

hyperion

A black and white portrait of a man, Iestyn Davies, looking slightly to the right. He has dark hair and is wearing a dark jacket. The background is dark and out of focus.

BACH Gott soll allein mein Herze haben · Geist und Seele
wird verwirret **BUXTEHUDE** Klag-Lied

IESTYN DAVIES ARCANGELO JONATHAN COHEN



Johann Sebastian Bach.

CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 4</i>
ENGLISH	 <i>page 6</i>
Sung texts and translation	 <i>page 9</i>
Performer biographies	 <i>page 14</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 20</i>
Gesangstexte	 <i>Seite 23</i>
FRANÇAIS	 <i>page 26</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion



JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

	Gott soll allein mein Herze haben BWV169	[22'59]
1	<i>Sinfonia</i>	[7'23]
2	<i>Arioso e Recitativo</i> Gott soll allein mein Herze haben	[2'48]
3	<i>Aria</i> Gott soll allein mein Herze haben	[5'45]
4	<i>Recitativo</i> Was ist die Liebe Gottes?	[0'48]
5	<i>Aria</i> Stirb in mir	[4'33]
6	<i>Recitativo</i> Doch meint es auch dabei	[0'28]
7	<i>Choral</i> Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst	[1'11]

HEINRICH SCHÜTZ

(1585–1672)

8	Erbarm dich mein, o Herre Gott SWV447	[4'00]
---	--	--------

DIETERICH BUXTEHUDE

(c1637–1707)

	Klag-Lied BuxWV76b	[13'03]
9	<i>Verse 1</i> Muss der Tod denn auch entbinden	[1'48]
10	<i>Verse 2</i> Unsre Herzen sind die Väter	[1'50]
11	<i>Verse 3</i> Solcher ist mir auch gewesen	[1'50]
12	<i>Verse 4</i> Dieser nun wird mir entrissen	[1'47]
13	<i>Verse 5</i> Und dass er nun den empfangen	[1'50]
14	<i>Verse 6</i> Er spielt nun die Freuden-Lieder	[1'50]
15	<i>Verse 7</i> Schlafe wohl, du Hochgeliebter	[2'04]

JOHANN SEBASTIAN BACH



	Geist und Seele wird verwirret BWV35	[25'08]
[16]	PART I <i>Sinfonia</i>	[5'02]
[17]	<i>Aria</i> Geist und Seele wird verwirret	[7'38]
[18]	<i>Recitativo</i> Ich wundre mich	[1'34]
[19]	<i>Aria</i> Gott hat alles wohlgemacht	[3'18]
[20]	PART II <i>Sinfonia</i>	[3'12]
[21]	<i>Recitativo</i> Ach, starker Gott	[1'16]
[22]	<i>Aria</i> Ich wünsche nur bei Gott zu leben	[3'06]

IESTYN DAVIES countertenor

with CAROLYN SAMPSON soprano · JOHN MARK AINSLEY tenor · NEAL DAVIES bass-baritone [7]

TOM FOSTER organ

ARCANGELO

JONATHAN COHEN conductor

Recorded in St Jude-on-the-Hill, Hampstead Garden Suburb, London, on 7–9 October 2020

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer STEPHEN JOHNS

Language Coach GERHARD GALL

Keyboard Technician SIMON NEAL

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXII

Front photograph © Gerard Collett

Pitch: A = 415Hz



FROM HIS EARLY BRUSHES with authority in Arnstadt to his conflicts with the Leipzig city council, Johann Sebastian Bach was never one to compromise. As a young organist in Mühlhausen, frustrated by theological disputes and a chronic shortage of funds, he informed the town authorities that his artistic goal was to conduct ‘a well-regulated church music to the honour of God’. Only with his appointment as *Thomaskantor* in Leipzig in 1723 was Bach finally able to realize his aspiration. From the word go he embarked on an unprecedentedly ambitious programme of music for the Lutheran liturgy. Working with a zeal stupendous even by his standards, by the end of 1727 he had completed three annual cycles of church cantatas, the Magnificat, and the St John and St Matthew Passions.

The tradition in Leipzig was that the priest’s sermon in the morning *Hauptgottesdienst*, the Lutheran equivalent of the Catholic Mass, interpreted the Gospel, and the afternoon service the Epistle. Bach’s weekly cantatas (which he termed either ‘concerto’—denoting combined voices and instruments—or, bluntly, ‘Stück’—‘piece’) were musical commentaries on the sermon, performed on alternate Sunday mornings in the two main Leipzig churches, St Thomas’s and St Nicholas’s. The composer himself selected the cantata texts and arranged for them to be printed in booklets that the congregation could read and digest before the performance.

True to form, in his Leipzig cantatas Bach spared neither himself nor his performers. His writing for his all-male choir, soloists (chosen from the elite choral singers, the so-called ‘concertists’) and instrumentalists is vastly more challenging, technically and interpretatively, than in any cantatas by his contemporaries. The composer Johann Adolph Scheibe complained—with some justification—that Bach demanded ‘that singers and instrumentalists perform with their throats and instruments the same feats he can perform on the clavier. But this is impossible.’ Bach

himself acknowledged what he called the ‘incomparably difficult and intricate’ style of his sacred music. What is irrefutable is his unflagging inventiveness throughout some 150 surviving Leipzig church cantatas, astonishingly varied in expression and instrumental colour. Time and again his breathtaking, meticulous craftsmanship calls to mind Thomas Carlyle’s famous dictum (apropos Frederick the Great) that genius is the ‘transcendent capacity of taking trouble, first of all’.

We can guess that it was the presence of an outstandingly gifted boy alto—probably between fourteen and sixteen years old—among Bach’s choral scholars that inspired three superb solo cantatas in the summer and autumn of 1726: Nos 170 (the famous *Vergnügte Ruh*, *beliebte Seelenlust*), 35 and 169. In all three Bach complements the alto voice with an elaborate organ obbligato, reminding the Leipzig faithful of his prowess as the greatest German organ virtuoso of the age. Using a libretto by the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms, cantata No 35, **Geist und Seele wird verwirret**, was first performed on 8 September 1726, the twelfth Sunday after Trinity. The Gospel reading for the day, Mark 7: 31–37, recounts Christ’s healing of the deaf mute: cue for a predominantly uplifting work amid so much doctrinal gloom in the Trinity season.

Scored for two oboes, *taille*—another term for the oboe *da caccia*, or tenor oboe—organ and strings, No 35 opens with a D minor *sinfonia* that combines a Vivaldian snap and swagger (Bach greatly admired the Italian) with Bachian contrapuntal sinew. Working against the clock, Bach often recycled earlier music for his Leipzig cantatas. And like the rollicking *moto perpetuo* *sinfonia* that launches the second part of the cantata, this opening *sinfonia* probably draws upon a lost concerto for violin, oboe or harpsichord from Bach’s years in Weimar or Köthen.

The *da capo* (ABA) first aria, which evokes the soul’s confused astonishment at God’s miracles, may also be a

re-working of a lost concerto movement. Contradicting the orchestra's gentle siciliano lilt, Bach here pits the singer's angular, broken lines against the organ's delicate filigree. The key word 'verwirret' ('confused')—prompts tortuous chromatic melismas that must have challenged Bach's alto in 1726, while in the B section leaping flourishes on 'Jauchzen' depict the believer's joy in divine miracles.

After a recitative, the second aria turns from D minor to a bright F major for a celebration of God's love. Strings and woodwind are silent in this animated duet for voice and organ, with rippling coloratura on 'alle' ('every') and 'reichen' ('rich'). This movement may also be parodied from an earlier work. Bach scholars, including John Eliot Gardiner, have demonstrated that the organ-writing is characteristic of the violoncello piccolo (a smaller cello with a fifth string) both in its range and its cross-string figuration.

Following the second sinfonia, played during Communion, Part II of the cantata consists merely of a brief recitative ('Hephata'—'be opened'—is the Aramaic word uttered by Christ to the deaf mute) and a final aria, in C major. Lehms's text here virtually quotes the last verse of the Gospel reading. The believer sings in jaunty minuet rhythm of his longing to be united with God, with frolicking triplets for voice and organ to paint 'fröhliches' ('joyous') and characteristic stabs of chromatic pain in response to 'Schmerzensjoch' ('sorrow-laden yoke') and 'martervolles Leben' ('life so full of torment').

Sung on the eighteenth Sunday after Trinity, which in 1726 fell on 20 October, cantata No 169, **Gott soll allein mein Herze haben**, follows No 35 in adapting earlier concerto movements for organ obbligato. The source here is a lost concerto, probably for oboe, which Bach later transcribed as the E major keyboard concerto, BWV1053. He reworked the concerto's first movement as the cantata's exuberant sinfonia, adding parts for two oboes and taille,



View from the Bosehaus of St Thomas's Church and School (1723)
by JOHANN GOTTFRIED KRÜGNER (d1769)

and used the siciliano slow movement as the basis of the aria 'Stirb in mir'.

Bach himself may have had a hand in the cantata's libretto, which develops the themes of loving God and one's neighbour from the Gospel readings for the day—1 Corinthians 1: 4–8, in which St Paul gives thanks for the virtue of the Corinthians, and Matthew 22: 34–36, where Christ answers the Pharisees' taunting question, 'Master, which is the great commandment in the law?' After the sinfonia-cum-organ-concerto, a brief arioso in minuet



rhythm presents the cantata's 'motto', 'God alone shall have my heart'. This then alternates with recitative to create the effect of a dialogue, with characteristic touches of word-painting like the continuo's little flourish of semiquavers to evoke the gushing brook.

The first aria takes up and elaborates the motto far more confidently, its sturdy vocal line adorned by a florid organ obbligato: another movement that fuses the sacred with the secular. In the following recitative Bach the word-painter contrasts the falling chromatic line of 'Sie schließt die Hölle zu' ('It shuts hell's gate') with the triumphant ascent of Elijah's chariot.

Bach evidently felt that the bittersweet siciliano from the (lost) concerto, with its richly textured string accompaniment, was particularly apt for the second aria, on the familiar Pietist theme of withdrawal from the world. Note especially the contorted setting of 'verworf'nen Fleisches-triebe' ('depraved carnal impulses'—Lutheran moralizing in full cry!), and the wearily sinking chromaticism to intensify the singer's final 'Stirb in mir' ('Die in me'). After a brief recitative, the cantata ends with a plain four-part harmonization of a pre-Reformation chorale melody.

Separating the two cantatas in this programme are shorter works by the two greatest composers of German sacred music in the generations before Bach. Scholars have long contested whether Dieterich Buxtehude was German or Danish. It is not even certain exactly where he was born, though the modern consensus favours Helsingborg, now in Sweden. Buxtehude became organist at the Marienkirche

in Lübeck in 1668 and remained there until his death. His often virtuosic organ music was a prime influence on the young Bach, who visited the aged Buxtehude for three months in 1705/6—though the story that Bach made the 450-kilometre journey from Arnstadt to Lübeck on foot may just have grown in the telling.

Scored for voice, two viols (played here on violas da gamba) and continuo, Buxtehude's **Klag-Lied**, or 'Elegy', forms a postlude to the cantata *Fried- und Freudenreiche Hinfarth*, performed at his father's funeral in January 1674. The words of the seven verses, each to the same music, are probably by the composer himself. The song's doleful eloquence is enhanced by rhythmic clashes created by the unpredictable syncopations in both the vocal and instrumental parts.

Half a century earlier, amid the ravages of the Thirty Years' War, Heinrich Schütz worked as *Kapellmeister* at the royal court in Dresden. Published in the collection *Psalmen Davids* in 1628, **Erbarm dich mein, o Herre Gott** is a setting of a penitential sixteenth-century chorale melody preceded by an instrumental sinfonia, darkly scored for pairs of violins and violas, plus violone and continuo. In Dresden, the vocal line probably would have been taken by an adult falsettist. Rich, dissonant string textures underpin the alto's increasingly anxious repeated cries of 'Erbarm dich' ('Have mercy'). Schütz then relaxes the tension at the mention of God's mercy ('Nach deiner großen Barmherzigkeit') before dwelling painfully on human wrongdoing ('Missetat') and sinfulness.

RICHARD WIGMORE © 2022

BACH Gott soll allein mein Herze haben BWV169



[1] SINFONIA

[2] ARIOSIO E RECITATIVO Gott soll allein mein Herze haben.

Zwar merk ich an der Welt,
Die ihren Kot unschätzbar hält,
Weil sie so freundlich mit mir tut,
Sie wollte gern allein
Das Liebste meiner Seele sein.
Doch nein! Gott soll allein mein Herze haben:
Ich find in ihm das höchste Gut.
Wir sehen zwar auf Erden, hier und dar,
Ein Bächlein der Zufriedenheit,
Das von des Höchsten Güte quillet;
Gott aber ist der Quell, mit Strömen angefüllet,
Da schöpf ich, was mich allezeit
Kann sattsam und wahrhaftig laben:
Gott soll allein mein Herze haben.

ARIOSIO AND RECITATIVE *God alone shall have my heart.*

*I know the things of earth
Are nothing but dust, of little worth,
Though they appear so dear to me;
The world would have me stray,
And seeks to lead my soul away.
But no! God alone shall have my heart:
I find my greatest joy in him.
At times we notice flowing, here or there,
A little stream of happiness,
That trickles from the Hills of Plenty;
God is a mighty fount, by mighty waters nourished,
When weary I come to satisfy my thirst,
And there refresh me:
God alone shall have my heart.*

[3] ARIA Gott soll allein mein Herze haben.

Ich find in ihm das höchste Gut.
Er liebt mich in der bösen Zeit,
Und will mich in der Seligkeit
Mit Gütern seines Hauses laben.

ARIA *God alone shall have my heart.*

*I find in him my greatest joy.
He loves me though misfortune falls;
One day he will provide for me in heaven
His richest blessings.*

[4] RECITATIVO Was ist die Liebe Gottes?

Des Geistes Ruh,
Der Sinnen Lustgenieß,
Der Seele Paradies.
Sie schließt die Hölle zu,
Den Himmel aber auf;
Sie ist Elias Wagen,
Da werden wir in Himmel 'nauf
In Abrahams Schoß getragen.

RECITATIVE *What is the love of God?*

*The soul's rest,
The everlasting spring,
The spirit's paradise.
It shuts hell's gate,
And opens heaven's wide;
I bid farewell to earth
And in Elijah's chariot ride
To rest in Abraham's bosom.*

[5] ARIA Stirb in mir, Welt und alle deine Liebe, Dass die Brust sich auf Erden für und für In der Liebe Gottes übe! Stirb in mir, Hoffart, Reichtum, Augenlust, Ihr verworf'nen Fleischestriebe.

ARIA *Die in me,
Earth, and all your empty pleasure,
Give me hope and faith in you,
And of love abundant measure!
Die in me,
Glory, riches, vanity,
You depraved carnal impulses.*



[6] RECITATIVO Doch meint es auch dabei
Mit eurem Nächsten treu
Denn so steht in der Schrift geschrieben:
Du sollst Gott und den Nächsten lieben.

[7] CHORAL Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst,
Lass uns empfinden der Liebe Brunst,
Dass wir uns von Herzen einander lieben
Und in Friede auf einem Sinn bleiben.
Kyrie eleis.

MARTIN LUTHER (1483–1546)

SCHÜTZ Erbarm dich mein, o Herre Gott

[8] Erbarm dich mein, o Herre Gott,
Nach deiner großen Barmherzigkeit
Wasch ab, mach rein mein' Missetat,
Ich erkenn mein' Sünd und ist mir leid.
Allein ich dir gesündigt hab
Das ist wider mich stetiglich;
Das Bös vor dir bleibt nicht bestehn,
Du bleibst gerecht, ob man urteilt dich.

ERHARD HEGENWALT (fl1525)
after PSALM 51: 1–2

BUXTEHUDE Klag-Lied

[9] Muss der Tod denn auch entbinden,
Was kein Fall entbinden kann?
Muss sich der mir auch entwinden,
Der mir klebt dem Herzen an?
Ach! der Väter trübes Scheiden
Machet gar zu herbes Leiden;
Wenn man unsre Brust entherzt,
Solches mehr als tödlich schmerzt.

RECITATIVE *Our Lord commanded:
'Love your neighbour.'
The scriptures tell us:
'Love God and your neighbour as yourself.'*

CHORALE *You precious love, shed over us your grace,
And grant that your teachings we embrace,
That we love our neighbours,
And each his brother living in peace with each other.
Lord, have mercy.*

*Have mercy upon me, O Lord God,
After your great goodness
Wash me thoroughly from my wickedness
For I acknowledge my faults and am repentant.
Against you only have I sinned
And my sin is ever before me.
Evil cannot remain in your sight;
You remain just when others judge you.*

Elegy

*Must death then take away
What cannot be taken away?
Must he be taken from me,
Who cleaves so close to my heart?
Ah! our fathers' sad parting
Causes far too bitter pain;
When our heart is torn from our breast—
That is more painful than death.*



[10] Unsre Herzen sind die Väter,
Die bedenken, was uns kränkt;
Sie sind unsre Seufzer Beter
Für das, was kein Kind nicht denkt,
Sie erkennen diesen Zeiten
Und der Erde Eitelkeiten:
Drum ihr Ach vom eitlen Los
Hält der Höchste teuer und groß.

[11] Solcher ist mir auch gewesen
Mein Herr Vater, welcher mir
Tausend Segen hat gelesen
Vor der reichen Himmelstür
Durch sein Flehen, dessen Lehren
Und sein Sorgen mich verehren
Täglich mit Vergnüglichkeit,
Die nach Gott er mir bereit.

[12] Dieser nun wird mir entrissen,
Ach! wie heftig ist der Schmerz,
Dass ich den nun muss vermissen,
Der war meines Herzens Herz!
Dieses soll mein Trost nun werden,
Weil ich lebe auf der Erden,
Dass ich sein in Lust und Pein
Dankbar eingedenk will sein.

[13] Und dass er nun den empfangen,
Den er liebet, seinen Horth:
„Deiner wart’ ich mit Verlangen“
Dieses war sein letztes Wort.
Sein Verlangen ist gestillet,
All sein Wünschen ist erfüllet.
Jesu Freuden übergroß
Ich, als Sohn, ihm gönnen muss.

*Our hearts are our fathers,
They reflect on what hurts us;
Our hearts are the prayers of our sighs,
Praying for what no child is aware of;
They understand these times
And the vanities of this earth:
The Lord therefore considers their lamenting
To be precious and great.*

*Such was my father to me,
My father who used to gather
A thousand blessings
Before the rich gate of heaven
Through his beseeching, whose teaching
And concern honour me
Daily with the joy
That he offers according to God's will.*

*My father has now been wrested from me,
Causing me, ah! such violent pain,
Now that I miss him,
Who was the heart of my heart!
This shall be my comfort—
Because I live here on earth
And shall think of him with gratitude
In joy and pain.*

*And that my father has now been received by God,
Whom he loves and who is his refuge:
'I long for you'—
These were his final words.
His desire has now been assuaged,
All his wishes have been fulfilled.
I, as his son, must now grant him
The abundant joys that Jesus bestows on him.*



[14] Er spielt nun die Freuden-Lieder
Auf des Himmels-Lust-Clavier.
Da die Engel hin und wieder
Singen ein mit süßer Zier.
Hier ist unser Lied-Gesänge
Schwarze Noten Traur-Gemenge
Mit viel Kreuzen durchgemischt
Dort ist alles mit Lust erfrischt.

[15] Schlafe wohl, du Hochgeliebter,
Lebe wohl, du seel'ge Seel;
Ich, dein Sohn, nun Hochbetrübler,
Schreib auf deines Grabes Höhl:
„Allhie liegt, des Spielens Gaben
Selbsten Gott erfreuet haben:
Darum ist sein Geist beglückt
Zu des Himmels-Chor gerückt.“

text probably by DIETERICH BUXTEHUDE (c1637–1707)

*He now sings the joyful songs
On heaven's clavichord of joy.
Where the angels sometimes chime in
With their sweet embellishments.
When we sing here on earth
We strike clusters of sad black notes
With many sharps—
There in heaven all is fresh and full of joy.*

*Sleep well, O father greatly loved,
Farewell, you blessed soul;
I, your son, now greatly saddened,
Shall write upon your grave:
'Here lies one, whose musical gifts
Have pleased God himself:
Therefore his soul has ascended happily
To the heavenly choir above.'*

English by ROLAND SMITHERS

BACH Geist und Seele wird verwirret BWV35

[16] SINFONIA

[17] ARIA Geist und Seele wird verwirret,
Wenn sie dich, mein Gott, betracht't.
Denn die Wunder, so sie kennet
Und das Volk mit Jauchzen nennet,
Hat sie taub und stumm gemacht.

ARIA *Spirit and soul become confused,
When they gaze on you, my God.
For the miracles they know,
And which the people tell with joy,
Have made them deaf and dumb.*

[18] RECITATIVO Ich wundre mich;
Denn alles, was man sieht,
Muss uns Verwund' rung geben.
Betracht ich dich,
Du teurer Gottessohn,
So flieht
Vernunft und auch Verstand davon.
Du machst es eben,
Dass sonst ein Wunderwerk vor dir was Schlechtes ist.
Du bist
Dem Namen, Tun und Amte nach erst wunderbarlich,
Dir ist kein Wunderding auf dieser Erde gleich.

RECITATIVE *I marvel;
For everything that one sees
Must fill us with amazement.
If I look on you,
O precious Son of God,
Both
Reason and sense take flight.
For you are the cause
That even a miracle seems wretched next to you.
You are
In name, deed and office wonderful;
No wonder on earth resembles you.*



Den Tauben gibst du das Gehör,
Den Stummen ihre Sprache wieder,
Ja, was noch mehr,
Du öffnest auf ein Wort die blinden Augenlider.
Dies, dies sind Wunderwerke,
Und ihre Stärke
Ist auch der Engel Chor nicht mächtig, auszusprechen.

- [19] ARIA Gott hat alles wohlgemacht.
Seine Liebe, seine Treu
Wird uns alle Tage neu.
Wenn uns Angst und Kummer drücket,
Hat er reichen Trost geschicket,
Weil er täglich für uns wacht.
Gott hat alles wohlgemacht.

[20] SINFONIA

- [21] RECITATIVO Ach, starker Gott, lass mich
Doch dieses stets bedenken,
So kann ich dich
Vergnügt in meine Seele senken.
Lass mir dein süßes Hephata
Das ganz verstockte Herz erweichen;
Ach! lege nur den Gnadenfinger in die Ohren,
Sonst bin ich gleich verloren.
Rühr auch das Zungenband
Mit deiner starken Hand,
Damit ich diese Wunderzeichen
In heil'ger Andacht preise
Und mich als Kind und Erb erweise.

- [22] ARIA Ich wünsche nur bei Gott zu leben,
Ach! wäre doch die Zeit schon da,
Ein fröhliches Halleluja
Mit allen Engeln anzuheben.
Mein liebster Jesu, löse doch
Das jammerreiche Schmerzensjoch
Und lass mich bald in deinen Händen
Mein martervolles Leben enden.

GEORG CHRISTIAN LEHMS (1684–1717)

*To the deaf you give hearing,
To the dumb the gift of speech again,
Yea, more than this,
You open, at a word, the eyelids of the blind.
These, these are works of wonder,
And their power
Cannot be expressed even by the choir of angels.*

*ARIA God has done all things well.
His love, his faith
Are new every morning.
When fear and sorrow oppress us,
He has always sent us rich comfort,
For he watches over us each day.
God has done all things well.*

*RECITATIVE Ah, mighty God, let me
Always remember this,
And then I can
Happily immerse you in my soul.
Let your sweet Hephata
Soften my so stubborn heart;
Ah, lay but your gracious finger on my ear,
Or else I shall quickly perish.
Touch too my tongue
With your mighty hand,
That I may praise these signs of wonder
In sacred worship
And show myself to be your child and heir.*

*ARIA I only wish to live with God,
Ah! would the time were already there
To raise a joyous alleluia
With all the angels.
My dearest Jesus, free me
From this sorrow-laden yoke of pain
And let me soon in your arms
End my life so full of torment.*

English by RICHARD STOKES
from *J S Bach: The complete cantatas* (Scarecrow Press, 2004)

IESTYN *Davies*

After graduating in Archaeology and Anthropology from St John's College, Cambridge, Iestyn Davies studied at the Royal Academy of Music in London.

An esteemed Handelian, he has astounded audiences globally with his vocal agility in the title roles of *Orlando* and *Rinaldo*, and as Ottone in *Agrippina* and David in *Saul*. Iestyn's intelligent and considered interpretations have led to fruitful collaborations with Thomas Adès, George Benjamin and Nico Muhly. Iestyn received an Olivier Award nomination for singing the role of Farinelli in *Farinelli and the King* opposite Mark Rylance in a Shakespeare's Globe production that had successful runs on the West End and Broadway.

On the opera stage, he has appeared at the Metropolitan Opera (New York), Lyric Opera of Chicago, Teatro alla Scala (Milan), Royal Opera House (Covent Garden), English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, Welsh National Opera, Teatro Real (Madrid) and Salzburg Festival, and in Munich, Vienna and Zurich.

Concert engagements have included performances at the Teatro alla Scala with Gustavo Dudamel; the Royal Concertgebouw and Tonhalle with Ton Koopman; and the Barbican, Théâtre des Champs-Élysées, Lincoln Center and the BBC Proms at the Royal Albert Hall with orchestras that include the New York Philharmonic, Bournemouth Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, The English Concert, Britten Sinfonia, Concerto Köln, Concerto Copenhagen, Ensemble Matheus, the Orchestra of the Age of Enlightenment, Academy of Ancient Music and Scottish Chamber Orchestra.

A committed recitalist, his repertoire ranges from Dowland to Clapton; he has performed at New York's Carnegie Hall and enjoys a successful relationship with the Wigmore Hall where he has curated residencies.



© Chris Sorensen

He has won a Grammy Award and three Gramophone Awards for recital recordings, the Royal Philharmonic Society Young Artist Award, and the 2013 Critics' Circle Award for Exceptional Young Talent in the Voice category. In 2017 he was awarded an MBE by the Queen for his services to music.

TOM *Foster*

Tom Foster leads a busy career as both a soloist and a continuo player on harpsichord and organ. He has given recitals across the UK and has been a concerto soloist at the Edinburgh International Festival. Tom made his USA solo debut at Carnegie Hall in 2020, following up on his ‘dazzling’ (*The Spectator*) improvised cadenzas in Handel’s *Rinaldo* in a critically acclaimed performance given in 2018 at the same hall with The English Concert.

Respected for his sensitive and inventive continuo playing, Tom plays with some of the UK’s foremost chamber and orchestral ensembles. He is the principal keyboard player of The English Concert and is a guest with Arcangelo, the Academy of Ancient Music, Dunedin Consort, Early Opera Company, Ensemble Jupiter, Mahler Chamber Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, Scottish Ensemble and The Sixteen.

Tom began his musical education as a chorister at Manchester Cathedral before going on to study piano and subsequently harpsichord at Chetham’s School of Music, also in Manchester. He holds a first-class degree in Music from St Catherine’s College, Oxford, as well as a master’s degree in performance from the Royal Academy of Music, where he studied with Trevor Pinnock.



© Gianluca De Girolamo



JONATHAN *Cohen*

Jonathan Cohen has forged a remarkable career as a conductor, cellist and keyboardist. Well known for his passion and commitment to chamber music, Jonathan is equally at home in such diverse activities as Baroque opera and the Classical symphonic repertoire. He is Artistic Director of Arcangelo, Music Director of Les Violons du Roy, Artistic Director of Tetbury Music Festival and Artistic Partner of the Saint Paul Chamber Orchestra.

During the 2021/22 season Jonathan directed a number of Baroque masterpieces: Handel's *Messiah* with Rotterdam Philharmonic and Les Violons du Roy, and Bach's *St Matthew Passion* with Arcangelo (BBC Proms). He returned to the Budapest Festival Orchestra for a programme of Scarlatti, Vivaldi and Handel, and to the Philharmonia Baroque Orchestra in the US to conduct Locatelli, Vivaldi, Bach, Handel, Mozart and the premiere of Paul Stanhope's *Giving ground*. Other engagements include return visits to Glyndebourne Festival Opera and the Handel and Haydn Society for Handel's *Alcina*. With Les Violons du Roy, he directed projects with Avi Avital and an all-Mozart programme with Sandrine Piau.

In 2010 Jonathan founded Arcangelo, which strives to perform high-quality and specially created projects. He has toured with them to exceptional halls and festivals, including London's Wigmore Hall, the Berliner Philharmonie, Kölner Philharmonie, Vienna Musikverein, Salzburg Festival and New York's Carnegie Hall. The group made its Proms debut at the Sam Wanamaker Playhouse in 2016 and returned to the Proms in 2018 to present Handel's *Theodora* to a sold-out Royal Albert Hall, as well as a further performance of the opera at the Vienna Konzerthaus in 2020.



© Marco Borggreve





Also available from Arcangelo & Jonathan Cohen

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Cantatas Nos 54, 82 & 170 CDA68111

with IESTYN DAVIES countertenor

‘The dominant virtue in this fine collaboration between the outstanding Davies and Arcangelo lies in an unsentimental perspicacity, reassuring in its intelligence and deep sensitivity’ (*Gramophone*)

GRAMOPHONE AWARD WINNER

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

JOHANN CHRISTIAN BACH (1735–1782)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714–1788)

Magnificats CDA68157

‘Grand authority and lithe ebullience, sweeping effortlessly from verse to verse with considerable purpose ... an illuminated Bachian constellation of three canticles colliding in captivating relief’ (*Gramophone*)

Arias for Guadagni CDA67924

with IESTYN DAVIES countertenor

featuring works by Handel, Hasse, J C Smith, Arne, C P E Bach, Gluck & Guadagni

‘The superb young countertenor Iestyn Davies ... it’s a beautiful recital: 78 minutes of pure bliss for connoisseurs and beginners alike’ (*The Mail on Sunday*) ‘A refreshingly ambitious and superbly realized recording’ (*BBC Music Magazine*)

GRAMOPHONE AWARD WINNER



ARCANGELO



Arcangelo's collective energy and spirit have generated a flood of five-star reviews, sparked audience ovations and prompted invitations to perform at the world's leading venues and festivals. The band, which has taken the musical world by storm since its creation in 2010, comprises outstanding young musicians under the dynamic leadership of its Artistic Director and founder Jonathan Cohen. Its ethos is ruled by a determination to apply the deep listening skills and artistry of chamber-music-making to every piece in its repertoire, from trio sonatas to oratorios. Arcangelo was the first named 'Baroque Ensemble in Residence' at Wigmore Hall and has twice appeared at Carnegie Hall. Recent concert highlights include sell-out performances of Handel's *Theodora* at the BBC Proms (2018) and the Wiener Konzerthaus (2020), a critically acclaimed venue debut at L'Auditori in Barcelona (2019), and the launch of its own artist development scheme for talented ensemble players, the Arcangelo New Ensemblists (2020). Arcangelo's extensive and much-decorated discography on Hyperion includes two Gramophone Award-winning recitals with Iestyn Davies (including their first volume of Bach cantatas), further recital collaborations with Alina Ibragimova, Christopher Purves and Nicolas Altstaedt (BBC Music Magazine Award 2017), and stand-alone projects ranging from John Blow's odes to J S Bach's Mass in B minor.

solo countertenor Iestyn Davies *director* Jonathan Cohen

violin 1 James Toll (leader), Beatrice Philips, Jane Gordon

violin 2 Michael Gurevich (principal), Iona Davies, Florence Cooke

viola John Crockatt (principal), Oliver Wilson · *viola da gamba* Kinga Gáborjáni, Reiko Ichise

cello Jonathan Byers · *double bass / violone* Timothy Amherst

taille Leo Duarte · *oboe d'amore / oboe* Katharina Spreckelsen, Sarah Humphrys

bassoon Inga Maria Klaucke · *theorbo* Sergio Bucheli

harpsichord Jonathan Cohen · *organ* Tom Foster

Artistic Director: Jonathan Cohen

General Manager: Julian Forbes

Head of Casting & Artistic Personnel: David Clegg

Artistic Projects Manager: Hattie Garrard

Artistic Adviser & Librarian: James Halliday

Orchestra Manager: Nick Ullmann



Thank you to our supporters. Iestyn Davies and Arcangelo are profoundly grateful to Jon Agar, John Carney, Malcolm & Rosalind Gammie, Kristin Jensen, Alison Mcilveen, Judith Nash, Haakon & Imogen Overli, Sue Richmond, Mark Stadler, Olga Suhanova, Debbie Taussig, Mark Tousey, Simon Yates & Kevin Roon, Ann Ziff, and further donors, including those who wish to remain anonymous, for their generous donations to the Arcangelo Recording Fund which enabled this recording.

www.arcangelo.org.uk

www.facebook.com/arcangeloensemble

Twitter: @ArcangeloTeam Instagram: @arcangeloteam

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



ANGESICHTS SEINER frühen Auseinandersetzungen mit der Obrigkeit in Arnstadt bis hin zu den Konflikten mit dem Leipziger Stadtrat kann man wohl davon ausgehen, dass Johann Sebastian Bach kein sehr kompromisswilliger Mensch war. Als junger Organist in Mühlhausen, frustriert durch theologische Streitigkeiten und chronischen Geldmangel, teilte er der Obrigkeit mit, dass es sein künstlerisches Ziel sei, „eine regulierte kirchen music zu Gottes Ehren“ einzurichten. Aber erst als er 1723 zum Leipziger Thomaskantor ernannt wurde, konnte Bach sein Ziel verwirklichen. Von Anfang an nahm er ein äußerst ehrgeiziges Musikprogramm für die lutherische Liturgie in Angriff. Er stürzte sich mit einem selbst für seine Verhältnisse beispiellosen Eifer in die Arbeit und vollendete bis Ende 1727 drei Jahreszyklen von Kirchenkantaten, das Magnificat sowie die Johannes- und die Matthäus-Passion.

In Leipzig war es Tradition, dass die Predigt des Pfarrers im morgendlichen Hauptgottesdienst das Evangelium und im Nachmittagsgottesdienst die Epistel auslegte. Bachs wöchentliche Kantaten (die er entweder als „Concerto“, was auf die Kombination von Stimmen und Instrumenten hinweist, oder schlicht als „Stück“ bezeichnete) waren musikalische Kommentare zur Predigt, die sonntagsmorgens abwechselnd in den beiden Leipziger Hauptkirchen, der Thomaskirche und der Nikolaikirche, aufgeführt wurden. Der Komponist wählte die Kantatentexte selbst aus und ließ sie in Heften drucken, die die Gemeinde vor der Aufführung lesen und verarbeiten konnte.

In seinen Leipziger Kantaten schonte Bach weder sich selbst noch seine Interpreten. Seine Kompositionen für seinen reinen Männerchor, die Solisten (die besten Chorsänger, die sogenannten „Concertisten“) und die Instrumentalisten sind technisch und interpretatorisch weitaus anspruchsvoller als sämtliche Kantaten seiner Zeitgenossen. Der Komponist Johann Adolph Scheibe

beklagte sich (nicht zu Unrecht), Bach verlange, „die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich.“ Bach selbst räumte ein, dass seine geistliche Musik „ohn- gleich schwerer und intricater“ sei. Unbestreitbar ist sein unermüdlicher Erfindungsreichtum in den rund 150 überlieferten Leipziger Kirchenkantaten, die eine riesige Vielfalt in Ausdruck und Klangfarben aufweisen. Immer wieder erinnert seine atemberaubende, akribische Handwerkskunst an Thomas Carlyles berühmten Ausspruch (über Friedrich den Großen), dass Genie die „überragende Fähigkeit“ sei, „sich vor allen Dingen Mühe zu geben“.

Man kann wohl davon ausgehen, dass Bach unter seinen Chorschülern einen außergewöhnlich begabten Altisten—wahrscheinlich im Alter von vierzehn bis sechzehn Jahren—hatte, der ihn im Sommer und Herbst 1726 zu drei großartigen Solokantaten inspirierte: Nr. 170 (das berühmte Werk *Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust*), Nr. 35 und Nr. 169. In allen drei Werken fügt Bach der Altstimme einen kunstvollen obligaten Orgelpart hinzu und erinnert die Leipziger daran, dass sie mit ihm auch den größten deutschen Orgelvirtuosen der Zeit unter sich hatten. Mit einem Libretto des Darmstädter Hofdichters Georg Christian Lehms wurde die Kantate Nr. 35, **Geist und Seele wird verwirret**, am 8. September 1726, dem zwölften Sonntag nach Trinitatis, uraufgeführt. Die Evangelienlesung für diesen Tag, Mk 7, 31–37, berichtet von Jesu Heilung des Taubstummen: Stichwort für ein überwiegend erbauliches Werk inmitten der lehrhaften Schwermut zur Trinitatiszeit.

Die Kantate Nr. 35 ist für zwei Oboen, Taille (eine andere Bezeichnung für die Oboe da caccia oder Tenor-Oboe), Orgel und Streicher gesetzt und beginnt mit einer Sinfonia in d-Moll, die Vivaldi'schen Elan und Schwung

(Bach bewunderte den Italiener sehr) mit Bach'scher Kontrapunktik kombiniert. In seinem Wettlauf mit der Zeit, was sein Arbeitspensum anbelangte, verwendete Bach in seinen Leipziger Kantaten des Öfteren Musik aus früheren Werken wieder. Und ebenso wie die ausgelassene Sinfonia im *Moto perpetuo*, die den zweiten Teil der Kantate einleitet, greift diese eröffnende Sinfonia wahrscheinlich auf ein verschollenes Konzert für Violine, Oboe oder Cembalo aus Bachs Weimarer oder Köthener Zeit zurück.

Die *Da-capo*-Arie (ABA) zu Beginn, in der das verwirrte Erstaunen der Seele über die Wunder Gottes dargestellt wird, könnte ebenfalls eine Umarbeitung eines verschollenen Solokonzertsatzes sein. Im Widerspruch zu dem sanft beschwingten Siciliano des Orchesters stellt Bach hier die kantigen, gebrochenen Linien der Singstimme gegen den zarten filigranen Satz der Orgel. Das Schlüsselwort „verwirret“ bringt gewundene chromatische Melismen mit sich, die Bachs Altisten 1726 herausgefordert haben müssen, während im B-Teil hüpfende Schnörkel auf „Jauchzen“ die Freude des Gläubigen an göttlichen Wundern darstellen.

Nach einem Rezitativ wechselt die zweite Arie von d-Moll zu Ehren der Liebe Gottes in ein helles F-Dur. Streicher und Holzbläser schweigen in diesem lebhaften Duett für Stimme und Orgel, mit sich kräuselnden Koloraturen auf „alle“ und „reichen“. Auch dieser Satz könnte eine Parodie eines früheren Werks sein. Diverse Bach-Forscher, darunter auch John Eliot Gardiner, haben gezeigt, dass der Orgelsatz charakteristisch für das Violoncello piccolo (ein kleineres Cello mit einer fünften Saite) ist, sowohl was den Tonumfang als auch was die Verzierungen über die Saiten hinweg anbelangt.

Nach der zweiten Sinfonia, die während des Abendmahls gespielt wird, besteht Teil II der Kantate lediglich aus einem kurzen Rezitativ („Hephata“ — „sei geöffnet“ — ist das aramäische Wort, das Christus zu dem Taubstummen

spricht) und einer Schlussarie in C-Dur. Lehms' Text zitiert hier sozusagen die letzte Strophe der Evangelienlesung. Der Gläubige singt in flottem Menuett-Rhythmus von seiner Sehnsucht, mit Gott vereint zu sein, mit ausgelassenen Triolen für Stimme und Orgel, um ein „fröhliches Halleluja“ anzustimmen, und mit charakteristischen Hieben chromatischen Schmerzes als Reaktion auf das „Schmerzsjoch“ und das „martervolle Leben“.

Für den 18. Sonntag nach Trinitatis, der 1726 auf den 20. Oktober fiel, entstand die Kantate Nr. 169, **Gott soll allein mein Herze haben**, in der ebenfalls frühere Solokonzertsätze für obligate Orgel eingerichtet sind. In diesem Fall ist die Quelle ein verschollenes Konzert, wahrscheinlich für Oboe, das Bach später zu dem Konzert für Tasteninstrument in E-Dur, BWV1053, transkribierte. Die ausgelassene Sinfonia der Kantate ist eine Bearbeitung des ersten Satzes des Konzerts; außerdem fügte Bach zwei Oboen und Taille hinzu und verwendete den langsamen Siciliano-Satz als Grundlage für die Arie „Stirb in mir“.

Möglicherweise war Bach selbst an der Anfertigung des Librettos beteiligt, das sich mit den Themen der Gottes- und Nächstenliebe aus den Lesungen des Evangeliums für jenen Tag befasst — 1 Kor 1, 4–8, in dem Paulus für die Tugend der Korinther dankt, und Mt 22, 34–36, wo Christus die spöttische Frage der Pharisäer beantwortet: „Meister, welches ist das größte Gebot im Gesetz?“ Nach der Sinfonia (sozusagen ein Orgelkonzert) stellt ein kurzes Arioso im Menuett-Rhythmus das „Motto“ der Kantate vor: „Gott soll allein mein Herze haben.“ Dies alterniert dann mit dem Rezitativ, um einen Dialog anzudeuten, und dazu finden sich charakteristische Anklänge von Wortmalerei, wie etwa die kleine Sechzehntelfigur im Continuo, mit der der rauschende Bach dargestellt wird.

Die erste Arie nimmt das Motto weitaus selbstbewusster auf und verziert es; die kräftige Gesangslinie wird von der obligaten Orgelstimme geschmückt: auch hier verschmilzt

das Sakrale mit dem Weltlichen. In dem sich anschließenden Rezitativ stellt der Wortmaler Bach die fallende chromatische Linie bei „Sie schließt die Hölle zu“ dem triumphierenden Aufstieg von Elias' Wagen gegenüber.

Bach empfand offensichtlich das bittersüße Siciliano aus dem (verschollenen) Konzert mit seiner vielschichtigen Streicherbegleitung als besonders passend für die zweite Arie über das bekannte pietistische Thema des Abschieds von der Welt. Man beachte besonders die verzerrte Vertonung der „verworf'nen Fleischestriebe“ (lutherisches Moralisieren par excellence!) und die müde hinabsinkende Chromatik zur Intensivierung des abschließenden „Stirb in mir“ der Singstimme. Nach einem kurzen Rezitativ endet die Kantate mit einer schlichten vierstimmigen Harmonisierung einer vorreformatorischen Chormelodie.

Die beiden Kantaten des vorliegenden Programms rahmen zwei kürzere Werke von den beiden größten Komponisten deutscher Kirchenmusik der vorbachischen Generationen ein. In der Forschung hat man sich lang darüber gestritten, ob Dieterich Buxtehude Deutscher oder Däne war. Es ist nicht einmal sicher, wo genau er geboren wurde, obwohl man inzwischen allgemein davon ausgeht, dass sein Geburtsort das heute in Schweden gelegene Helsingborg war. Buxtehude wurde 1668 als Organist an die Marienkirche in Lübeck berufen und blieb dort bis zu seinem Tod. Seine oft virtuose Orgelmusik war ein wichtiger Einfluss für den jungen Bach, der 1705–06 den greisen Buxtehude für drei Monate besuchte—obwohl die Geschichte, dass Bach die 450 Kilometer lange Reise von Arnstadt nach Lübeck zu Fuß zurückgelegt haben soll,

möglicherweise im Laufe der Zeit etwas ausgeschmückt worden ist.

Buxtehudes **Klag-Lied** ist für Singstimme, zwei Gamben und Continuo komponiert und bildet das Nachspiel zu der Kantate *Fried- und Freudenreiche Hinfarth*, die bei der Beerdigung seines Vaters im Januar 1674 aufgeführt wurde. Der Text der sieben Strophen, zu denen jeweils die gleiche Musik wiederholt wird, stammt wahrscheinlich vom Komponisten selbst. Die schwermütige Beredtheit des Liedes wird durch rhythmische Kollisionen verstärkt, die durch die unvorhersehbaren Synkopen sowohl in der Gesangs- als auch in den Instrumentalstimmen entstehen.

Ein halbes Jahrhundert zuvor, inmitten der Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges, war Heinrich Schütz als Kapellmeister am königlichen Hof in Dresden tätig. Das 1628 in der Sammlung *Psalmen Davids* veröffentlichte **Erbarm dich mein, o Herre Gott** ist eine Vertonung einer bußfertigen Chormelodie aus dem 16. Jahrhundert, der eine düster besetzte Instrumentalsinfonia für jeweils zwei Violinen und Violen sowie Violone und Continuo vorausgeht. In Dresden wurde der Gesangspart wahrscheinlich von einem erwachsenen Falsettsänger übernommen. Reichhaltige, dissonante Streichertexturen untermalen die zunehmend ängstlich wiederholten Rufe der Worte „Erbarm dich“. Schütz lockert dann die Spannung bei der Erwähnung der „großen Barmherzigkeit“ Gottes, bevor die „Missetat“ und Sündhaftigkeit des Menschen schmerzlich thematisiert werden.

RICHARD WIGMORE © 2022
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL



BACH Gott soll allein mein Herze haben BWV169

- [1] SINFONIA
- [2] ARIOSO E RECITATIVO Gott soll allein mein Herze haben.
Zwar merk ich an der Welt,
Die ihren Kot unschätzbar hält,
Weil sie so freundlich mit mir tut,
Sie wollte gern allein
Das Liebste meiner Seele sein.
Doch nein! Gott soll allein mein Herze haben:
Ich find in ihm das höchste Gut.
Wir sehen zwar auf Erden, hier und dar,
Ein Bächlein der Zufriedenheit,
Das von des Höchsten Güte quillet;
Gott aber ist der Quell, mit Strömen angefüllet,
Da schöpf ich, was mich allezeit
Kann sattsam und wahrhaftig laben:
Gott soll allein mein Herze haben.
- [3] ARIA Gott soll allein mein Herze haben.
Ich find in ihm das höchste Gut.
Er liebt mich in der bösen Zeit,
Und will mich in der Seligkeit
Mit Gütern seines Hauses laben.
- [4] RECITATIVO Was ist die Liebe Gottes?
Des Geistes Ruh,
Der Sinnen Lustgenieß,
Der Seele Paradies.
Sie schließt die Hölle zu,
Den Himmel aber auf;
Sie ist Elias Wagen,
Da werden wir in Himmel 'nauf
In Abrahms Schoß getragen.
- [5] ARIA Stirb in mir,
Welt und alle deine Liebe,
Dass die Brust sich auf Erden für und für
In der Liebe Gottes übe!
Stirb in mir,
Hoffart, Reichtum, Augenlust,
Ihr verworf'nen Fleischestriebe.

- [6] RECITATIVO Doch meint es auch dabei
Mit eurem Nächsten treu
Denn so steht in der Schrift geschrieben:
Du sollst Gott und den Nächsten lieben.
- [7] CHORAL Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst,
Lass uns empfinden der Liebe Brunst,
Dass wir uns von Herzen einander lieben
Und in Friede auf einem Sinn bleiben.
Kyrie eleis.
MARTIN LUTHER (1483–1546)

SCHÜTZ Erbarm dich mein, o Herre Gott

- [8] Erbarm dich mein, o Herre Gott,
Nach deiner großen Barmherzigkeit
Wasch ab, mach rein mein' Missetat,
Ich erkenn mein' Sünd und ist mir leid.
Allein ich dir gesündigt hab
Das ist wider mich stetiglich;
Das Bös vor dir bleibt nicht bestehn,
Du bleibst gerecht, ob man urteilt dich.
ERHARD HEGENWALT (fl1525)
after PSALM 51: 1–2



BUXTEHUDE Klag-Lied

- [9] Muss der Tod denn auch entbinden,
Was kein Fall entbinden kann?
Muss sich der mir auch entwinden,
Der mir klebt dem Herzen an?
Ach! der Väter trübes Scheiden
Machet gar zu herbes Leiden;
Wenn man unsre Brust entherzt,
Solches mehr als tödlich schmerzt.
- [10] Unsre Herzen sind die Väter,
Die bedenken, was uns kränkt;
Sie sind unsre Seufzer Beter
Für das, was kein Kind nicht denkt,
Sie erkennen diesen Zeiten
Und der Erde Eitelkeiten:
Drum ihr Ach vom eitlen Los
Hält der Höchste teuer und groß.
- [11] Solcher ist mir auch gewesen
Mein Herr Vater, welcher mir
Tausend Segen hat gelesen
Vor der reichen Himmelstür
Durch sein Flehen, dessen Lehren
Und sein Sorgen mich verehren
Täglich mit Vergnüglichkeit,
Die nach Gott er mir bereit.
- [12] Dieser nun wird mir entrissen,
Ach! wie heftig ist der Schmerz,
Dass ich den nun muss vermissen,
Der war meines Herzens Herz!
Dieses soll mein Trost nun werden,
Weil ich lebe auf der Erden,
Dass ich sein in Lust und Pein
Dankbar eingedenk will sein.
- [13] Und dass er nun den empfangen,
Den er liebet, seinen Horth:
„Deiner wart’ ich mit Verlangen“
Dieses war sein letztes Wort.
Sein Verlangen ist gestillet,
All sein Wünschen ist erfüllet.
Jesu Freuden übergroß
Ich, als Sohn, ihm gönnen muss.
- [14] Er spielt nun die Freuden-Lieder
Auf des Himmels-Lust-Clavier.
Da die Engel hin und wieder
Singen ein mit süßer Zier.
Hier ist unser Lied-Gesänge
Schwarze Noten Traur-Gemenge
Mit viel Kreuzen durchgemischt
Dort ist alles mit Lust erfrischt.
- [15] Schlafe wohl, du Hochgeliebter,
Lebe wohl, du seel’ge Seel;
Ich, dein Sohn, nun Hochbetrübt,
Schreib auf deines Grabes Höhl:
„Allhie liegt, des Spielens Gaben
Selbst Gott erfreuet haben:
Darum ist sein Geist beglückt
Zu des Himmels-Chor gerückt.“
text probably by DIETERICH BUXTEHUDE (c1637–1707)



BACH Geist und Seele wird verwirret BWV35

- [16] SINFONIA
- [17] ARIA Geist und Seele wird verwirret,
Wenn sie dich, mein Gott, betracht't.
Denn die Wunder, so sie kennen
Und das Volk mit Jauchzen nennet,
Hat sie taub und stumm gemacht.
- [18] RECITATIVO Ich wundre mich;
Denn alles, was man sieht,
Muss uns Verwund'ung geben.
Betracht ich dich,
Du teurer Gottessohn,
So flieht
Vernunft und auch Verstand davon.
Du machst es eben,
Dass sonst ein Wunderwerk vor dir was Schlechtes ist.
Du bist
Dem Namen, Tun und Amte nach erst wunderbarlich,
Dir ist kein Wunderding auf dieser Erde gleich.
Den Tauben gibst du das Gehör,
Den Stummen ihre Sprache wieder,
Ja, was noch mehr,
Du öffnest auf ein Wort die blinden Augenlider.
Dies, dies sind Wunderwerke,
Und ihre Stärke
Ist auch der Engel Chor nicht mächtig, auszusprechen.
- [19] ARIA Gott hat alles wohl gemacht.
Seine Liebe, seine Treu
Wird uns alle Tage neu.
Wenn uns Angst und Kummer drücket,
Hat er reichen Trost geschicket,
Weil er täglich für uns wacht.
Gott hat alles wohl gemacht.
- [20] SINFONIA
- [21] RECITATIVO Ach, starker Gott, lass mich
Doch dieses stets bedenken,
So kann ich dich
Vergnügt in meine Seele senken.
Lass mir dein süßes Hephata
Das ganz verstockte Herz erweichen;
Ach! lege nur den Gnadenfinger in die Ohren,
Sonst bin ich gleich verloren.
Rühr auch das Zungenband
Mit deiner starken Hand,
Damit ich diese Wunderzeichen
In heil'ger Andacht preise
Und mich als Kind und Erb erweise.
- [22] ARIA Ich wünsche nur bei Gott zu leben,
Ach! wäre doch die Zeit schon da,
Ein fröhliches Halleluja
Mit allen Engeln anzuheben.
Mein liebster Jesu, löse doch
Das jammerreiche Schmerzensjoch
Und lass mich bald in deinen Händen
Mein martervolles Leben enden.
GEORG CHRISTIAN LEHMS (1684–1717)



DÈS SES premiers accrochages avec ses employeurs à Arnstadt jusqu'à ses conflits avec le conseil municipal de Leipzig, Jean-Sébastien Bach ne fut jamais un homme de compromis. Alors qu'il n'était qu'un jeune organiste à Mühlhausen, contrarié par des controverses théologiques et le manque chronique de ressources financières, il informa les autorités de la ville qu'il avait pour objectif artistique de diriger « une musique d'église bien régulée en l'honneur de Dieu ». C'est seulement avec sa nomination comme *Thomaskantor* à Leipzig en 1723 que Bach put finalement concrétiser ses aspirations. D'entrée de jeu, il se lança dans un ambitieux programme sans précédent de musique pour la liturgie luthérienne. Travaillant avec une ardeur prodigieuse, même selon ses propres normes, il avait achevé dès la fin de l'année 1727 trois cycles annuels complets de cantates d'église, le Magnificat et les Passions selon saint Jean et selon saint Matthieu.

À Leipzig, selon la tradition, le sermon du pasteur lors du *Hauptgottesdienst* du matin, l'équivalent luthérien de la messe catholique, était une interprétation de l'Évangile, et au service de l'après-midi il interprétait l'Épître. Les cantates hebdomadaires de Bach (qu'il appelait soit « concerto » — pour désigner des voix et des instruments combinés — soit, franchement, « Stück » — « pièce ») étaient des commentaires musicaux du sermon, exécutés devant l'assemblée des fidèles un dimanche matin sur deux dans les deux principales églises de Leipzig, Saint-Thomas et Saint-Nicolas. Le compositeur lui-même choisissait les textes des cantates et prenait des dispositions pour qu'ils soient imprimés dans des brochures que les fidèles pouvaient lire et assimiler avant l'exécution.

Égal à lui-même, dans ses cantates de Leipzig, Bach n'épargnait ni lui-même ni ses interprètes. Son écriture pour son chœur entièrement masculin, solistes (choisis

parmi l'élite des choristes, ceux qu'on appelait « concertistes ») et instrumentistes, est d'un abord beaucoup plus difficile, sur le plan de la technique et de l'interprétation, que celle des cantates de ses contemporains. Le compositeur Johann Adolph Scheibe se plaignait — non sans raison — parce que Bach exigeait « que les chanteurs et les instrumentistes exécutent avec leur gorge et leurs instruments les mêmes prouesses qu'il peut réaliser au clavier. Mais c'est impossible. » Bach lui-même admettait ce qu'il appelait le style « incomparablement difficile et complexe » de sa musique sacrée. Ce qui est irréfutable c'est son inlassable créativité tout au long des quelque cent cinquante cantates d'église de Leipzig qui nous sont parvenues, d'une incroyable diversité d'expression et de couleur instrumentale. En bien des endroits, son art époustouflant et méticuleux fait penser à la célèbre phrase de Thomas Carlyle (à propos de Frédéric le Grand) selon lequel le génie est « l'aptitude transcendante à se donner de la peine, avant tout ».

On peut supposer que c'est la présence parmi les élèves du chœur de Bach d'un garçon surdoué à la voix d'alto — dont l'âge se situait sans doute entre quatorze et seize ans — qui inspira trois superbes cantates en solo au cours de l'été et de l'automne 1726 : les n^{os} 170 (la célèbre *Vergnügte Ruh*, *beliebte Seelenlust*), 35 et 169. Dans ces trois cantates, Bach complète la voix d'alto avec un obligato d'orgue élaboré, rappelant aux fidèles de Leipzig ses prouesses en tant que plus grand virtuose allemand de l'orgue de l'époque. Sur un livret du poète de la cour de Darmstadt Georg Christian Lehms, la cantate n^o 35, **Geist und Seele wird verwirret**, fut créée le 8 septembre 1726, le douzième dimanche après la Trinité. La lecture de l'Évangile du jour, Marc 7 : 31–37, raconte la guérison du sourd-muet par le Christ : un point de repère pour une œuvre qui réchauffe le cœur au milieu

de tant d'obscurité doctrinale au cours de la saison de la Trinité.

Écrite pour deux hautbois, taille—autre terme pour désigner le hautbois da caccia, ou hautbois ténor—orgue et cordes, la cantate n° 35 commence par une sinfonia en ré mineur qui allie une énergie et un dynamisme vivaldien (Bach admirait beaucoup l'Italien) à une vigueur contrapuntique typique de Bach. Pressé par le temps, il recyclait souvent de la musique antérieure pour ses cantates de Leipzig. Et comme la sinfonia en *moto perpetuo* exubérante qui ouvre la seconde partie de la cantate, cette sinfonia initiale s'inspire sans doute d'un concerto pour violon, hautbois ou clavecin perdu, datant des années que Bach passa à Weimar ou à Cöthen.

L'aria initiale *da capo* (ABA), qui évoque l'étonnement confus de l'âme face aux miracles de Dieu, pourrait aussi être le remaniement d'un mouvement de concerto perdu. Contredisant le doux rythme de sicilienne de l'orchestre, Bach oppose ici les lignes brisées angulaires du chanteur au filigrane délicat de l'orgue. Le mot clef « verwirret » (« confondus »)—suscite des mélismes chromatiques alambiqués qui furent certainement un défi pour l'alto de Bach en 1726, alors que l'ornementation pleine de sauts de la section B sur « Jauchzen » (« allégresse ») dépeint la joie du croyant dans les miracles divins.

Après un récitatif, la deuxième aria passe de ré mineur à un brillant fa majeur pour une célébration de l'amour de Dieu. Les cordes et les bois sont silencieux dans ce duo animé pour voix et orgue, avec une coloratura ondulante sur « alle » (« tout ») et « reichen » (« riche »). Ce mouvement est peut-être aussi la parodie d'une œuvre antérieure. Les spécialistes de Bach, notamment John Eliot Gardiner, ont démontré que l'écriture pour orgue est caractéristique du violoncello piccolo (un violoncelle plus petit doté d'une cinquième corde) à la fois en ce qui concerne sa tessiture et sa figuration sur plusieurs cordes.

Après la deuxième sinfonia, jouée au cours de la communion, la seconde partie de la cantate se compose simplement d'un court récitatif (« Hephata »—« ouvre toi »—est le mot araméen prononcé par le Christ pour guérir le sourd-muet) et d'une aria finale, en ut majeur. Ici, le texte de Lehms cite pratiquement le dernier verset de l'Évangile. Le croyant chante sur un rythme enjoué de menuet son désir d'être uni à Dieu, avec des triolets espiègles pour voix et orgue destinés à peindre des élancements « fröhliches » (« joyeux ») et caractéristiques de blessures chromatiques en réponse au « Schmerzensjoch » (« joug de douleur ») et à une « martervolles Leben » (« vie de supplices »).

Chantée le dix-huitième dimanche après la Trinité, qui, en 1726, tombait le 20 octobre, la cantate n° 169, **Gott soll allein mein Herze haben**, s'inscrit dans la ligne de la cantate n° 35 en adaptant des mouvements de concerto antérieur pour en faire un obbligato à l'orgue. Ici, la source est un concerto perdu, probablement pour hautbois, que Bach transcrivit plus tard pour en faire le concerto pour clavier en mi majeur, BWV1053. Il remania le premier mouvement de ce concerto pour en faire la sinfonia exubérante de la cantate, ajoutant des parties pour deux hautbois et taille, et il utilisa le mouvement lent en sicilienne comme base de l'aria « Stirb in mir ».

Il est possible que Bach lui-même ait participé au livret de cette cantate, qui développe les thèmes de l'amour porté à Dieu et à son prochain dans l'Évangile du jour—1 Corinthiens 1 : 4–8, où saint Paul rend grâce pour la vertu des Corinthiens, et Matthieu 22 : 34–36, où le Christ répond à la question provocante des Pharisiens, « Maître, quel est, dans la loi, le commandement le plus grand ? ». Après le concerto sinfonia avec orgue, un bref arioso sur un rythme de menuet présente le « motto » de la cantate, « Dieu seul doit posséder mon cœur », qui alterne ensuite avec le récitatif pour créer un effet de dialogue, avec des



touches caractéristiques d'illustration du texte comme les petites fioritures en doubles croches du continuo pour évoquer le ruisseau jaillissant.

La première aria reprend et élabore le motto avec beaucoup plus d'assurance, sa ligne vocale énergique étant ornée d'un obligato très chargé à l'orgue : un autre mouvement qui réunit le sacré et le profane. Dans le récitatif suivant, Bach, l'illustrateur de texte, fait ressortir le contraste entre la ligne chromatique descendante de « Sie schließt die Hölle zu » (« Il ferme la porte de l'enfer ») et l'ascension triomphale du char d'Élie.

Bach trouva manifestement que la sicilienne douce-amère du concerto (perdu), avec son accompagnement de cordes à la riche texture, se prêtait tout particulièrement à la seconde aria, sur le thème piétiste bien connu du retrait du monde. Notez en particulier la manière contorsionnée avec laquelle il met en musique « verworf'nen Fleisches-triebe » (« instincts dépravés de la chair » — leçon de morale luthérienne à pleine voix !), et le chromatisme qui sombre péniblement pour intensifier le « Stirb in mir » (« Mourez en moi ») final du chanteur. Après un court récitatif, la cantate s'achève avec une harmonisation simple à quatre voix d'une mélodie de choral antérieure à la Réforme.

Séparant les deux cantates de ce programme figurent des œuvres plus courtes des deux plus grands compositeurs de musique sacrée allemande de générations antérieures à Bach. Les érudits contestent depuis longtemps la nationalité de Dieterich Buxtehude : était-il allemand ou danois ? On n'est même pas certain de l'endroit exact où il est né, mais le consensus moderne penche en faveur de Helsingborg, aujourd'hui en Suède. Buxtehude devint organiste à la

Marienkirche de Lübeck en 1668 et y resta jusqu'à sa mort. Sa musique pour orgue, souvent virtuose, eut une influence primordiale sur le jeune Bach, qui alla voir le vieux Buxtehude pendant trois mois en 1705–06 — mais l'histoire selon laquelle Bach aurait fait à pied le voyage de 450 kilomètres d'Arnstadt à Lübeck s'est peut-être enjolivée chaque fois qu'on la racontait.

Écrit pour voix, deux violes (jouées ici sur des violes de gambe) et continuo, le **Klag-Lied**, ou « Élégie » de Buxtehude, forme un postlude à la cantate *Fried- und Freudenreiche Hinfarth*, exécuté aux funérailles de son père en janvier 1674. Le texte des sept vers, répétés sur la même musique, est sans doute du compositeur lui-même. La triste éloquence de ce lied est rehaussée par des conflits rythmiques créés par les syncopes imprévisibles dans les parties vocales comme instrumentales.

Un demi-siècle plus tôt, au milieu des ravages de la Guerre de Trente ans, Heinrich Schütz était *Kapellmeister* à la cour royale de Dresde. Publié dans le recueil *Psalmen Davids* en 1628, **Erbarm dich mein, o Herre Gott** met en musique une mélodie de choral pénitentiel du XVI^e siècle précédée d'une sinfonia instrumentale sombrement écrite pour deux violons et deux altos, plus violone et continuo. À Dresde, la ligne vocale était probablement assurée par un falsettiste adulte. Des textures de cordes riches et dissonantes sous-tendent les cris répétés de plus en plus anxieux de « Erbarm dich » (« Aie pitié »). Schütz détend ensuite la tension à la mention de la miséricorde divine (« Nach deiner großen Barmherzigkeit » — « Selon ta grande miséricorde ») avant d'insister douloureusement sur les méfaits (« Missetat ») et les péchés humains.

RICHARD WIGMORE © 2022
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

