



IESTYN DAVIES ARCANGELO JONATHAN COHEN

Widerstehe doch der Sünde · Ich habe genug · Vergnügte Ruh'

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞	page 3
ENGLISH	☞	page 4
Sung texts and translation	☞	page 7
DEUTSCH	☞	Seite 16
Gesangstexte	☞	Seite 19
FRANÇAIS	☞	page 21

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.*

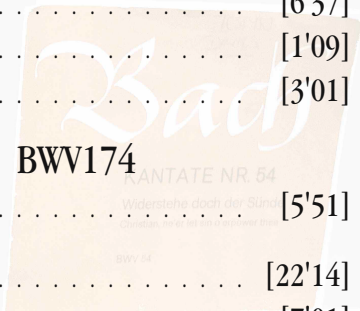
hyperion




JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

- Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust** BWV170 [21'54]
- 1 *Aria* Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust [6'24]
 - 2 *Recitativo* Die Welt, das Sündenhaus [1'13]
 - 3 *Aria* Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen [7'57]
 - 4 *Recitativo* Wer sollte sich demnach wohl hier zu leben wünschen [1'06]
 - 5 *Aria* Mir ekelt mehr zu leben [5'15]
- Falsche Welt, dir traue ich nicht!** BWV52
- 6 *Sinfonia* [4'04]
- Widerstehe doch der Sünde** BWV54 [10'47]
- 7 *Aria* Widerstehe doch der Sünde [6'37]
 - 8 *Recitativo* Die Art verruchter Sünden [1'09]
 - 9 *Aria* Wer Sünde tut, der ist vom Teufel [3'01]
- Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte** BWV174
- 10 *Sinfonia* [5'51]
- Ich habe genug** BWV82 [22'14]
- 11 *Aria* Ich habe genug [7'01]
 - 12 *Recitativo* Ich habe genug [1'08]
 - 13 *Aria* Schlummert ein, ihr matten Augen [9'50]
 - 14 *Recitativo* Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun! [0'44]
 - 15 *Aria* Ich freue mich auf meinen Tod [3'31]



IESTYN DAVIES countertenor
ARCANGELO
JONATHAN COHEN conductor



AS A YOUNG ORGANIST at the Blasiuskirche in Mühlhausen, frustrated by theological disputes and lack of funds, Bach informed the town authorities that his artistic goal was to conduct ‘a well-regulated church music to the honour of God’. It was only with his appointment as Thomaskantor in Leipzig in 1723 that he finally realized his aspiration. In the interim, Bach’s duties as Konzertmeister to Duke Wilhelm Ernst of Saxe-Weimar from 1714 to late 1716 included the provision of a monthly cantata for the court chapel, dubbed the Himmelsburg, or ‘castle of heaven’. Among these Weimar works, which Bach intended to expand into a complete cantata cycle before his relations with the Duke soured, are his two earliest surviving solo cantatas: No 199, *Mein Herze schwimmt im Blut*, for soprano, and No 54, *Widerstehe doch der Sünde*, for alto accompanied by strings. With countertenors confined to English cathedral choirs, and castrati to the opera house, ‘alto’ for Bach meant a teenaged boy on the cusp of adolescence.

Bach must have had a particularly gifted boy alto at his disposal in Weimar when he composed **Widerstehe doch der Sünde**, probably early in 1715. The libretto, by the Darmstadt religious poet Georg Christian Lehms, suggests that the cantata was performed on the third Sunday of Lent (Oculi Sunday), which in 1715 fell on 24 March. Scored for five-part strings (with divided violas), the opening aria trades on piled-up dissonant suspensions, ramming home the echt-Lutheran admonition against the wages of sin with a relentless abrasiveness extraordinary even by Bach’s standards. At times the voice is treated as an additional part in a dense contrapuntal weave, while at others it heightens salient words in the text: in the melismas on ‘ergreifet’, painting the insidious lure of Satan’s poison, or the long-held-notes, urging the faithful to stand firm, on ‘Widerstehe’. In the central recitative the image of the whitewashed grave prompts a descent to the bottom of the alto’s compass. For

the closing aria Bach writes a three-part fugue that combines a sin-drenched, chromatically drooping subject with a running countersubject that perhaps symbolizes sin and Satan in rapid retreat.

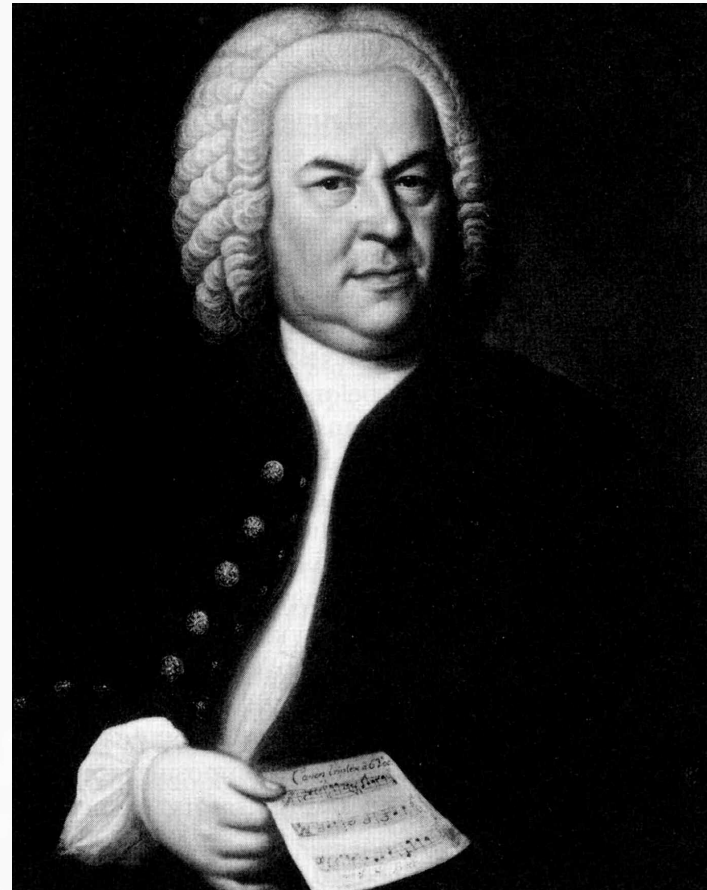
Both the sinfonias on this album are reworkings of music from the concertos *avec plusieurs instruments* that Bach assembled and sent to the Margrave of Brandenburg in 1721. First heard in Leipzig on Whit Monday (6 June) 1729, Cantata No 174, **Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte**, opens with an arrangement of the first movement of Brandenburg Concerto No 3. To the original forces of three violins, three violas, three cellos and continuo Bach added parts for two corni da caccia, three oboes and bassoon. The upshot is a gloriously rich tapestry of sound that at once beguiles and fascinates with its mingled exuberance (enhanced by the peal of high-pitched hunting horns) and contrapuntal intricacy.

Both in Weimar and, from 1723, in Leipzig, Bach’s instrumentally accompanied cantatas—which he usually called ‘Concerto’—were in effect musical sermons, designed to illuminate the gospel reading during the *Hauptgottesdienst*, the Lutheran equivalent of the Catholic Mass. Between 1723–4 and 1726–7 Bach completed three annual cantata cycles and at least part of a fourth, in a hectic weekly schedule that involved selecting the texts, composing the music, overseeing the copying of parts, rehearsing on Saturday, and performing on Sunday. Occasionally he recycled existing music. But unlike, say, his friend Telemann in Hamburg, Bach rarely made things easy either for himself or for his performers. No one in the eighteenth century composed such challenging sacred music, technically, expressively and intellectually. If genius is ‘a transcendent capacity of taking trouble’, as Thomas Carlyle maintained apropos Frederick the Great, then Bach surely possessed it to a degree unrivalled by any musician of the century.

As with cantata No 54, the three cantatas Bach wrote for solo alto in 1726 (Nos 35, 169 and 170) were doubtless prompted by the presence of an outstanding boy alto in the choir. No 170, **Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust**, was first heard at morning Communion on the sixth Sunday after Trinity, which in 1726 fell on 28 July. Even by the standards of Lutheran Pietism, the sentiments of Georg Christian Lehms's text are mawkish and sanctimonious. Yet, as so often, they inspired Bach to music of overwhelming beauty and spiritual force.

The text of the opening aria reflects on the blissful rest attainable only through union with heaven. Bach sets it as a sublime lullaby-pastoral, richly scored for four-part strings, with an oboe d'amore doubling first violins. This is as near as Bach gets to the Italianate bel canto of the Handelian opera aria. Spiritual peace is evoked by the gently pulsing string quavers and long-sustained notes on 'Ruh'', while the sins of hell ('bei Höllensünden') provoke a downward-curling chromatic figure originally heard near the end of the orchestral introduction.

In the first of two recitatives, Bach paints a world of hatred, envy and 'vipers' venom' in jagged lines and astringent harmonies. Chromaticism becomes still more contorted in the aria 'Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen', where voice and two-manual organ wail, writhe and fulminate above the repeated 'sighing' figures of unison violins and violas. Here the absence of a solid bass-line symbolizes mankind's lack of moral foundation. Lehms's text for the second recitative, set by Bach with string accompaniment (and a delightful coloratura flourish to illustrate 'flieht'), was directly inspired by the gospel reading for the day, which includes the phrase 'whosoever is angry with his brother without a just cause shall be in danger of the judgement' (Matthew 5: 22). The final aria likewise features a virtuoso obbligato part for organ, played in the Thomaskirche by Bach himself.



JOHANN SEBASTIAN BACH

The believer greets death-in-Christ almost jauntily while registering his disgust with this earthly life through the dissonant interval of a tritone (D to G sharp), long branded the *diabolus in musica*.

Four months later, on the 23rd Sunday after Trinity, 24 November 1726, the Leipzig faithful heard the first performance of Cantata No 52, **Falsche Welt, dir trau ich nicht!**, for solo soprano with a concluding chorale. The cantata's message is that the treacherous, hypocritical world cannot harm those who trust in God. In the introductory

sinfonia Bach ignores the scorpions and ‘false serpents’ evoked in the opening recitative in favour of a rollicking Allegro familiar in its incarnation as the first movement of the Brandenburg Concerto No 1. The most significant difference between the two is that the concerto version adds a violino piccolo to the colourful instrumental palette of two corni da caccia (cue for traditional hunting calls), three oboes, strings and continuo.

The lullaby ‘Schlummert ein, ihr matten Augen’, perhaps Bach’s most searching and sensuous meditation on the favourite Pietist metaphor of death-as-sleep, has made **Ich habe genug**, No 82, one of Bach’s best-loved cantatas. In fact, the whole work is charged with such an intense personal expressiveness that Bach scholar Ruth Tatlow has plausibly proposed a link between the cantata and the death of the composer’s three-year-old daughter a few months before its first performance. ‘Might not the lullaby ... represent a father watching helplessly as his daughter falls into death’s sleep, and the joyful dance of the final movement anticipate the healing romp of the familial reunion in eternity?’

Less speculatively, *Ich habe genug* was almost certainly written for a talented Leipzig University student by the name of Johann Lipsius, who gave the first performance at the Feast of the Purification of the Virgin Mary early in the morning of 2 February 1727. Four years later Bach made a version for soprano, with a flute replacing the oboe, then around 1735 produced a version for alto that restored the key (C minor) and scoring of the original. Not surprisingly, the central lullaby seems to have been a favourite of Bach’s second wife, Anna Magdalena, who copied it into her personal music book.

In the tradition of Lutheran Pietism, the cantata’s anonymous text refers only obliquely to the gospel reading for the day (Luke 2: 22–32), which relates Mary’s presentation of the infant Jesus to Simeon in the temple and the old

man’s joyful vision of imminent death and salvation. The life-weariness and ardent embrace of death, expressed with near-erotic imagery in the first aria and following recitative, may seem hard to stomach today. But such Pietist sentiments were pervasive in Bach’s Germany, when death was an all-too-present phenomenon in the midst of life. As so often, the cantata’s death-saturated text tapped deep into the composer’s characteristic vein of almost voluptuously morbid inwardness, finally banished in the robust physicality of the closing jig.

The first aria is in effect a celestial duet for oboe and voice, cushioned by murmuring string syncopations. Bach often counterpoints the glorious, long-spanned vocal line against a skipping figure for the oboe, which the singer finally takes up to heighten the word ‘Freuden’ — ‘joy’. After a recitative that flowers into arioso at ‘Laßt uns mit diesem Manne ziehn!’ (‘Let us depart with this man!’), an idea symbolized by the bass-line leading and the voice following) comes the cantata’s centrepiece, ‘Schlummert ein, ihr matten Augen’, cast as an expansive rondo with two episodes. Here Bach banishes the bittersweet oboe and exploits the mellow, slightly veiled timbre of strings playing in the key of E flat major. The soul’s rapturous weariness is embodied in the tenderly undulating lines, the frequent drifts to the ‘relaxing’ subdominant, A flat major, and the drowsily sustained notes on ‘schlummert’, ‘zu’ and ‘Ruh’.

The final aria, back in C minor, develops the idea of joyful impatience introduced towards the end of the opening aria. Not for the only time in a Bach aria, the bouts of coloratura (prompted by ‘freue’) sound like a keyboard toccata transcribed for the human voice. Characteristically, ‘Tod’ invariably produces a drop in the vocal line and, at one point, a solemnly held low G: however blissful, death is still to be contemplated with awe.

RICHARD WIGMORE © 2017



Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust BWV170

- 1 ARIA Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust,
Dich kann man nicht bei Höllensünden,
Wohl aber Himmelseintracht finden;
Du stärkst allein die schwache Brust.
Drum sollen lauter Tugendgaben
In meinem Herzen Wohnung haben.
- 2 RECITATIVO Die Welt, das Sündenhaus,
Bricht nur in Höllenlieder aus
Und sucht durch Haß und Neid
Des Satans Bild an sich zu tragen.
Ihr Mund ist voller Ottergift,
Der oft die Unschuld tödlich trifft,
Und will allein von Racha! sagen.
Gerechter Gott, wie weit
Ist doch der Mensch von dir entfernet;
Du liebst, jedoch sein Mund
Macht Fluch und Feindschaft kund
Und will den Nächsten nur mit Füßen treten.
Ach! diese Schuld ist schwerlich zu verbeten.
- 3 ARIA Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen,
Die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein;
Ich zittre recht und fühle tausend Schmerzen,
Wenn sie sich nur an Rach und Haß erfreun.
Gerechter Gott, was magst du doch gedenken,
Wenn sie allein mit rechten Satansränken
Dein scharfes Strafgebot so frech verlacht.
Ach! ohne Zweifel hast du so gedacht:
Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen!
- 4 RECITATIVO Wer sollte sich demnach
Wohl hier zu leben wünschen,
Wenn man nur Haß und Ungemach
Vor seine Liebe sieht?
- ARIA *Contented rest, beloved inner joy,
You cannot be found amid hell's sins,
But rather in the harmony of heaven;
You alone strengthen the weak breast.
Thus shall naught but virtue's gifts
Dwell in my heart.*
- RECITATIVE *The world, that house of sin,
Breaks only into songs of hell
And seeks through hate and envy
To impress Satan's image on itself.
Its mouth is filled with viper's venom,
Which often murders innocence,
And speaks of naught but Raca!
O righteous God, how far,
In truth, is man from thee divided;
Thou dost love, and yet his lips
Utter curses and hostility,
And he would merely trample his neighbour.
Ah! such sin can scarce be banished through prayer.*
- ARIA *How those perverted hearts grieve me,
Who have, my God, so offended thee;
I tremble, in truth, and feel a thousand torments,
When they merely rejoice in revenge and hate.
O righteous God, what might thy thoughts be,
When they so boldly flout thy stern punishment
With veritable Satanic scheming.
Ah! these were doubtless your thoughts:
How those perverted hearts grieve me!*
- RECITATIVE *Who would, therefore,
Ever wish to live here,
When love is countered
With naught but hate and hardship?*

Doch, weil ich auch den Feind
Wie meinen besten Freund
Nach Gottes Vorschrift lieben soll,
So flieht
Mein Herze Zorn und Groll
Und wünscht allein bei Gott zu leben,
Der selbst die Liebe heißt.
Ach, eintrachtvoller Geist,
Wenn wird er dir doch nur sein Himmelszion geben?

- 5 ARIA Mir ekelt mehr zu leben,
Drum nimm mich, Jesu, hin!
Mir graut vor allen Sünden,
Laß mich dies Wohnhaus finden,
Woselbst ich ruhig bin.
GEORG CHRISTIAN LEHMS (1684–1717)

Falsche Welt, dir traue ich nicht! BWV52

- 6 SINFONIA

Widerstehe doch der Sünde BWV54

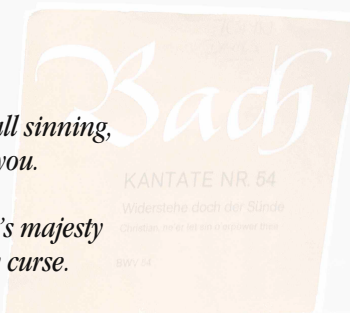
- 7 ARIA Widerstehe doch der Sünde,
Sonst ergreifet dich ihr Gift.
Laß dich nicht den Satan blenden;
Denn die Gottes Ehre schänden,
Trifft ein Fluch, der tödlich ist.
- 8 RECITATIVO Die Art verruchter Sünden
Ist zwar von außen wunderschön;
Allein man muß
Hernach mit Kummer und Verdruß
Viel Ungemach empfinden.
Von außen ist sie Gold;
Doch, will man weiter gehn,
So zeigt sich nur ein leerer Schatten
Und übertünchtes Grab.

*Yet since I am to love my foe
As well as my closest friend,
According to God's commandment,
So my heart
Shuns wrath and rancour
And seeks to dwell with God alone,
Who is himself called love.
Ah! peace-loving spirit,
When will he bring you his heavenly Zion?*

*ARIA It sickens me to live longer,
Therefore, take me, Jesus, hence!
I have a horror of all sinning,
Let me find that dwelling,
Wherein I may have rest.*

*ARIA Stand firm against all sinning,
Or its poison will possess you.
Be not blinded by Satan;
For those who violate God's majesty
Shall be felled by a deadly curse.*

*RECITATIVE Vile sinning seems,
In truth, outwardly wonderful;
But one must
Thereafter, with sorrow and dismay,
Experience much misery.
Outwardly sin is golden;
But if one looks more closely,
We see it is but an empty shadow,
A whited sepulchre.*



Sie ist den Sodomsäpfeln gleich,
Und die sich mit derselben gatten,
Gelingen nicht in Gottes Reich.
Sie ist als wie ein scharfes Schwert,
Das uns durch Leib und Seele fährt.

- 9 ARIA Wer Sünde tut, der ist vom Teufel,
Denn dieser hat sie aufgebracht;
Doch wenn man ihren schnöden Banden
Mit rechter Andacht widerstanden,
Hat sie sich gleich davongemacht.

GEORG CHRISTIAN LEHMS (1684–1717)

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte BWV174

- 10 SINFONIA

Ich habe genug BWV82

- 11 ARIA Ich habe genug.
Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen,
Auf meine begierigen Arme genommen;
Ich habe genug!
Ich hab ihn erblickt,
Mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt;
Nun wünsch ich, noch heute mit Freuden
Von hinnen zu scheiden.

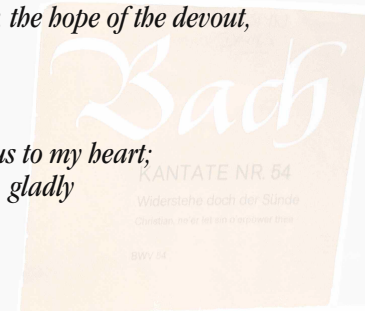
- 12 RECITATIVO Ich habe genug.
Mein Trost ist nur allein,
Daß Jesus mein und ich sein eigen möchte sein.
Im Glauben halt ich ihn,
Da seh ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
Laßt uns mit diesem Manne ziehn!
Ach! möchte mich von meines Leibes Ketten
Der Herr erretten;
Ach! wäre doch mein Abschied hier,
Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:
Ich habe genug.

*It resembles Sodom's apples,
And those who wed themselves to sin
Shall never dwell in God's realm.
Sin is like a sharpened sword,
That pierces us through body and soul.*

ARIA *Those who commit sin are of the devil,
For he has invented sin,
But if one resists his vile shackles
With true devotion,
Sin will straightaway take flight.*

ARIA *It is enough.
I have taken the Saviour, the hope of the devout,
Into my longing arms;
It is enough!
I have gazed on him,
My faith has pressed Jesus to my heart;
I would now, even today, gladly
Leave this world.*

RECITATIVO *It is enough.
My hope is this alone:
That Jesus should be mine and I his.
In faith I cling to him,
And like Simeon, I already see
The joy of that life beyond.
Let us depart with this man!
Ah! If the Lord would only free me
From the bondage of my body;
Ah! If only my departure were nigh,
With joy I'd say to you, O world:
It is enough.*



13 ARIA Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu!
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab ich doch kein Teil an dir,
Das der Seele könnte taugen.
Hier muß ich das Elend bauen,
Aber dort, dort werd ich schauen
Süßen Frieden, stille Ruh.

14 RECITATIVO Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!
Da ich im Friede fahren werde
Und in dem Sande kühler Erde
Und dort bei dir im Schoße ruhn?
Der Abschied ist gemacht,
Welt, gute Nacht!

15 ARIA Ich freue mich auf meinen Tod,
Ach, hätt' er sich schon eingefunden.
Da entkomm ich aller Not,
Die mich noch auf der Welt gebunden.

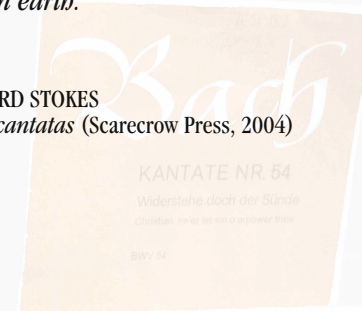
ANONYMOUS

ARIA *Close in sleep, you weary eyes,
Fall soft and blissfully to!
World, I shall dwell no longer here,
Since I have no share in you,
That might avail my soul.
Here it is misery that I must tend,
But there, there I shall behold
Sweet peace, silent repose.*

RECITATIVE *My God! when will you utter that fair word: Now!
When I shall journey in peace
And rest in the soil of cool earth
And there at your bosom too?
My leave is taken,
O world, good night!*

ARIA *I look forward to my death,
Ah, would that it were already here.
Then shall I escape all the affliction
That confined me here on earth.*

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



IESTYN *Davies*

Iestyn Davies was born in York. He is the recipient of the award for the 2010 Royal Philharmonic Society's Young Artist of the Year. He studied Archaeology and Anthropology at Cambridge University, where he was a choral scholar at St John's College, before pursuing his vocal studies at the Royal Academy of Music. Since his operatic debut for Zurich Opera he has sung at many of the major houses across the world, including the Royal Opera House, Covent Garden, the Metropolitan Opera New York, La Scala Milan, Chicago Lyric Opera, Houston Grand Opera, English National Opera, Welsh National Opera, Glyndebourne Festival Opera and Opéra National de Bordeaux.

Iestyn also enjoys a busy concert, recital and recording career. He is a regular performer at London's Wigmore Hall and held a residency there in the 2012–13 season. Other appearances include recitals at the Edinburgh International Festival, the Vienna Konzerthaus, Snape Proms, Brighton Festival, York Early Music Festival and his recital debut at Carnegie Hall, New York. In concert he regularly appears with major orchestras and Baroque ensembles, and he also collaborates with accompanists including Julius Drake, Roger Vignoles and Kevin Murphy.

Iestyn has recorded Handel's *Messiah* (with Polyphony) and J S Bach's *St John Passion* (Polyphony) and *Christmas Oratorio* (The Choir of Trinity College Cambridge), all with Stephen Layton; and cantatas by Porpora and a recital disc of arias written for Guadagni, both with Arcangelo and Jonathan Cohen.



© Marco Borggreve



JONATHAN *Cohen*

Jonathan Cohen is one of Britain's finest young musicians. He has forged a remarkable career with notable success as a conductor, cellist and keyboardist. He is well known for his passion and commitment to chamber music which he expands to diverse activities such as Baroque opera and the Classical symphonic repertoire. He is the Artistic Director of Arcangelo, Associate Conductor of Les Arts Florissants, Artistic Director of the Tetbury Music Festival and Artistic Partner of the Saint Paul Chamber Orchestra.

Alongside his busy guest conducting career, Jonathan directs his own ensemble Arcangelo with whom he performs regularly throughout Europe at some of the most highly regarded festivals and concert halls. Jonathan and Arcangelo have recorded a wide range of music, from Porpora and Handel to Gluck and Mozart, including albums for Hyperion with singers Iestyn Davies and Christopher Purves, and violinist Alina Ibragimova.

After finishing his studies at Clare College, Cambridge, Jonathan began his career establishing himself as a cellist. He performed as guest principal with many of the UK's foremost orchestras and ensembles, both symphonic and 'historical'. With this experience Jonathan developed a unique crossover specialism in the field of early music and an interest in period instruments. He was a founder member of The London Haydn Quartet, and continues to cherish performing chamber music with friends and colleagues.



© Marco Borggreve



ARCANGELO



Arcangelo brings together some of the world's finest musicians who excel on both historical and modern instruments under the direction of their founder, artistic director and conductor Jonathan Cohen. Its players believe that the collaboration required in chamber music is the highest expression of what it means to make music, and Arcangelo attracts an outstanding calibre of performers who already have flourishing solo and chamber music careers. These are performers of dazzling technical ability, but they also have a passion for faithful interpretation that goes far beyond historical understanding.

solo countertenor Iestyn Davies *director* Jonathan Cohen
violin 1 Cecilia Bernardini (leader), Iona Davies, James Toll
violin 2 Meret Lüthi (principal), Pablo Hernán Benedí
violin 2 / viola John Crockatt *viola* James Boyd (principal), Simone Jandl
cello Jonathan Manson (principal), Joseph Crouch, Andrew Skidmore
double bass Timothy Amherst
oboe Katharina Spreckelsen, Frances Norbury *oboe / taille* Leo Duarte
bassoon Sally Jackson
horn Ursula Paludan Monberg, Martin Lawrence, Roger Montgomery, Nick Benz
organ / harpsichord Jonathan Cohen *organ* Mark Williams
lute Mónica Pustilnik

With thanks to James Halliday for his assistance with performing materials

Artistic Director: Jonathan Cohen
General Manager: Adam Swann
Head of Artistic Planning: David Clegg
Librarian: James Halliday
Friends Manager: Oliver Doyle
Orchestra Manager: Nick Ullmann

Trustees: Rosalyn Wilkinson (chair), Sir Michael Arthur KCMG, Alexandra Buck, Donagh Collins, Richard Jacques, Louise Rayfield, David Rockwell

Arcangelo

www.arcangelo.org.uk

www.facebook.com/arcangeloteam *Twitter:* @ArcangeloTeam



Also available

Arias for Guadagni The first modern castrato
IESTYN DAVIES countertenor
ARCANGELO / JONATHAN COHEN conductor
CDA67924

‘A beautiful recital . . . pure bliss for connoisseurs and beginners alike’ (*The Mail on Sunday*) ‘If Guadagni was noted for the delicacy of his phrasing and the richness of character in his voice, Davies fully emulates him in these performances of arias by Handel, Hasse and Arne, with defining interpretations of extracts from Gluck’s *Orfeo* and an eloquently poised aria by Guadagni himself. Arcangelo lends exquisite instrumental support’ (*The Daily Telegraph*) ‘A refreshingly ambitious and superbly realised recording’ (*BBC Music Magazine*)

GRAMOPHONE AWARD WINNER

NICOLA PORPORA (1686–1768) **Cantatas**
IESTYN DAVIES countertenor
ARCANGELO / JONATHAN COHEN conductor
CDA67894

‘The musicianship is exquisite’ (*Gramophone*) ‘These six Italian cantatas by the baroque composer Nicola Porpora, all to texts by Metastasio, are perfectly tailored to the mellifluous, beautifully articulated, expressive countertenor voice of Iestyn Davies, accompanied by apt colouring from the instrumental ensemble Arcangelo’ (*The Daily Telegraph*) ‘Iestyn Davies, today’s most exciting British countertenor, sings . . . with an awesome technique and flawless tone, accompanied by the lithe and graceful chamber ensemble Arcangelo . . . Recommended’ (*The Observer*)





Recorded in St Jude-on-the-Hill, Hampstead Garden Suburb, London, on 11–13 May 2015

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer TIM OLDHAM

Language Coach JOHN REDDICK

Keyboard Technician KEITH MCGOWAN

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVII

Front photograph © Gerard Collett

Pitch: A = 415Hz

Temperament: Vallotti



All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

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



ALS JUNGER ORGANIST an der Mühlhausener Blasiuskirche teilte der von theologischen Streitigkeiten sowie dem chronischen Geldmangel frustrierte Bach der Stadtoberkeit mit, dass es sein künstlerisches Ziel sei, „eine regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren“ zu leiten. Erst als er im Jahre 1723 in Leipzig zum Thomaskantor berufen wurde, konnte er diesen Anspruch jedoch realisieren. Zunächst musste Bach von 1714 bis 1716 als Konzertmeister im Dienst von Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar jeden Monat eine Kantate für die Weimarer Hofkapelle, die sogenannte „Himmelsburg“, bereitstellen. Unter diesen Weimarer Werken, die Bach zu einem kompletten Kantatenzyklus hatte ausdehnen wollen bevor das Verhältnis mit dem Herzog scheiterte, finden sich seine beiden frühesten überlieferten Solokantaten: BWV 199, *Mein Herze schwimmt im Blut*, für Sopran, und BWV 54, *Widerstehe doch der Sünde*, für Alt mit Streicherbegleitung. Da Countertenöre zu jener Zeit nur in englischen Cathedralchören und Kastraten lediglich in der Oper anzutreffen waren, war ein Alt-Sänger bei Bach ein präpubertärer Junge.

Bach muss in Weimar einen besonders begabten Knaben-Alt im Chor gehabt haben, als er die Solokantate **Widerstehe doch der Sünde** (wahrscheinlich zu Beginn des Jahres 1715) komponierte. Dem Libretto des Darmstädter Dichters Georg Christian Lehms ist zu entnehmen, dass die Kantate für den dritten Sonntag der Passionszeit (Oculi) entstand, welcher im Jahre 1715 auf den 24. März fiel. Mit einer Besetzung für fünfstimmige Streicher (mit geteilten Bratschen) macht sich die Eingangsarie die aufgeschichteten dissonanten Vorhalte zunutze und betont damit deutlich die lutherische Warnung vor dem Sold der Sünde—es kommt hier eine selbst für Bachs Verhältnisse ungewöhnlich unerbittliche Rauheit zum Ausdruck. Zeitweilig wird die Singstimme als weitere Stimme in dem

dichten kontrapunktischen Gewebe behandelt, und zeitweilig unterstreicht sie auch herausstechende Worte im Text, so etwa in den Melismen auf „ergreifet“, wo der hinterhältige Köder von Satans „Gift“ illustriert wird, oder auch in den ausgehaltenen Tönen bei „Widerstehe“, die die Gläubigen dazu ermahnen, standzuhalten. In dem zentralen Rezitativ bringt das Bild eines getünchten Grabs einen Abstieg zum Tiefpunkt des Stimmumfangs der Altstimme mit sich. Die Schlussarie gestaltet Bach als dreistimmige Fuge, in der ein sündendurchtränktes, chromatisch absteigendes Thema mit einem laufenden Gegenthema kombiniert wird, das möglicherweise Sünde und Satan im hastigen Rückzug symbolisiert.

Beide hier vorliegende Sinfonien sind Bearbeitungen der Konzerte *Avec plusieurs instruments*, die Bach zusammengestellt und 1721 dem Markgrafen von Brandenburg geschickt hatte. Die Kantate BWV 174, **Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte**, wurde erstmals am Pfingstmontag (6. Juni) 1729 in Leipzig aufgeführt und beginnt mit einem Arrangement des ersten Satzes des Brandenburgischen Konzerts Nr. 3. Der ursprünglichen Besetzung von drei Violinen, drei Violen, drei Celli und Continuo hatte Bach hier noch zwei Corni da caccia, drei Oboen und Fagott hinzugefügt. Das Resultat ist ein herrlich vielfältiger Klangteppich, der mit seinem Überschwang (durch den Klang der hohen Hörner noch verstärkt) und seiner kontrapunktischen Komplexität zugleich entzückt und fasziniert.

Sowohl in Weimar als auch, ab 1723, in Leipzig waren Bachs Kantaten mit Instrumentalbegleitung—die er meist als „Concerto“ bezeichnete—praktisch musikalische Predigten, die die vorgeschriebene Lesung aus dem Evangelium im Hauptgottesdienst beleuchten sollten. Von 1723–24 bis 1726–27 fertigte Bach drei Kantatenzyklen jeweils für ein ganzes Jahr an und begann einen vierten. In

einer normalen Woche musste er also die entsprechenden Texte auswählen, die Musik komponieren, das Kopieren des Stimmmaterials beaufsichtigen, am Samstag die Proben und am Sonntag die Aufführung leiten. Gelegentlich verwendete er bereits existierendes Material noch einmal. Im Gegensatz jedoch beispielsweise zu seinem Freund Telemann in Hamburg machte Bach es sich und seinen Musikern nur selten einfach. Niemand im 18. Jahrhundert komponierte derart anspruchsvolle geistliche Musik, sowohl auf technischer, expressiver und intellektueller Ebene. Wenn das Geniale „eine überweltliche Fähigkeit, sich Mühe zu machen“ ist, wie Thomas Carlyle über Friedrich den Großen sagte, so besaß Bach es sicherlich in einem Maße, an das kein anderer Musiker des Jahrhunderts heranreichte.

Ebenso wie die Kantate 54 entstanden sicherlich auch die anderen drei Kantaten, die Bach 1726 für Solo-Alt komponierte (BWV 35, 169 und 170), für einen hervorragenden Knaben-Alt im Chor. Kantate 170, **Vergnügte Ruh**, **beliebte Seelenlust**, wurde erstmals in der Morgenandacht am 6. Sonntag nach Trinitatis, der 1726 auf den 28. Juli fiel, aufgeführt. Selbst für einen lutherischen Pietisten ist die Geisteshaltung des Texts von Georg Christian Lehms sentimental und frömmelnd. Jedoch wie so oft schrieb Bach hierzu eine Musik von überwältigender Schönheit und seelischer Stärke.

Der Text der Eingangsarie reflektiert darüber, dass die „vergnügte Ruh“ nur durch „Himmelseintracht“ zu erreichen ist. Bach setzt hier ein idyllisches Wiegenlied für vierstimmige Streicher mit einer Oboe d'amore, die die ersten Geigen verdoppelt. Damit kommt Bach in seinem Werk dem italienischen Belcanto einer Händel'schen Opernarie am nächsten. Seelenfriede stellt sich bei den sanft pulsierenden Achteln der Streicher und den lang ausgehaltenen Tönen auf „Ruh“ ein, während die „Höllensünden“ eine abwärts geschwungene Figur lostreten, die erstmals gegen Ende der Orchestereinleitung zu hören war.

In den ersten beiden Rezitativen zeichnet Bach in zerklüfteten Linien und beißenden Harmonien eine Welt des Hasses, des Neids und des „Ottergifts“ nach. In der Arie „Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen“ wird die Chromatik noch verzerrter, wenn Singstimme und zwei-manualige Orgel klagen, beben und über den wiederholten Seufzerfiguren der oberen Streicher explodieren. Hier symbolisiert das Ausbleiben einer soliden Basslinie den fehlenden moralischen Grundstock der Menschheit. Lehms' Text des zweiten Rezitativs, von Bach mit Streicherbegleitung (und einer reizvollen koloraturartigen Figur bei „flieht“) gesetzt, war direkt von der Lesung für jenen Tag inspiriert, in der der Satz vorkommt: „Wer mit seinem Bruder zürnt, der ist des Gerichts schuldig“ (Mt 5, 22). Die Schlussarie hat ebenfalls einen virtuosen obligaten Orgelpart, der in der Thomaskirche von Bach selbst übernommen wurde. Der Gläubige sieht dem Tod fast fröhlich entgegen, während er seinen Ekel gegenüber dem weltlichen Leben mithilfe des dissonanten Tritonus (D–Gis) kundtut, der schon lange als *diabolus in musica* gebrandmarkt war.

Vier Monate später, am 23. Sonntag nach Trinitatis, dem 24. November 1726, konnten die Leipziger Kirchgänger die erste Aufführung der Kantate 52, **Falsche Welt, dir traue ich nicht!**, für Solosopran mit einem Schlusschoral hören. Die Aussage der Kantate ist diejenige, dass die heuchlerische, falsche Welt denen, die auf Gott vertrauen, nicht schaden kann. In der Sinfonia zu Beginn ignoriert Bach die Skorpione und „falschen Schlangen“ im eröffnenden Rezitativ zugunsten eines ausgelassenen Allegro, besser bekannt als erster Satz des Brandenburgischen Konzerts Nr. 1. Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Fassungen besteht darin, dass in der Instrumentalkonzert-Version ein Violino piccolo zu der farbenreichen Klangpalette der zwei Corni da caccia (Stichwort für althergebrachte Jagdsignale), drei Oboen, Streicher und Continuo hinzutritt.



Das Wiegenlied „Schlummert ein, ihr matten Augen“ ist Bachs vielleicht eindringlichste und sinnlichste Meditation über die verbreitete pietistische Metapher des Todes als Schlaf: **Ich habe genug**, BWV 82, ist eine der beliebtesten Kantaten des Komponisten überhaupt. Tatsächlich ist das gesamte Werk mit derart intensiver persönlicher Emotion aufgeladen, dass die Bach-Forscherin Ruth Tatlow auf eine mögliche Verbindung zwischen der Kantate und dem Tod der dreijährigen Tochter des Komponisten wenige Monate vor der ersten Aufführung hingewiesen hat: „Könnte nicht das Wiegenlied ... einen Vater darstellen, der hilflos mit anblicken muss, wie seine Tochter ihm entschläft; und könnte der fröhliche Tanz des letzten Satzes das heilende Umhertollen bei der familiären Wiedervereinigung im Himmel vorwegnehmen?“

Mit weitaus mehr Sicherheit kann man davon ausgehen, dass diese Kantate für einen begabten Leipziger Universitätsstudenten namens Johann Lipsius entstand, der sie erstmals zum Fest Mariä Reinigung, frühmorgens am 2. Februar 1727 sang. Vier Jahre später richtete Bach die Kantate für Sopran ein und ersetzte gleichzeitig die Oboe mit einer Flöte, und um 1735 fertigte er eine Fassung für Alt an, in der er wieder die originale Tonart (c-Moll) und Besetzung verwendete. Es ist kaum überraschend, dass das Wiegenlied offenbar ein Lieblingsstück von Bachs zweiter Ehefrau Anna Magdalena war, die es in ihr Notenbüchlein eintrug.

Der anonyme Text entstammt der Tradition des lutherischen Pietismus und bezieht sich nur indirekt auf die für den Tag vorgeschriebene Lesung (Lk 2, 22–32), welche von der Darstellung Jesu gegenüber Simeon im Tempel und dessen freudvoller Vision des bevorstehenden Todes und der Erlösung berichtet. Die Lebensmüdigkeit und die leidenschaftliche Todessehnsucht, die in der ersten Arie und dem darauffolgenden Rezitativ mit fast erotischer Symbolik ausgedrückt werden, wirken heutzutage nur

schwer nachvollziehbar. Doch war eine derartige pietistische Gesinnung in Bachs Deutschland weit verbreitet, als der Tod ein allzu gegenwärtiges Phänomen im alltäglichen Leben war. Wie so oft, traf der vom Thema des Todes saturierte Text einen Nerv des Komponisten, der eine charakteristische Ader für eine fast sinnliche morbide Innerlichkeit hatte; erst die robuste Körperlichkeit der abschließenden Gigue setzt dem ein Ende.

Die erste Arie ist sozusagen ein himmlisches Duett für Oboe und Singstimme, gepolstert von säuselnden Streichersynkopen. Bach stellt der herrlichen, lang gespannten Vokallinie oft eine hüpfende Oboenfigur gegenüber, die die Singstimme schließlich aufgreift, um das Wort „Freuden“ zu betonen. Nach einem Rezitativ, das bei „Laßt uns mit diesem Manne ziehn!“ in ein Arioso aufblüht, kommt das Kernstück der Kantate, „Schlummert ein, ihr matten Augen“, das als ausgedehntes Rondo mit zwei Episoden angelegt ist. Hier lässt Bach die bittersüße Oboe schweigen und kostet das sanfte, leicht verschleierte Timbre der Streicher aus, die in der Tonart Es-Dur spielen. Die verzückte Weltmüdigkeit der Seele wird in den zart geschwungenen Linien, dem häufigen Treiben zur „entspannten“ Subdominante As-Dur und den schläfrigen ausgehaltenen Tönen auf „schlummert“, „zu“ und „Ruh“ ausgedrückt.

Die letzte Arie, zurück in c-Moll, entwickelt das Konzept der freudigen Ungeduld weiter, das erstmals gegen Ende der Eingangsarie aufkam. Nicht nur in dieser Arie Bachs klingen die Koloratur-Ausbrüche (hier ausgelöst von „freue“) wie eine Tasteninstrument-Toccata, die für die menschliche Stimme eingerichtet wurde. Das Wort „Tod“ führt, wie zu erwarten, zu einem Abfallen der Vokallinie und, an einem bestimmten Punkt, zu einem feierlich ausgehaltenen tiefen G—dem Tod, so selig er auch sein mag, ist nichtsdestotrotz mit Ehrfurcht zu begegnen.

RICHARD WIGMORE © 2017
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust BWV170

- [1] ARIA Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust,
Dich kann man nicht bei Höllensünden,
Wohl aber Himmelseintracht finden;
Du stärkst allein die schwache Brust.
Drum sollen lauter Tugendgaben
In meinem Herzen Wohnung haben.
- [2] RECITATIVO Die Welt, das Sündenhaus,
Bricht nur in Höllenlieder aus
Und sucht durch Haß und Neid
Des Satans Bild an sich zu tragen.
Ihr Mund ist voller Ottergift,
Der oft die Unschuld tödlich trifft,
Und will allein von Racha! sagen.
Gerechter Gott, wie weit
Ist doch der Mensch von dir entfernt;
Du liebst, jedoch sein Mund
Macht Fluch und Feindschaft kund
Und will den Nächsten nur mit Füßen treten.
Ach! diese Schuld ist schwerlich zu verbeten.
- [3] ARIA Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen,
Die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein;
Ich zittre recht und fühle tausend Schmerzen,
Wenn sie sich nur an Rach und Haß erfreun.
Gerechter Gott, was magst du doch gedenken,
Wenn sie allein mit rechten Satansränken
Dein scharfes Strafgebot so frech verlacht.
Ach! ohne Zweifel hast du so gedacht:
Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen!
- [4] RECITATIVO Wer sollte sich demnach
Wohl hier zu leben wünschen,
Wenn man nur Haß und Ungemach
Vor seine Liebe sieht?

Doch, weil ich auch den Feind
Wie meinen besten Freund
Nach Gottes Vorschrift lieben soll,
So flieht
Mein Herze Zorn und Groll
Und wünscht allein bei Gott zu leben,
Der selbst die Liebe heißt.
Ach, eintrachtvoller Geist,
Wenn wird er dir doch nur sein Himmelszion geben?

- [5] ARIA Mir ekelt mehr zu leben,
Drum nimm mich, Jesu, hin!
Mir graut vor allen Sünden,
Laß mich dies Wohnhaus finden,
Woselbst ich ruhig bin.
GEORG CHRISTIAN LEHMS (1684–1717)

Falsche Welt, dir trau ich nicht! BWV52

- [6] SINFONIA

Widerstehe doch der Sünde BWV54

- [7] ARIA Widerstehe doch der Sünde,
Sonst ergreift dich ihr Gift.
Laß dich nicht den Satan blenden;
Denn die Gottes Ehre schänden,
Trifft ein Fluch, der tödlich ist.
- [8] RECITATIVO Die Art verruchter Sünden
Ist zwar von außen wunderschön;
Allein man muß
Hernach mit Kummer und Verdruß
Viel Ungemach empfinden.
Von außen ist sie Gold;
Doch, will man weiter gehn,
So zeigt sich nur ein leerer Schatten
Und übertünchtes Grab.

Sie ist den Sodomsäpfeln gleich,
Und die sich mit derselben gatten,
Gelangen nicht in Gottes Reich.
Sie ist als wie ein scharfes Schwert,
Das uns durch Leib und Seele fährt.

- [9] ARIA Wer Sünde tut, der ist vom Teufel,
Denn dieser hat sie aufgebracht;
Doch wenn man ihren schnöden Banden
Mit rechter Andacht widerstanden,
Hat sie sich gleich davongemacht.

GEORG CHRISTIAN LEHMS (1684–1717)

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte BWV174

- [10] SINFONIA

Ich habe genug BWV82

- [11] ARIA Ich habe genug.
Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen,
Auf meine begierigen Arme genommen;
Ich habe genug!
Ich hab ihn erblickt,
Mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt;
Nun wünsch ich, noch heute mit Freuden
Von hinnen zu scheiden.

- [12] RECITATIVO Ich habe genug.
Mein Trost ist nur allein,
Daß Jesus mein und ich sein eigen möchte sein.
Im Glauben halt ich ihn,
Da seh ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
Laßt uns mit diesem Manne ziehn!
Ach! möchte mich von meines Leibes Ketten
Der Herr erretten;
Ach! wäre doch mein Abschied hier,
Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:
Ich habe genug.

- [13] ARIA Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu!
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab ich doch kein Teil an dir,
Das der Seele könnte taugen.
Hier muß ich das Elend bauen,
Aber dort, dort werd ich schauen
Süßen Frieden, stille Ruh.

- [14] RECITATIVO Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!
Da ich im Friede fahren werde
Und in dem Sande kühler Erde
Und dort bei dir im Schoße ruhn?
Der Abschied ist gemacht,
Welt, gute Nacht!

- [15] ARIA Ich freue mich auf meinen Tod,
Ach, hätt' er sich schon eingefunden.
Da entkomm ich aller Not,
Die mich noch auf der Welt gebunden.

ANONYMOUS





BACH n'était qu'un jeune organiste à la Blasiuskirche de Mühlhausen, frustré par les controverses théologiques et par le manque de fonds, lorsqu'il fit savoir aux autorités municipales qu'il avait pour objectif artistique de diriger « une musique d'église bien réglée en l'honneur de Dieu ». C'est seulement lorsqu'il fut nommé Thomaskantor à Leipzig en 1723 qu'il finit par réaliser son aspiration. Entre-temps, les fonctions de Bach comme Konzertmeister du duc Wilhelm Ernst de Saxe-Weimar entre 1714 et la fin de l'année 1716 comprenaient la mise à disposition d'une cantate mensuelle pour la chapelle de la cour, surnommée l'Himmelsburg ou « château des cieux ». Parmi ces œuvres de Weimar, que Bach avait l'intention de développer en un cycle complet de cantates avant que ses relations avec le duc se dégradent, figurent ses deux premières cantates pour voix soliste : n° 199, *Mein Herze schwimmt im Blut*, pour soprano, et la cantate n° 54, *Widerstehe doch der Sünde*, pour alto sur un accompagnement de cordes. Les contre-ténors se limitant aux chœurs des cathédrales anglaises et les castrats aux théâtres lyriques, un alto pour Bach correspondait à un jeune garçon préadolescent.

À Weimar, Bach devait avoir à sa disposition un jeune alto particulièrement doué lorsqu'il composa **Widerstehe doch der Sünde**, sans doute au début de l'année 1715. Le livret du poète religieux de Darmstadt, Georg Christian Lehms, semble indiquer que cette cantate fut exécutée le troisième dimanche de carême qui, en 1715, tombait le 24 mars. Écrite pour cordes à cinq parties (avec altos divisés), l'aria initiale exploite une accumulation de suspensions dissonantes, faisant clairement comprendre l'admonition typiquement luthérienne sur le prix du péché avec une rudesse implacable extraordinaire même selon les critères de Bach. Il arrive à certains moments que la voix soit traitée comme une partie complémentaire dans un tissage

contrapuntique dense, alors que parfois elle renforce les mots essentiels du texte : dans les mélismes sur « ergreifet », qui dépeignent l'attrait insidieux du poison de Satan, ou les notes qui font l'objet de longues tenues, exhortant les fidèles à tenir bon, sur « Widerstehe ». Dans le récitatif central, l'image de la tombe blanchie à la chaux provoque une descente dans le grave de la tessiture d'alto. Pour l'aria finale, Bach écrit une fugue à trois voix où se mêle un sujet baigné de péché qui s'affaisse chromatiquement avec un contre-sujet symbolisant peut-être le péché et Satan battant rapidement en retraite.

Les deux sinfonias de cet album sont des remaniements des concertos « avec plusieurs instruments » que Bach assembla et envoya au Margrave de Brandebourg en 1721. Exécutée pour la première fois à Leipzig le lundi de Pentecôte (6 juin) 1729, la Cantate n° 174, **Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte**, commence par un arrangement du premier mouvement du Concerto brandebourgeois n° 3. À l'effectif original constitué de trois violons, trois altos, trois violoncelles et continuo, Bach ajouta des parties pour deux cors de chasse, trois hautbois et basson. Il en résulte une tapisserie d'une richesse sonore magnifique qui captive et fascine d'emblée avec son mélange d'exubérance (renforcée par la sonnerie aiguë des cors de chasse) et sa complexité contrapuntique.

À Weimar et, à partir de 1723, à Leipzig, les cantates avec accompagnement instrumental de Bach—qu'il appelait généralement « Concerto »—étaient dans le fond des sermons musicaux, destinés à éclairer la lecture de l'évangile au cours de la *Hauptgottesdienst*, l'équivalent luthérien de la messe catholique. Entre 1723–24 et 1726–27, Bach acheva trois cycles annuels de cantates et au moins une partie d'un quatrième, dans un programme hebdomadaire chargé qui comportait le choix des textes, la composition de la musique, la supervision de la copie des

parties, les répétitions le samedi et l'exécution le dimanche. De temps à autre, il recyclait de la musique existante. Mais contrairement, par exemple, à son ami Telemann à Hambourg, Bach facilitait rarement les choses ni pour lui-même ni pour ses interprètes. Au XVIII^e siècle, personne n'a composé de musique sacrée aussi difficile, sur les plans technique, expressif et intellectuel. Si le génie est « une capacité transcendante à se donner du mal », comme le soutint Thomas Carlyle à propos de Frédéric le Grand, alors Bach en était sûrement doté à un degré inégalé chez les musiciens de son siècle.

Comme pour la cantate n° 54, les trois cantates que Bach écrivit pour alto solo en 1726 (n°s 35, 169 et 170) furent sans doute suscitées par la présence dans le chœur d'un enfant doté d'une remarquable voix d'alto. La cantate n° 170, **Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust**, fut donnée pour la première fois à la communion du matin le sixième dimanche après la Trinité qui, en 1726 tombait le 28 juillet. Même selon les normes du piétisme luthérien, la sentimentalité du texte de Georg Christian Lehms est mièvre et moralisatrice. Pourtant, comme souvent, elle inspira à Bach une musique d'une immense beauté et force spirituelle.

Le texte de l'aria initiale reflète le repos divin auquel on accède uniquement par le biais de l'union avec les cieux. Bach le met en musique sous la forme d'une sublime berceuse-pastorale, richement instrumentée pour cordes à quatre parties, avec un hautbois d'amour qui double les premiers violons. Ici, Bach n'a jamais été aussi proche du bel canto à l'italienne de l'aria d'opéra haendelien. La paix spirituelle est évoquée par les croches au rythme doux des cordes et par les notes soutenues sur « Ruh' », alors que les péchés de l'enfer (« bei Höllensünden ») provoquent une figure chromatique qui descend en volutes exposée à l'origine vers la fin de l'introduction orchestrale.

Dans le premier des deux récitatifs, Bach peint un univers de haine, de jalousie et de « venin de vipère » dans

des lignes déchiquetées et des harmonies cinglantes. Le chromatisme se déforme encore davantage dans l'aria « Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen », où la voix et l'orgue à deux claviers gémissent, se tordent de douleur et fulminent au-dessus des figures « poussant des soupirs » que répètent les violons et les altos à l'unisson. Ici, l'absence d'une basse solide symbolise le manque de fondement moral de l'humanité. Pour le second récitatif, le texte de Lehms mis en musique par Bach avec accompagnement de cordes (et une délicieuse ornementation coloratura pour illustrer « flieht »), lui fut directement inspiré par la lecture de l'évangile du jour, qui comprend la phrase « quiconque se met en colère contre son frère mérite d'être puni par les juges » (Matthieu 5 : 22). L'aria finale présente de même une partie obligato virtuose pour orgue, jouée à la Thomaskirche par Bach lui-même. Le croyant accueille la mort en Christ de façon presque guillerette tout en déclarant son dégoût de cette vie terrestre par le biais de l'intervalle dissonant de triton (ré–sol dièse), longtemps catalogué comme le *diabolus in musica*.

Quatre mois plus tard, le 23^e dimanche après la Trinité, le 24 novembre 1726, les fidèles de Leipzig entendirent la première exécution de la Cantate n° 52, **Falsche Welt, dir trau ich nicht!**, pour soprano solo avec un choral final. Cette cantate contient le message suivant : le monde traître et hypocrite ne peut faire du mal à ceux qui croient en Dieu. Dans la sinfonia préliminaire, Bach ignore les scorpions et les « faux serpents » évoqués dans le récitatif initial en faveur d'un Allegro exubérant, plus connu dans son incarnation du premier mouvement du Concerto brandebourgeois n° 1. La différence la plus importante entre les deux c'est que la version concerto ajoute un violino piccolo à la palette instrumentale haute en couleur composée de deux cors de chasse (réplique des sonneries de chasse traditionnelles), trois hautbois, cordes et continuo.



La berceuse « Schlummert ein, ihr matten Augen », peut-être la méditation la plus pénétrante et sensuelle de Bach sur la métaphore piétiste favorite de la mort appréhendée comme un état de sommeil, a fait d'**Ich habe genug**, n° 82, l'une des cantates de Bach les plus appréciées. En fait, toute cette œuvre est chargée d'une force expressive personnelle si intense que la spécialiste de Bach Ruth Tatlow propose, et c'est vraisemblable, un lien entre la cantate et la mort de la fille du compositeur, âgée de trois ans, quelques mois avant sa première exécution. « La berceuse ne pourrait-elle pas ... représenter un père regardant sa fille tomber dans le sommeil de la mort sans pouvoir rien faire, et la joyeuse danse du finale préfigurer les ébats apaisants de la réunion familiale dans l'éternité ? »

De façon moins spéculative, *Ich habe genug* fut presque certainement écrite pour un talentueux étudiant de l'université de Leipzig du nom de Johann Lipsius, qui en donna la première exécution à la Fête de la Purification de la Vierge Marie, tôt le matin du 2 février 1727. Quatre ans plus tard, Bach en fit une version pour soprano, avec une flûte remplaçant le hautbois, puis, vers 1735, il composa une version pour alto qui rétablissait la tonalité (ut mineur) et l'instrumentation de l'original. Il n'est pas étonnant que la berceuse centrale ait été l'une des préférées de sa seconde femme, Anna Magdalena, qui la copia dans son livre de musique personnel.

Dans la tradition du piétisme luthérien, le texte anonyme de cette cantate ne fait référence qu'indirectement à la lecture de l'évangile du jour (Luc 2 : 22–32), qui raconte la présentation de l'Enfant Jésus à Siméon au temple et la vision joyeuse qu'a le vieil homme de la mort et du salut imminents. La lassitude de vivre et l'étreinte ardente de la mort, exprimées avec une imagerie presque érotique dans la première aria et le récitatif suivant, peuvent sembler difficilement acceptables de nos jours. Mais de tels sentiments piétistes étaient très répandus dans l'Allemagne

de Bach, où la mort n'était un phénomène que trop présent au cœur de la vie. Comme si souvent, le texte saturé de mort de la cantate se fond totalement dans la veine caractéristique de l'intériorité presque voluptueusement morbide du compositeur, finalement bannie dans la robuste matérialité de la gigue finale.

La première aria est en effet un duo céleste pour hautbois et voix, amorti par des syncopes de cordes murmurantes. Bach utilise souvent le contrepoint dans la merveilleuse ligne vocale très étendue sur une figure bondissante du hautbois, que reprend finalement la partie vocale pour accentuer le mot « Freuden »—« joie ». Après un récitatif qui s'épanouit en arioso sur « Laßt uns mit diesem Manne ziehn! » (« Allons avec cet homme ! », une idée symbolisée par la ligne de basse conductrice suivie de la voix), vient la clef de voûte de la cantate, « Schlummert ein, ihr matten Augen », coulée comme un vaste rondo avec deux épisodes. Ici, Bach bannit le hautbois aigre-doux et exploite le timbre suave et légèrement voilé des cordes jouant dans la tonalité de mi bémol majeur. La lassitude extasiée de l'âme se traduit dans les lignes qui ondulent tendrement, les fréquents retours à la sous-dominante « reposante », la bémol majeur, et les notes soutenues de manière somnolente sur « schlummert », « zu » et « Ruh ».

L'aria finale, de retour en ut mineur, développe l'idée de joyeuse impatience introduite vers la fin de l'aria initiale. Et ce n'est pas la première fois dans une aria de Bach que les accès de coloratura (suscités par « freue ») ont l'air d'une toccata pour clavier transcrite pour voix humaine. Comme d'habitude, « Tod » produit invariablement une baisse de la ligne vocale et, à un moment donné, un sol grave tenu solennellement : quelle que soit sa douceur, la mort doit quand même être envisagée avec un respect mêlé de crainte.

RICHARD WIGMORE © 2017
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

