Recitativo

Sein Wort der Wahrheit steht fest
Und wird mich nicht betrügen,

He saith: Knock ye here,
And opened will it be!
So let us from this day,
When in supreme distress we hover,
Our hearts to God alone be lifting!

5. Aria

I my Jesus shall not leave
Till me first his countenance
Shall give favor ot its blessing.
He alone
Shall my shield in all things be
Which with danger may confront me.

1. Chorus

What God doth, that is rightly done,
His will is just forever;
Whatever course he sets my life,
I will trust him with calmness.
He is my God,
Who in distress
Knows well how to support me.
So I yield him all power.

2. Recitativo

His word of truth doth stand secure
And will not e'er betray me,

Il dit: frappez
Et on vous ouvrira!
C'est pourquoi, aussitôt
Que nous nous trouvons en grand danger,
Élevons notre cœur vers Dieu seul!

5. Air

Je n'abandonne pas mon Seigneur Jésus
Jusqu'à ce que j'ai contemplé sa face,
Qu'il m'est exaucé ou béni.
Que Lui seul
Soit mon refuge dans tous les maux
Que je peux rencontrer.

1. Chœur

Ce que Dieu fait est bien fait
Sa volonté reste juste;
Quel que soit le cours de ma destinée,
Je m'en tiens à lui sans mot dire.
Il est mon Dieu
Qui sait veiller sur mon sort
Dans le péril;
Je le laisse donc agir.

2. Récitatif

Sa parole de vérité est inébranlable
Et ne me trompera pas;

El dice: ¡llamad
Y se os abrirá!
¡Por eso sin tardanza
Cuando en la gran aflicción nos encontremos
Nuestro corazón a Dios solo alcemos!

5. Aria

A mi Jesús no dejo
Hasta que en Su presencia
Me oiga y bendiga.
El solo mi guarda
Ha de ser en todo mal
Que acontecerme pueda.

1. Coro

Cuanto Dios hace bien hecho está
Su voluntad siempre justa es;
Así como El decida el principio de mis asuntos
En silencio mantenerlo quiero.
Mi Dios es El,
Quien en la aflicción
Bien me sabe preservar;
Por eso Le dejo disponer.

2. Recitativo

Su palabra en la verdad firmemente se halla
Y no me engañará,

Weil es die Gläubigen nicht fallen noch verderben läßt.
Ja, weil es mich den Weg zum Leben führt,
So faßt mein Herze sich und lasset sich begnügen
An Gottes Vattertreu und Huld
Und hat Geduld,
Wenn mich ein Unfall rührt.
Gott kann mit seinen Allmachtshänden
Mein Unglück wenden.

3. Aria

Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele,
Wenn dir der Kreuzeskelch so bitter schmeckt!
Gott ist dein weiser Arzt und Wundermann,
So dir kein tödlich Gift einschenken kann,
Obgleich die Stüßigkeit verborgen steckt.

4. Recitativo

Nun, der von Ewigkeit geschloßne Bund
Bleibt meines Glaubens Grund.
Er spricht mit Zuversicht
Im Tod und Leben:
Gott ist mein Licht,
Ihm will ich mich ergeben.
Und haben alle Tage
Gleich ihre eigne Plage,
Doch auf das überstandne Leid,
Wenn man genug geweinet,
Kömmt endlich die Errettungszeit,
Da Gottes treuer Sinn erscheint.

For it the faithful lets not fall or to their ruin go.
Yea, since it on the path to life doth lead me,
My heart doth calm itself and findeth satisfaction
In God's paternal faith and care
And shall forbear
When I'm by mishap stricken.
God can with his own hands almighty
Change my misfortune.

3. Aria

Disturb thyself do not, discouraged spirit,
If thee the cross's cup so bitter tastes!
God is thy wise physician, his wonders great,
Who can no fatal poison pour for thee,
E'en though its sweetness may quite hidden lie.

4. Recitativo

Now, the eternally contracted bond
Bides e'er my faith firm base.
It saith with confidence
In death and living:
God is my light,
To him I am committed.
And though each day should offer
Its own peculiar torment,
Yet for the pain which is endured,
When we have done with weeping,
At last shall come salvation's day,
When God's true loyal will appeareth.

17

Parce qu'elle n'abandonne ni ne perd les fidèles.
Oui, parce qu'elle me conduit sur le chemin de la vie,
Mon cœur se ressaisit et se contente
Du dévouement paternel et des bonnes grâces de Dieu
Et montre patience
Lorsque l'adversité me frappe.
Dieu, avec ses mains toutes puissantes,
Peut détourner de moi mon malheur.

3. Air

Ne frémis donc pas, âme découragée,
Si le calice de la croix est si amer!
Dieu est un médecin avisé et fait des miracles,
Il ne pourrait te servir de poison mortel
Même si la douceur en est cachée.

18

4. Récitatif

À présent, l'alliance scellée par l'éternité
Reste le fondement de ma foi.
Elle parle avec confiance
Dans la mort et dans la vie:
Dieu est ma lumière,
À lui, je veux me livrer.
Et même si tous les jours
Ont leurs propres tourments,
La souffrance étant surmontée,
Lorsqu'on a assez pleuré,
Viendra enfin le temps de la délivrance
Où la fidélité de Dieu se manifestera.

Pues que a los fieles ni caer ni corromperse deja.
Sí, así como el camino de la vida me muestra
Mi corazón lo acepta y se contenta.
En la paternal fidelidad y guardia de Dios
Me hallo y paciencia tengo
Cuando un mal me sobreviene.
Con Sus todopoderosas manos Dios puede
Mi infortunio en bien convertir.

3. Aria

¡No te turbes, medrosa alma,
Porque el amargo cáliz de la cruz tan amargo sea!
Tu sabio médico y curador Dios es,
Cree que no te dará el mortal veneno,
Por más que no percibas la dulzura de Su remedio.

4. Recitativo

Ahora pues la alianza eterna
Cimiento de mi fe es.
Confianza me procura
En la muerte y en la vida:
Dios es mi luz,
A El entregarme quiero.
Y si todo día
Su mal consigo trae,
Tras el dolor soportar
Y mucho haber llorado
El tiempo de la salvación llega
En que la fidelidad de Dios se revela.

5. Aria (Duetto)

Wenn des Kreuzes Bitterkeiten
Mit des Fleisches Schwachheit streiten,
Ist es dennoch wohlgetan.
Wer das Kreuz durch falschen Wahn
Sich vor unerträglich schätzt,
Wird auch künftig nicht ergötzet.

6. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Dabei will ich verbleiben.
Es mag mich auf die rauhe Bahn
Not, Tod und Elend treiben,
So wird Gott mich
Ganz väterlich
In seinen Armen halten;
Drum laß ich ihn nur walten.

5. Aria (Duet)

When the cross's bitter sorrows
With the flesh's weakness struggle,
It is ne'erless rightly done.
Who the cross through folly base
For himself too heavy reckons
Will e'en later have no pleasure.

6. Choral

What God doth, that is rightly done,
To that will I be cleaving.
Though out upon the cruel road
Need, death and suffering drive me,
E'en so will God,
All fatherhood,
Within his arms enfold me;
So I yield him all power.

19

5. Air (Duo)

Si l'amertume de la croix
S'attaque à la faiblesse de la chair,
Il en est pourtant bien ains.
Celui qui, dans une vaine folie,
Considère la croix comme supplice intolérable,
Ne se délectera pas non plus à l'avenir.

6. Choral

Ce que Dieu fait est bien fait
Je veux m'en tenir à cela.
Il se peut que le danger, la mort et la misère
Me poussent sur la voie cruelle,
Mais mon Dieu me prendra
Tout paternellement
Dans ses bras;
C'est pourquoi je le laisse agir.

20

5. Aria (Duetto)

Si la amargura de la cruz
A la debilidad de la carne se suma
Por bien es.
Quien la cruz en su confusión
Insoportable considere
Tampoco en el futuro ensalzado será.

6. Coral

Cuanto Dios hace bien hecho está
En ello permanecer quiero.
Aunque sequedad, penuria,
Muerte y aflicción sienta,
Dios a mí
Paternalmente
En Sus brazos me sostendrá
Por eso Le dejo disponer.

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.

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".

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.

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.

In allen meinen Taten BWV 97

Entstehung: 1734

Bestimmung: nicht bekannt

Text: Paul Fleming (1642, neunstrophige Liedfassung)

Gesamtausgaben: BG 22: 187 – NBA I/34: 199

Ein ebenso herrliches wie rätselhaftes Stück! Mit einer herrschaftlichen Ouvertüre im französischen Stil, in deren zweiten Teil er die vom Sopran geführte, erste Choralstrophe einbaut, eröffnet Bach diese Kantate. Zwischen diesem Eingangssatz und dem Schlußchoral folgen zwei Rezitative und fünf Arien, eine davon ein Duett. Alle neun Sätze übernehmen, in unverändertem Wortlaut, Strophen aus dem Choral von Paul Fleming – ungewöhnlich, da Bach in seinen Choralkantaten den Originaltext gewöhnlich nur in den Rahmensätzen beibehielt, in den Binnensätzen jedoch auf Umdichtungen und Paraphrasen seiner Autoren vertraute.

Zehnmals hat Bach in seinem (soweit uns bekannten) Kantatenschaffen diesen Weg beschritten. Das erste Beispiel ist die bereits in Weimar entstandene, in Leipzig wohl zum Ende des Choralkantaten-Zyklus 1725 wiederaufgeführte Kantate „Christ lag in Todesbanden“ BWV 4. Dann folgen, aus dem genannten Zyklus, BWV 107, in den Jahren bis 1726 noch BWV 137 und 129 sowie, ab 1731, BWV 112, 177 und 100. Mit diesen und der vorliegenden Kantate könnte Bach das Ziel verfolgt haben, den Ostern 1725 abgebrochenen Choralkantaten-Jahrgang zu vervollständigen, obwohl, wie gezeigt, dieser Jahrgang mit BWV 107 nur ein einziges Beispiel für einen ohne Zusätze durchkomponierten Choraltext enthält. BWV 117 und 192 schließlich scheinen zwischen 1728 und 1730 zu besonderen Anlässen entstanden zu sein. Auch von der vorliegenden Kantate kennen wir nur die handschriftlich angegebene Jahreszahl „1734“, nicht jedoch die Zuordnung zu einem bestimmten Sonntag.

Die enge Bindung an den Choraltext scheint Bach beflügelt zu haben, die musikalische Gestaltung von dem vorgegebenen melodischen Material zu lösen. So zeigt die Orchesterthematik im Eingangssatz keinerlei Anklänge an den Choral; vielmehr reizt die klanglich differenzierte Gestaltung durch Trios der Blasinstrumente und den akkordischen Abschluß des Chorsatzes. Im Schlußchoral wird die Chormelodie durch die über dem Satz erklingenden, obligaten Violinstimmen ins Herz der nunmehrigen Siebenstimmigkeit eingebettet anstatt sie zu führen.

Satz 2, eine Continuo-Arie für Baß, verarbeitet ein schwungvolles und textbetontes Motiv. Der Tenor-Arie Nr. 4 gibt Bach eine virtuos geführte Stimme für Solo-Violine bei, deren Aufaktmotiv dem nach Dur gewandelten Beginn der „Erbarmedich“-Arie aus der Matthäus-Passion ähnelt. Worte wie „Schaden“ und „Übel“ werden harmonisch ausgedeutet, das umfassende Attribut „alle“ durch ausgedehnte Koloraturen, „Leben“ durch einen Haltetönen. Gab es einen besonderen Anlaß, einen Violinspieler so hervortreten zu lassen?

Von den Streichern begleitete Alt-Arie Nr. 6 findet sprechende Motive für Textworte wie „Niederlegen“ oder „Erwachen“. Das Duett Nr. 7 scheint den Gegensatz zwischen „er“ und „ich“ durch die Übertragung des Textes auf zwei Personen zu verfolgen, während die letzte Arie der Kantate durch ihre liedhafte, musikantische Grazie anspricht.

*

Was Gott tut, das ist wohlgetan BWV 98

Entstehung: zum 10. November 1726

Bestimmung: 21. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Strophe 1 des Liedes „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ von Samuel Rodigast (1674)

Gesamtausgaben: BG 22: 233 – NBA I/25: 243

Dreimal hat Bach den beliebten Choral von Samuel Rodigast zur Vorlage einer Kantate genommen: im Choralkantaten-Jahrgang 1724 (BWV 99, siehe unten), dann 1726 (BWV 98) und noch einmal 1732 oder 1735 (BWV 100). Alle drei Kantaten beginnen mit der ersten Choralstrophe, alle drei folgen danach jedoch einer anderen Spur. Eine „klassische“ Choralkantate mit beibehaltener Eingangs- und Schlußstrophe sowie paraphrasierten Binnensätzen ist BWV 99; eine – wie die zuvor betrachtete Kantate BWV 97 – ausschließlich auf den Choraltext vertrauende Kantate ist BWV 100.

Die hier vorliegende Kantate BWV 98 entfernt sich nach dem Eingangsschor jedoch gänzlich von der Gedankenwelt des – gleichwohl recht allgemein einsetzbaren – Chorals, um sich dem Evangelium zuzuwenden. Auf dem Leseplan des 21. Sonntages nach Trinitatis stand die Episode, in der Jesus den Sohn eines königlichen Beamten in Kapharnaum heilt (Joh. 4, 47-54). Ausdrücklich betont Jesus, daß er dies tut, weil die Leute weniger durch verbale Überzeugung als durch das Sehen „von Zeichen und Wundern“ glauben. In dieser Hinsicht ermahnt der Sopran (Satz 3) den klagenden Tenor (Satz 2), auf Gott zu vertrauen. Der Alt bestätigt: „Klopfet an, so wird euch aufgetan“, der Baß schließt mit einer Choralzeile: „Meinen Jesum laß ich nicht“, bevor er seine schwungvolle Arie auf einen freien Text fortsetzt. Dieser Choralanklang ersetzt hier den Schlußchoral, mit dem für gewöhnlich die Erfahrungswelt der Gemeinde auf das zuvor Gehörte eingeschworen werden sollte.

Während Bach die Baß-Arie mit *unisono* geführten Violinen instrumentierte, griff er für die Sopran-Arie (Nr. 3) auf die Solo-Oboe zurück; die Musik bekommt durch abphrasierte Achtelmotive einen deutlichen, den Text unterstreichenden *lamento*-Charakter.

Der Eingangsschor, der als einziger Satz das gesamte Instrumentarium vereinigt, verzichtet darauf, in der Festlichkeit gleich dreier Oboen zu prunken. Vielmehr spielen diese Instrumente *colla parte* die Singstimmen mit. Der eigenständige Instrumentalsatz bleibt den Streichern vorbehalten. Sie schweigen jedoch, sobald der Choral zeilenweise, anfänglich vom Sopran eingeleitet, vorgetragen wird. Erst in der zweiten Hälfte finden beide Gruppen zu gemeinsamem Musizieren, und erst nach der letzten Zeile bricht der Chor in jene freie, lebendige Figuration aus, die zuvor nur in den Unterstimmen zu vernehmen war und insgesamt den Satz begleitete. Dadurch entsteht eine dramatische Steigerung im Kleinen, die die Aufmerksamkeit nun auf den insgesamt kammermusikalischen Charakter der Kantate lenkt.

*

Was Gott tut, das ist wohlgetan BWV 99

Entstehung: zum 17. September 1724

Bestimmung: 15. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Choral gleichen Anfangs von Samuel Rodigast (1674). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 6 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 5 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtaufgaben: BG 22: 253 – NBA I/22: 43

Wie bereits angedeutet (siehe BWV 98), gehört diese Kantate in den Choralcantaten-Jahrgang, also das zweite Leipziger Amtsjahr Johann Sebastian Bachs. Wie universal der Choral Samuel Rodigasts verwendbar ist, zeigt der Umstand, daß er problemlos auf verschiedene Evangelien bezogen werden konnte, hier auf die Bergpredigt, aus der am 15. Sonntag nach Trinitatis gelesen wurde (Matth. 6, 24-34). Die Binnenstrophen des Liedes wurden von dem uns nicht bekannten Dichter, unter gelegentlicher Anspielung auf das Evangelium, paraphrasiert. Während er in den, jeweils mit einer *arioso*-Zeile endenden Rezitativen (Nr. 2 und Nr. 4) noch insgesamt dreimal den Choraltext (nicht die Melodie) zitiert, hat er die beiden Arien um eine neue inhaltliche Perspektive erweitert: das Kreuz, als Hinweis auf Christi Leiden, dessen Nachvollzug in Vertrauen auf Gottes Wohltaten der Schlußchoral beschwört.

Das Kreuz macht sich auch in der Musik deutlich bemerkbar. So bildet die Tenor-Arie Nr. 3 schon im Vorspiel der Solo-Flöte den bitteren Kreuzeskelch in chromatisch absteigender Linie ab, während das Motiv zum Auftakt jene Erschütterung ausdeutet, vor der der Gesang die verzagte Seele abhalten möchte. Chromatische Eintrübungen und die Überkreuzungen von solistischen Gesangs- und Instrumentalstimmen kennzeichnen das Stück auch dort, wo von „tödlichem Gift“ und „Süßigkeit“ die Rede ist.

Die Arie Nr. 5 handelt ebenfalls von „des Kreuzes Bitterkeiten“ und „des Fleisches Schwachheit“. Die Chromatik ist nur noch latent zu spüren. In den Vordergrund tritt ein Motiv aus vier abfallenden Tönen, einem Sextsprung aufwärts und insistierenden Tonrepetitionen – ähnlich der zweiten Hälfte jenes Motivs, mit dem Bach den Eingangsschor der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21 ausgestattet hatte. Hier, in der Kantate BWV 99, kreuzen sich die Stimmen eines instrumentalen (Flöte, Oboe d'amore) und eines vokalen (Sopran, Alt) Duettts.

Die vorliegende Kantate gehört in die Reihe der mit einer anspruchsvollen Traversflöten-Partie bedachten Werke (vgl. BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 30). Der Eingangsschor ist ein konzertartiges Stück für Flöte, Oboe d'amore, Streicher und basso continuo. Kunstvoll verschachtelt Bach die Solostimmen in den Streichersatz, der entfernt die Choral-melodie anklingen läßt. Und kaum haben die Bläser ihre – deutlicher an den Choral angelehnte – solistische Existenz hervorgekehrt, setzt der Chor mit der ersten, vom Sopran vorbereiteten Choralzeile ein. Wer Bachs Feinfühligkeit im Choralatz zu schätzen weiß, wird im Schlußchoral die verzückte Bewegung der Tenorstimme beim Wort „wohlgetan“ sowie die harmonische Exponierung der Geborgenheit im Begriff „ganz väterlich“ bemerken.

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

Dieser resultiert aus den einschlägigen Forschungen und der Praxis. Gleichwohl hat Rilling mit einleuchtenden Gründen den Weg zum „historischen“ Instrumentarium nicht beschritten. Gewiß ist die Kenntnis der historischen Aufführungspraxis unabdingbar, um die Musik zum Sprechen zu bringen. Die Rekonstruktion isolierter Aspekte, meint Rilling, nützt jedoch wenig, wenn es darum geht, dem modernen, in jeder Beziehung anders geprägten Hörer den Sinn dieser Musik zu vermitteln. Dieses Ziel blieb immer bestehen, auch wenn Elemente wie Emotionalität, Dynamik, Artikulation und Phrasierung, die den Affekt und den Sinn des vertonten Wortes erhellen, sich verändert haben. In gleichem Maße gilt dies für die Aufnahmetechnik. Sie hat über die Jahre zwischen integrem 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 Instrumental-solisten. Um Tradition, Wandel und die unvermindert anhaltende Aktualität dieser Musik zu dokumentieren, wurde die Gesamtaufnahme des Bachschen Kantatenwerks unter Helmuth Rillings Leitung, ein Meilenstein der Schallplatten-geschichte, unverändert in die EDITION BACHAKADEMIE übernommen. Für eine sinnvolle Anordnung der Kantaten auf den CDs gibt es mehrere Möglichkeiten. Die EDITION BACHAKADEMIE möchte dem Hörer vor allem das Auffinden einzelner Stücke erleichtern. Deshalb folgt sie den Nummern des Bachwerkeverzeichnis (BWV) von Wolfgang Schmieder.

In all my undertakings BWV 97

Composed: 1734

Performed on: unknown

Text: Paul Fleming (1642, nine-verse version of hymn)

Complete editions: BG 22: 187 – NBA 1/34: 199

A piece as magnificent as it is puzzling! Bach opens this cantata with a courtly overture in the French style, in whose second section he inserts the first verse of the chorale led by the soprano. Between this opening movement and the final chorale are two recitatives and five arias, one of them a duet. All nine movements use the exact wording of verses from the chorale by Paul Fleming – this is unusual, since as a rule Bach only retained the original text in the outer movements of his chorale cantatas, while employing adaptations and paraphrases by his authors in the interior movements.

Of all the cantatas that have come down to us from Bach, there are a total of ten in which he followed this course. The first example is the cantata “Christ lag in Todesbanden” BWV 4 (“Christ lay in bonds of death”) which Bach had already composed in Weimar and which was probably performed again toward the end of the cycle of chorale cantatas for 1725. The others are BWV 107 from the same cycle, BWV 137 and 129 composed in the years leading up to 1726, and BWV 112, 177 and 100, all composed sometime after 1731. It is quite possible that all these cantatas, including BWV 97, represent Bach’s attempt to complete the yearly cantata cycle that ended with Easter 1725 although, as mentioned above, this cycle contains only a single example, BWV 107, in which Bach composed music for a chorale text without any additions. Finally, BWV 117 and 192 appear to have been written between 1728 and 1730 for special occasions. Furthermore, the date “1734” has been written by hand on BWV 97, but no particular Sunday is specified.

Keeping so closely to the text of the chorale seems to have inspired Bach to liberate his musical composition from the bounds of the prescribed melodic material. Hence the orchestra theme in the opening movement exhibits no resemblance to the chorale; instead, the wind trios and the chordal ending of the chorale setting are made attractive by their clearly differentiated sound. In the final chorale, the obbligato violins help to embed the chorale melody firmly in the heart of the now seven-part setting, rather than taking the lead.

Movement 2, a continuo aria for bass, makes use of a lively motif which is closely related to the text. For the tenor aria no. 4, Bach appends a virtuoso violin part whose upbeat motif resembles the change to the major key at the beginning of the “Erbarme dich” Aria in the St. Matthew Passion. Words such as “Schaden” (“damage”) and “Übel” (“evil”) are expressed in the harmonies, the encompassing attribute “alle” (“all”) by extended coloraturas, “Leben” (“life”) by a tied note. Did Bach have a specific reason for putting a violinist in such a prominent position?

The motifs used in the alto aria no. 6 give literal expression to words in the text such as “Niederlegen” (“lay down”) or “Erwachen” (“wake up”). The duet no. 7 appears to pursue the contrast between “er” (“he”) and “ich” (“I”) by dividing the text between two persons, while the last aria in this cantata appeals thanks to its song-like, musically grace-ful.

*

What God doth, that is rightly done BWV 98

Composed for: November 10, 1726

Performed on: 21st Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 1: verse 1 of “Was Gott tut, das ist wohlgetan” by Samuel Rodigast (1674)

Complete editions: BG 22: 233 – NBA 1/25: 243

Three times in all did Bach turn to the popular chorale by Samuel Rodigast when choosing a text for a cantata: in the cycle of chorale cantatas for the year 1724 (BWV 99, see below), then in 1726 (BWV 98) and once again in 1732 or 1735 (BWV 100). All three cantatas begin with the first verse of the chorale, after which each of the three takes a different tack. BWV 99 is a “classic” chorale cantata which retains the opening and closing verses while using paraphrases for the others; BWV 100 is a cantata which keeps precisely to the chorale text – as does the cantata BWV 97 already discussed.

After the opening chorus, however, this cantata BWV 98 departs entirely from the ideas expressed in the chorale – although they can apply to a wide variety of situations – to turn instead to the gospel. The reading list for the 21st Sunday after Trinity included the episode in which Jesus heals the son of a nobleman in Capernaum (John 4, 47-54). Jesus expressly points out that he is doing this because people tend to believe less as a result of verbal persuasion than of seeing “signs and wonders”. In this context, the soprano (movement 3) exhorts the plaintive tenor (movement 2) to put his trust in God. The alto confirms this with “Klopfer an, so wird euch aufgetan” (“knock and it shall be opened”), the bass concludes with a line from a chorale, “Meinen Jesum laß ich nicht” (“I shall not let Jesus go”), before continuing his lively aria to unrelated verse. This similarity to the chorale here serves as a substitute for the final chorale, whose function was generally to focus the mind of the congregation on what they had just heard.

While Bach scores the bass aria for violins playing *unisono*, he falls back on the solo oboe for the soprano aria (no. 3); clipped eighth-note phrases distinctly endow the music with the character of a lament, which serves to heighten the effect of the text.

The opening chorus, the only movement in which all the instruments join in, disdains to make a show of its three resplendent oboes. Instead, these instruments play along with the voices *colla parte*. The independent instrumental setting is reserved for the strings. They keep silent, however, as soon as the line-by-line rendition of the chorale begins to be sung, introduced initially by the soprano. Not until the second half do both groups begin playing together, and only after the last line does the chorus break out in a free, vibrant figuration which until now was only heard accompanying the movement in the lower voices. Thus Bach employs subtle details to heighten the dramatic intensity, forcing us to take note of the overall chamber-music quality of this cantata.

*

What God doth, that is rightly done BWV 99

Composed for: September 17, 1724

Performed on: 15th Sunday after Trinity

Text: From the eponymous chorale by Samuel Rodigast (1674). Retained literally: verses 1 and 6 (movements 1 and 6); adapted (unknown author): verses 2-5 (movements 2-5).

Complete editions: BG 22: 253 – NBA 1/22: 43

As has already been suggested (see BWV 98), this cantata belongs to the yearly cycle of cantatas, hence to the second year in which Johann Sebastian Bach discharged his duties in Leipzig. The purport of the sentiments found in this chorale by Samuel Rodigast is nearly universal, as is evidenced by the fact that they were applied to various of the Gospels, as here to the Sermon on the Mount, part of which was read on the 15th Sunday after Trinity (Matthew 6, 24-34). The unknown author paraphrased the interior verses of his song with occasional references to the gospel. Although he cites the chorale text (not the melody) a total of three times in the recitatives (no. 2 and no. 4), each of which ends with an *arioso* line, he puts the two arias into a broader perspective by adding a new aspect: that of the cross, a reference to Christ's suffering, which the final chorale exhorts us to emulate, trusting that whatever God does will be done rightly.

The cross is also distinctly noticeable in the music. The tenor aria no. 3, for instance, illustrates the bitter cup represented by the cross as early as the prelude in the solo flute with a chromatically descending line, while the motif to the upbeat denotes that shock which the music, by singing the praises of the Lord, is attempting to keep our distressed souls from falling prey to. Darkly chromatic passages and intersecting solo vocal and instrumental voices also characterize the piece when the words speak of "rödllich Gift" ("deadly poison") and "Süßigkeit" ("sweetness").

The aria no. 5 also mentions "des Kreuzes Bitterkeiten" ("the bitterness of the cross") and "des Fleisches Schwachheit" ("the weakness of the flesh"). The chromatics here are no more than a latent presence. The foreground is taken by a motif consisting of four descending notes, an upward leap of a sixth and insistent repeated notes – similar to the second half of the motif of the opening chorus in Bach's cantata "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21 ("I had great sorrow"). Here, in cantata BWV 99, the voices of an instrumental (flute, oboe d'amore) and a vocal (soprano, alto) duet cross each other.

This cantata is one of the works which features an extremely demanding part for transverse flute (cf. BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE vol. 30). The opening chorus is a concerto-like piece for flute, oboe d'amore, strings and basso continuo. Bach intricately weaves the solo voices into the string setting, which bears a remote resemblance to the chorale melody. And hardly have the winds announced themselves as soloists – who keep more closely to the chorale melody – when the chorus, its way paved by the soprano, enters with the first line of the chorale. Whoever esteems Bach's sensitivity in chorale settings will not fail to remark the ecstatic agitation of the tenor voice at the word "wohlgetan" ("rightly done") in the final chorale, nor how the harmony brings out the reassuring security inherent in the words "ganz väterlich" ("entirely like a father").

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.

Dans tous mes actes BWV 97

Création: 1734

Destination: inconnue

Texte: Paul Fleming (1642, version du lied en neuf strophes)

Éditions complètes: BG 22: 187 – NBA I/34: 199

Un morceau aussi magnifique qu'énigmatique! Bach ouvre cette cantate par une somptueuse ouverture à la française dans la deuxième partie de laquelle il introduit la première strophe du choral, chantée par le soprano. Il insère deux récitatifs et cinq airs dont l'un est un duo, entre le mouvement d'introduction et le choral final. Tous les neuf numéros reprennent sans en avoir modifiés la teneur, les strophes du choral de Paul Fleming – ce qui est inhabituel puisque Bach ne conservait d'habitude dans ses cantates-chorals le texte original que dans les mouvements extrêmes et qu'il confiait à ses librettistes le remaniement et la paraphrase des mouvements intérieurs.

Bach a choisi à dix reprises cette méthode tout au long de ses créations de cantates (dans la mesure de nos connaissances). Un premier exemple en est la cantate, déjà conçue à Weimar, reprise certainement à la fin du cycle des cantates-chorals de Leipzig en 1725, «Christ lag in Todesbanden» (Christ gisait dans les bras de la mort) BWV 4. Ensuite, suivent les cantates tirées du ci-nommé cycle, BWV 107, dans les années allant jusqu'à 1726 encore BWV 137 et 129 ainsi que, à partir de 1731, les BWV 112, 177 et 100. Avec ces cantates et la cantate présente, il est possible que Bach eut voulu poursuivre son objectif qui était de compléter son cycle de cantates-chorals qu'il avait interrompu à Pâques de 1725, bien que, comme nous l'avons vu, ce cycle ne contienne qu'un seul exemple de texte de choral composé sans supplément, la BWV 107. Les cantates BWV 117 et 192 enfin semblent avoir été composées entre 1728 et 1730 pour des occasions spéciales. Nous ne connaissons également que l'année de composition de la

cantate présente, «1734», indiquée en manuscrit, sans pouvoir l'attribuer à un dimanche précis.

Le lien étroit avec le texte du choral semble avoir incité Bach à se détacher du matériel mélodique imposé pour créer une nouvelle structure musicale. Ainsi la thématique de l'orchestre dans le mouvement d'introduction ne contient aucune réminiscence au choral; au contraire la structure différenciée au niveau des sons séduit par les trios des instruments à vent et la fin en accords du mouvement de chœur. Dans le choral final, la mélodie choral est noyée au cœur des parties qui sont au nombre de sept à présent par les violons obligés, couronnant le mouvement, au lieu de le conduire.

Le numéro 2, un air revenant à la basse continue, traite un motif plein d'élan, tout en mettant le texte en relief. Bach adjoint à l'air du ténor n° 4 une voix menée en virtuose pour le violon soliste dont le motif de départ ressemble au début, transformé en tonalité majeure, de «Erbarne dich» (Aie pitié de nous!) de la Passion selon saint Matthieu. Les mots comme «Schaden» (préjudices) et «Übel» (mal) sont interprétés par des harmonies, l'attribut globalisant «alle» (tous) par de larges vocalises, «Leben» (la vie) par un ton tenu. Y avait-il une raison particulière pour distinguer de la sorte un violoniste?

L'air d'alto n° 6, accompagné des violons, trouve des motifs très parlants pour les mots «Niederlegen» (me couche) ou «Erwachen» (me réveille). Le duo n° 7 semble vouloir poursuivre l'opposition entre «er» (il) et «ich» (je) en transcrivant le texte à deux personnes différentes alors que le dernier air de la cantate plaît par sa grâce musicienne, caractéristique du lied.

Ce que Dieu fait est bien fait BWV 98

Création: le 10 novembre 1726

Destination: pour le 21^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: strophe 1 du lied «Was Gott tut, das ist wohlgetan» (Ce que Dieu fait est bien fait) de Samuel Rodigast (1674)

Éditions complètes: BG 22: 233 – NBA I/25: 243

Bach emprunta à trois reprises le choral très apprécié de Samuel Rodigast comme modèle pour une cantate: dans le cycle des cantates-chorals 1724 (BWV 99, voir plus bas), puis en 1726 (BWV 98) et une fois encore en 1732 ou 1735 (BWV 100). Toutes les trois cantates commencent par la première strophe choral, mais toutes les trois se poursuivent d'une autre manière. BWV 99 est une cantate-choral «classique», les strophes d'introduction et de fin ayant été conservées ainsi que des vers intérieurs paraphrasés; la BWV 100 est, comme la cantate BWV 97 examinée plus haut, une cantate qui se repose uniquement sur le texte du choral.

Après le chœur d'introduction, la cantate ici présente BWV 98 s'éloigne cependant complètement du monde conceptuel du choral – utilisable pourtant très généralement – pour se tourner vers l'Évangile. La lecture prévue pour le 21^{ème} dimanche après la Trinité était l'épisode dans lequel Jésus guérit le fils d'un officier royal de Capharnaüm (Jean 4, 47-54). Jésus explique avec insistance qu'il fait ceci parce que les gens sont plutôt portés à croire parce qu'ils voient «des miracles et des prodiges» que par la parole. Le soprano (numéro 3) exhorte le ténor plaintif (numéro 2) à faire confiance en Dieu à ce sujet. L'alto confirme: «Klopfet an, so wird euch aufgetan» (Frappez et on vous ouvrira), la basse conclut avec un vers choral: «Meinen Jesum laß ich nicht» (Je n'abandonne pas mon Seigneur Jésus) avant de continuer son air entraînant sur un texte inventé. Cet incipit de choral remplace ici le choral final qui permettait de

conjuré les paroissiens sur ce qu'ils avaient entendu auparavant.

Alors que Bach ornemente l'air de basse de violons conduits en *unisono*, il a recours à un hautbois solo pour l'air de soprano (n° 3); la musique reçoit un net caractère *lamento*, qui souligne le texte grâce à des motifs en croches phrasés.

Le chœur d'introduction qui est le seul mouvement qui réunisse tous les instruments, renonce au faste au caractère solennel que pourrait procurer la mobilisation de trois hautbois. Bien au contraire, ces instruments jouent avec les registres vocaux en *colla parte*. L'autonomie de la phrase instrumentale est réservée aux cordes. Ils se taisent cependant dès que le choral, introduit d'abord par le soprano, est interprété vers après vers. Ce n'est que dans la deuxième moitié que les deux groupes jouent ensemble et le chœur ne se libère qu'après le dernier vers dans cette figuration libre et vivace que seules les voix inférieures avaient chantée auparavant en accompagnant le mouvement complet. C'est ainsi qu'en résulte une intensification dramatique dans le détail, dirigeant l'attention à présent sur le caractère global de musique de chambre de la cantate.

*

Ce que Dieu fait est bien fait BWV 99

Création: le 17 septembre 1724

Destination: pour le 15^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: selon le choral qui a le même début de Samuel Rodigast (1674). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 6 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2-5 (Mouvements 2-5).

Éditions complètes: BG 22: 253 – NBA I/22: 43

Comme cela a été déjà dit (voir BWV 98), cette cantate fait partie du cycle annuel des cantates-chorals, date donc de la deuxième année de fonction de Johann Sebastian Bach à Leipzig. La preuve de l'universalité du choral de Samuel Rodigast est le fait qu'il a pu être adapté sans problème à différents évangiles; il se réfère dans le cas présent au Sermon sur la Montagne, texte qui était lu le 15^{ème} dimanche après la Trinité (Matthieu 6, 24-34). Les strophes intérieures du lied ont été paraphrasées par le poète que nous ne connaissons plus, faisant des allusions occasionnelles à l'Évangile. Alors qu'il cite à trois autres reprises le texte du choral (pas la mélodie) dans les récitatifs (n° 2 et n° 4) se terminant chacun par un vers en *arioso*, il élargit les deux airs d'une nouvelle perspective au niveau du contenu: la croix, symbole de la souffrance de Jésus, à laquelle le choral final conjure de croire en toute confiance dans les bienfaits de Dieu.

La musique aussi fait revivre distinctement la croix. L'air du ténor n° 3 illustre déjà dans le prélude de la flûte soliste le calice amer de la croix en lignes chromatiques descendantes alors que le motif interprète au début ce frémissement devant lequel le chant désire protéger l'âme découragée. Des assombrissements chromatiques et des entrecroisements de registres vocaux et instrumentaux solistes caractérisent aussi le morceau là où il est question de poison mortel («tödllichem Gift») et de douceur («Süßigkeit»).

L'air n° 5 traite également les thèmes de l'amertume de la croix («des Kreuzes Bitterkeiten») et de la faiblesse de la chair («des Fleisches Schwachheit»). On ne ressent le chromatisme plus qu'en latence. Un motif formé de quatre notes tombantes, d'un saut en avant de sixte et de répétitions de tons insistants se glisse au premier rang – comme cela fut le cas dans la deuxième moitié du motif dont Bach avait équipé le chœur d'introduction de la cantate «Ich hatte viel Bekümmernis» (J'avais beaucoup de tourments) BWV 21. Les registres d'un duo instrumental (flûte, hautbois d'amour) et d'un duo vocal (soprano, alto) se croisent dans cette cantate BWV 99.

La cantate présente fait partie des œuvres qui ont été gratifiées d'une partie de flûte traversière très raffinée. (cf. BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 30). Le chœur d'introduction est un morceau concertant pour flûte, hautbois d'amour, cordes et basse continue. Bach enchevêtre avec élégance les registres solistes à l'intérieur de la phrase des cordes, ce qui fait retentir la mélodie du choral au loin. Et à peine les instruments à vent ont-ils fait ressortir leur existence de soliste – nettement adossée au choral –, le chœur intervient avec le premier vers de choral préparé par le soprano. L'auditeur qui sait apprécier la sensibilité dont Bach fait preuve dans le mouvement choral, remarquera dans le choral final l'extase de la voix du ténor sur le mot «wohlgetan» (bien fait) ainsi que l'exposition harmonisée du sentiment de sécurité ressortant sur l'expression «ganz väterlich» (tout paternellement).

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

Dans un traité fondamental, Rilling décrit alors les expériences qu'il avait 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'EDITION 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'EDITION BACHAKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmieder.

En todas mis obras BWV 97

Génesis: 1734

Destino: desconocido

Texto: Paul Fleming (1642, versión de una canción en nueve estrofas)

Ediciones completas: BG 22: 187 – NBA I/34: 199

He aquí una pieza tan maravillosa como enigmática. Bach inicia esta cantata con una majestuosa obertura de estilo francés, en cuya segunda parte se coloca la primera estrofa coral guiada por el soprano. Entre este movimiento de entrada y el coral de cierre, se sitúan dos recitativos y cinco arias, entre ellas un dueto. Los nueve movimientos adoptan la literalidad inalterada de las estrofas del coral escrito por Paul Fleming – lo que no deja de ser insólito, ya que, en sus cantatas corales, Bach acostumbra a dejar intacto el texto original únicamente en los movimientos extremos, mientras en los movimientos centrales suele confiar en los cambios de redacción y parafrasis que le ofrecen sus autores.

Diez veces ha optado Bach por esta vía (dentro de lo que conocemos) en su obra creativa de cantatas. El primer ejemplo es la cantata BWV 4 “Cristo yacía en los brazos de la muerte”, cuyos orígenes se remontan a la época de Weimar, y que volvió a interpretarse en Leipzig tal vez hacia finales del ciclo de cantatas corales de 1725. Siguen después la BWV 107 del citado ciclo, y las BWV 137 y 129 en el período que abarca hasta 1726, así como las cantatas BWV 112, 177 y 100 a partir del año 1731. Con éstas y con la cantata que nos ocupa podría haber pretendido Bach completar el curso de cantatas corales interrumpido por la Pascua de 1725, a pesar de que – como ya se ha indicado – ese curso incluye la cantata BWV 107 como ejemplo único de un texto coral elaborado sin aditamentos. Por último, las cantatas BWV 117 y 192 parecen tener su origen entre 1728 y 1730 con motivo de ocasiones especiales.

También de la presente cantata sólo nos es conocida la indicación manuscrita del año “1734”, pero no la asignación a un domingo concreto.

La estrecha vinculación con el texto coral parece haber hecho que Bach se apresurase a separar la configuración musical respecto al material melódico preexistente. De ahí que la temática orquestal del movimiento de entrada no muestre ningún tipo de reminiscencia del coral; más bien sugiere la configuración acústicamente diferenciada a base de tríos de instrumentos de aire y el cierre en acordes del movimiento coral. En el coral del cierre se inserta la melodía coral en el núcleo de las siete voces que aquí se inician – en lugar de guiarlas – a través de las voces obligadas de violín que suenan por encima de todo el movimiento.

El movimiento segundo, un aria-continuo para bajo, elabora un impetuoso motivo que viene marcado por el texto. Al aria de tenor número 4 aplica Bach una virtuosa voz para solo de violín, cuyo motivo de antecompás evoca el comienzo cambiado a tono mayor del aria “Ten piedad” de la Pasión según san Mateo. Términos como “destrucción” y “mal” se interpretan armónicamente, mientras el atributo globalizador “todo” recibe matizaciones ampliadas, y la palabra “vida” se expresa con un tono mantenido. ¿Había algún motivo específico para hacer resaltar de este modo la figura de un violinista?

El aria de contralto número 6, acompañada de instrumentos de arco encuentra elocuentes motivos para términos textuales como “acostarse” o “despertar”. El dueto número 7 parece seguir al pie de la letra la contraposición entre el “él” y el “yo” mediante la transposición del texto a dos personas, mientras que el aria final de la cantata seduce por su armoniosa gracia cantarina.

Cuanto Dios hace bien hecho está BWV 98

Génesis: hacia el 10 de noviembre de 1726

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

Texto: Poeta desconocido. Movimiento 1: estrofa 1ª de la canción “Cuanto Dios hace bien hecho está” de Samuel Rodigast (1674)

Ediciones completas: BG 22: 233 – NBA I/25: 243

Tres veces adoptó Bach el popular coral de Samuel Rodigast como texto de apoyo para componer cantatas: en el curso de cantatas corales de 1724 (BWV 99, véase más adelante), posteriormente en 1726 (BWV 98) y de nuevo en 1732 ó 1735 (BWV 100). Las tres cantatas comienzan con la primera estrofa coral, si bien las tres emprenden después trayectorias diferentes. La BWV 99 es una cantata coral “clásica” que conserva la estrofa inicial y la de cierre al tiempo que parafrasea los versos interiores. En cambio, la BWV 100 es una cantata que confía exclusivamente en el texto del coral, lo mismo que la BWV 97 anteriormente comentada.

Por su parte, la cantata BWV 98 que aquí nos ocupa, se aleja plenamente, después del coro de entrada, del universo de ideas que guían al coral – aunque realmente sea aprovechable en términos generales – para dirigirse al Evangelio. En el plan de lecturas del domingo XXI después de la fiesta de la Santísima Trinidad aparecía el episodio en que Jesús sana al hijo de un funcionario imperial de Cafarnaúm (Juan 4, 47-54). Jesús subraya expresamente que lo hace porque la gente no cree tanto por persuasión verbal como por la contemplación de “señales y milagros”. Desde esta perspectiva, el soprano (movimiento 3) exhorta al entristecido tenor (movimiento 2) a que confíe en Dios. El contralto confirma: “Llamad y se os abrirá”, mientras el bajo cierra con un versículo coral: “A mi Jesús no dejó”, antes de proseguir su impetuosa aria sobre un

texto libre. Esta reminiscencia coral sustituye aquí al coral de cierre con el que habría de conjurarse, por demasiado común, el mundo experimental de la comunidad sobre lo anteriormente escuchado.

Mientras que Bach instrumentó el aria de bajo con violines llevados al *unísono*, recurre al solo de oboe para el aria de soprano (número 3); la música adquiere un claro carácter de *lamento* que enfatiza al texto gracias a los motivos de octava salteados en la frase.

El coro de entrada, que es el único movimiento que reúne a todo el instrumental, renuncia a hacer alarde de solemnidad con los tres oboes. Antes por el contrario, estos instrumentos interpretan las voces cantoras *colla parte*. El movimiento instrumental independiente se reserva a los instrumentos de arco. Pero éstos callan tan pronto como se interpreta el coral verso a verso, con la introducción inicial del soprano. Es en la segunda mitad donde ambos grupos confluyen en una interpretación común y, a partir de la segunda línea, irrumpe el coro en aquella figuración libre y vitalista que antes sólo podía percibirse en las voces bajas y que acompañaba al movimiento en su conjunto. De esta forma, se produce una dramática progresión paulatina que atrae la atención hacia el carácter de música de cámara que envuelve al conjunto de la cantata.

*

Cuanto Dios hace bien hecho está BWV 99

Génesis: hacia el 17 de septiembre de 1724

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

Texto: según el coral del mismo comienzo, obra de Samuel Rodigast (1674). Literalmente conservadas: las estrofas 1 y 6 (movimientos 1 y 6); textos retocados (autor desconocido): las estrofas 2 al 5 (movimientos 2-5).

Ediciones completas: BG 22: 253 – NBA I/22: 43

Como ya hemos adelantado (véase BWV 98), esta cantata se incluye en el curso dedicado a las cantatas corales, es decir, en el segundo año de ejercicio del cargo de Johann Sebastian Bach en Leipzig. La universalidad con que puede utilizarse el coral de Samuel Rodigast se demuestra en el hecho de que podía referirse sin el menor inconveniente a diversos evangelios, y en este caso al Sermón de la Montaña, del que se leía un fragmento el domingo XV después de la fiesta de la Santísima Trinidad (Mateo 6, 24-34). Las estrofas del cuerpo de la canción fueron parafraseadas por un autor desconocido haciendo ocasionales alusiones al Evangelio. Mientras cita hasta tres veces el texto coral (no la melodía) en los recitativos (nº 2 y nº 4) que finalizan con un versículo *arioso*, amplía las dos arias con una nueva perspectiva del contenido: la cruz como referencia a la Pasión de Cristo, cuya consumación en la entrega confiada a la obra benéfica de Dios queda sellada en el coral de cierre.

La cruz se hace también claramente visible en la música. Así por ejemplo el aria de tenor número 3 prefigura ya en el preámbulo del solo de flauta el amargo cáliz de la cruz dibujado mediante línea cromáticamente descendente, mientras que el motivo para el antecompás interpreta aquella conmoción ante la que el canto desea que se detenga el alma medrosa. Los cromáticos ensombrecimientos y los cruces entre voces solistas e instrumentales caracteriza a esta pieza en cualquier punto en que se trate el tema del “veneno moral” y de la “dulzura”.

El aria número 5 trata igualmente de la “amargura de la cruz” y de la “debilidad de la carne”. Todavía puede advertirse la presencia latente del cromatismo. En primer plano aparece un motivo de cuatro tonos descendentes, un salto hacia delante de sexta e insistentes repeticiones de notas – a semejanza de lo que ocurre en la segunda mitad del mismo motivo con el que Bach equipó al coro inicial de la cantata “Yo tenía mucha aflicción” BWV 21. Aquí, en la cantata BWV 99, se entrecruzan las voces de un dueto instrumental (flauta y oboe d’amore) con las de un dueto vocal (soprano y contralto).

La presente cantata pertenece a la serie de obras concebidas con un seductor fragmento de flautas traveseras (cfr. BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE vol. 30). El coro de entrada es una pieza a modo de concierto para flauta, oboe d’amore, instrumentos de arco y bajo continuo. Bach entretiene artísticamente las voces de solo en el movimiento de instrumentos de arco que interpreta a lo lejos la melodía coral. Y apenas han concitado los instrumentos de aire su existencia solista – más claramente apoyada en el coral –, entra en acción el coro con el primer versículo del coral preparado por el soprano. Quien sea capaz de apreciar la fina sensibilidad de Bach en el movimiento coral, observará en el coral de cierre el movimiento extático de la voz de tenor al pronunciar las palabras “bien hecho”, así como la armónica exposición de lo recóndito en el concepto “muy paternalmente”.

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 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 BACHAKADEMIE se retoma sin modificaciones la grabación completa de las cantatas de Bach dirigidas por Helmuth Rilling – toda un piedra angular en la historia de las grabaciones de discos. Para la disposición de cada una de las cantatas en los discos compactos se cuenta con varias posibilidades. La edición de la BACHAKADEMIE se ha propuesto, sobre todo, simplificar al oyente la búsqueda de cada una de las cantatas, razón por la que sigue el orden en que éstas se encuentran en el índice de las obras de Bach (BWV) de Wolfgang Schmieder.



Helmuth Rilling