

J. S. BACH

Leipzig 1726

CANTATAS FOR ALTO

BENNO SCHACHTNER

COLLEGIUM 1704 • VÁCLAV LUKS

GLOSSA 



JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)

Leipzig 1726
CANTATAS FOR ALTO

Geist und Seele wird verwirret BWV 35

PRIMA PARTE

1	CONCERTO	5:40
2	ARIA Geist und Seele wird verwirret	7:38
3	RECITATIVO Ich wundre mich	1:23
4	ARIA Gott hat alles wohl gemacht	2:57

SECONDA PARTE

5	SINFONIA	3:18
6	RECITATIVO Ach, starker Gott	1:05
7	ARIA Ich wünsche nur	2:56

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust BWV 170

8	ARIA Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust	6:19
9	RECITATIVO Die Welt, das Sündenhaus	1:22
10	ARIA Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen	8:02
11	RECITATIVO Wer sollte sich demnach	1:04
12	ARIA Mir ekelt mehr zu leben	5:42

Gott soll allein mein Herze haben BWV 169

13	SINFONIA	7:50
14	ARIOSO Gott soll allein mein Herze haben	2:26
15	ARIA Gott soll allein mein Herze haben	6:25
16	RECITATIVO Was ist die Liebe Gottes?	0:50
17	ARIA Stirb in mir, Welt	5:28
18	RECITATIVO Doch meint es auch dabei	0:25
19	CHORAL Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst	1:25



countertenor Benno Schachtner

organ Johannes Lang

soprano Julia Sophie Wagner

tenor Patrick Grahl

bass Gotthold Schwarz

Collegium 1704

concertmaster Vadym Makarenko

violin I Maréta Knittlová, Jan Hádek, Martin Kalista

violin II Simona Tydlitátová, Vojtěch Jakl,
Petra Ščevková, Martina Kuncel Štillerová

viola Jakub Verner, Julia Kriechbaum

violoncello Libor Mašek, Petr Hamouz

double bass Luděk Braný

harpsichord Filip Hrubý

oboe & oboe d'amore Katharina Andres, Petra Dáamec Ambrosi

taille (tenor oboe) Friederike Köhncke

bassoon Györgyi Farkas

direction Václav Luks

JOHANN SEBASTIAN BACH

Leipzig 1726 CANTATAS FOR ALTO



The “mind and soul” of some congregants at the Leipzig services may, from time to time, have been left “confused” when the Thomaskantor Johann Sebastian Bach, during the third and fourth years of his tenure in Leipzig, presented a loose succession of no fewer than 37 new cantatas. The works of his so-called third annual cycle are indeed marked by a striking diversity of forms and by numerous surprises.

One particularly notable innovation of this cycle is the experimental use of the organ. Whereas in cantatas it was normally confined to the continuo, Bach increasingly elevates it to the status of a solo instrument, engaging on equal terms with the orchestra, at times with choir and orchestra together, or even with a single vocal soloist. Another novelty of this period is that, in no fewer than eight instances – unprecedented in his Leipzig years – Bach adopts the form of the solo cantata, conceived for a single singer and orchestra. The voice type he most frequently has in mind here is the alto; this is also the case in the three works brought together on this recording. All three cantatas likewise introduce obbligato organ parts as a further innovation.

It is noteworthy that all three compositions originated within the span of just three months, at the turn of late summer to early autumn 1726. It is therefore likely that Bach had at his disposal an especially gifted alto at this time. His identity, however, remains unknown. The solo part cannot have been intended for a woman or a castrato: in accordance with the Pauline injunction that “*women should keep silent in the churches*”, women were not (as yet) permitted to participate in Protestant liturgy, while castrati north of the Alps can, at best, be documented only in courtly contexts. A boy’s voice may likewise be excluded. Given these circumstances, the vocal part was most probably performed by a young singer after the voice change, employing a head voice, that is, falsetto – corresponding to a type of singer such as Benno Schachtner, and to what we would today describe as a countertenor. In all likelihood, Bach’s elusive alto was one of the senior members of the St Thomas choir (aged approximately 18 to 23), or perhaps one of the occasionally mentioned auxiliary church singers, possibly drawn from former Thomaner within the circle of university students.

Yet regardless of who first performed these works, it is certain that Bach composed for this voice some of his most beautiful and affecting cantatas. It is even possible that, through these virtuosic compositions, he sought to reward the singer in a special way – perhaps in recognition of a longer-standing collaboration.



BWV 35: A “Play of Confusion” in Notes

The cantata “*Geist und Seele wird verwirret*” (Soul and spirit are thrown into confusion), BWV 35, composed for the twelfth Sunday after Trinity, is based on a text by the former Darmstadt court poet Georg Christian Lehms (1684–1717). Lehms, whose verse is distinguished by its exceptionally vivid imagery, produced a number of poetic texts for the Darmstadt Kapellmeister Christoph Graupner. The texts from his first annual cycle (*Gottgefälliges Kirchen-Opfer in einem ganzen Jahr-Gänge andächtiger Betrachtungen über die gewöhnlichen Sonn- und Festtags-Texte* | *God-pleasing Church Offering: a complete annual cycle of devout reflections on the customary texts for Sundays and feast day*, Darmstadt 1711) also came into the hands of Johann Sebastian Bach, who set ten of them as cantatas.

The Gospel for the twelfth Sunday after Trinity recounts how Jesus restored speech and hearing to a deaf-mute (Mark 7:31–37). After performing this miraculous healing, he enjoins the astonished witnesses “to tell no one”. Yet the more he charged them, the more widely they proclaimed it. This provided ample reason for cantatas written for this Sunday typically to abound in joyful expression. Lehms, however, approaches the Gospel from a different perspective: the divine miracle is so great that it surpasses human comprehension. Mind and soul are overwhelmed, “confused” – not by doubt or uncertainty, but by reverence.

Bach plunges the listener into this state of bewilderment from the very first bar, evoking astonishment through a bold musical conception. The cantata opens not with a vocal movement, but with an expansive sinfonia – an extended organ concerto functioning as a wordless opening chorus, highly virtuosic, charged with formidable energy, and rich in invention in its treatment of recurring principal motifs. The second part of the cantata likewise begins with a lively concertante movement for organ and strings.

The aria “*Soul and spirit are thrown into confusion*”, which gives the cantata its title, is itself a “play of confusion”, once again seizing the listener with wonder. This effect is achieved less by the alto voice than by the accompanying organ, which continually “confuses” with dazzling figurations and unexpected modulations. The second aria, “*God has done all things well*”, is an expression of pure optimism in musical terms, presented as a compelling contest between voice and organ. Yet the work does not conclude with a triumphant, worldly thanksgiving, but – very much in Lehms’s characteristic manner – with an aria that clearly articulates a longing for the life to come: “*I wish to live only with God. Ah! how I wish that it were already the time!*” Bach, however, does not compose a sombre conclusion, but rather a dance-like movement in triple time, a hymn of praise for the life beyond, shaped by the idea that if God grants such miracles, then His Son might lead us to Him and to His heavenly music sooner rather than later!



BWV 169: Love of God as a Dialogue with the Organ

Only a few weeks after the first performance of BWV 35, another alto cantata was heard on the eighteenth Sunday after Trinity in 1726 (20 October): “*Gott soll allein mein Herze haben*” (God alone should possess my heart). Once again, Bach appoints the organ as the partner in dialogue with the alto voice.

The text was most probably written by Christoph Birkmann, a Leipzig theology student, whom Christine Blanken has identified in recent years as the author of a number of cantata texts from Bach’s third annual cycle – although it is not possible to determine with certainty which works can be attributed to him in detail.

Birkmann’s language is less operatic than that of Lehms; yet he frequently writes in the first person, from the perspective of the believing soul, a quality that lends his verse itself to musical setting in the form of the solo cantata: “*God alone should possess my heart*” (or “*I will gladly carry the cross-staff*”, “*I have enough*”, “*I, wretched man, a servant to sin*”).

The Gospel for the eighteenth Sunday after Trinity (Matthew 22:34–46) speaks of the twofold commandment of love: to love God with all one’s heart – and one’s neighbour as oneself. Birkmann, however, establishes a clear hierarchy. For much of the poem, he treats only the love of God; love of one’s neighbour is articulated didactically only in the final verse, where it is presented as the logical consequence of a profound love of God: “*But keep in mind also to be sincere with your neighbour! For it is written in the scriptures: you should love God and your neighbour.*”

Bach opens this cantata, too, with an extensive sinfonia, though it remains unclear whether this movement did not originally belong to cantata BWV 169. May it perhaps derive from an earlier solo concerto from Bach’s Köthen period? It is also possible that it originated – like, in all likelihood, the instrumental movements of BWV 35 – in a public concert given by Bach in September 1725 at St Sophia’s Church in Dresden with members of the court Kapelle. According to a contemporary newspaper report, Bach then played on the new organ “for more than an hour, in preludes and various concertos, with captivating sweetness of instrumental music in all keys”, and was “greatly admired” by those present.

In the aria “*God alone should possess my heart*”, the alto voice expresses, with almost stoic calm, as if in a mantra, the resolve to devote the heart entirely to God. The organ accompanies and comments upon this idea with such persistence and imagination that it seems to embody the agitated human heart itself – beating with joyful anticipation of God and adorning its chambers with the most beautiful ornaments.

In the second aria, "*Die in me, you world and all your loves*", Bach attains an elegiac, almost otherworldly atmosphere. The harmonies seem to hover in an intermediate realm: no longer on earth, yet not quite in heaven. It is music suspended on its way to a world in which Salvation awaits. Among the many magical moments in which Bach strikes a tone of farewell to the world, this is one of the most compelling: not a sombre resignation, but a most singular rapture of haunting and deeply captivating beauty.



BWV 170: Paradise and a Perverted World

The cantata BWV 170, "*Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust*" (Contented peace, beloved delight of the soul), composed for the sixth Sunday after Trinity and first performed on 28 July 1726, is perhaps the most remarkable – certainly the best known – of Bach's cantatas for this occasion. It is also comparatively concise, comprising five movements: three arias and two recitatives. Like the works discussed above, it is an alto cantata without chorus. Yet within Bach's cantata cycle of the third year it appears almost as an anomaly, since it was written for an occasion on which he would normally have composed a more richly scored cantata with chorus and on a biblical text. Scholars therefore assume that a second composition was performed on that Sunday: perhaps, before the sermon, a cantata by Johann Ludwig Bach (whose works Johann Sebastian Bach had been presenting regularly for several months), while BWV 170 was assigned to the post-sermon position (possibly during the distribution of Communion).

The text, once again by Georg Christian Lehms, presents the poet in his purest form: in the "metaphor-laden" language of Baroque opera, with vivid imagery combined with an uncompromising moral severity – for which, however, he had good reason. The Gospel reading (Matthew 5:20–22) is directed against the self-satisfied and hypocritical piety of the Pharisees. From this Lehms develops a stark contrast: on the one hand, the heavenly realm as an idyll; on the other, the world as a place of falsehood and "perverted hearts".

Bach's score realises this contrast with radical consistency. The opening aria offers a vision of paradise of almost unreal beauty: "*Contented peace, beloved delight of the soul*". A noble melodic line, a pastoral 12/8 metre, and a motif in the oboes and strings unfold in ever-changing harmonies. It is music that seems scarcely of this world – a vision of "heavenly concord", of eternal peace and carefreeness, scarcely capable of more convincing expression. The philosopher Emil Cioran – a radical sceptic and yet an ardent admirer of Bach – once described the effect of Bach's music upon him: "Often it is as though I were hearing music after my death." This aria illustrates that sensation perfectly.

Thereafter, however, the heavenly idyll comes to an abrupt end. Lehms and Bach confront the listener with a harsh depiction of the deceitful world – a "place of sin", filled with "hatred and envy", mouths that spew "snake's venom", and those who "tread their neighbour underfoot". The central aria of this veritable sermon on punishment, "*How sorry I feel therefore for those perverted hearts*", ranks among the boldest and most uncompromising experiments Bach ever undertook in his cantatas: the continuo – the customary foundation of every composition – is absent. The world here exists quite literally without ground and without higher order. The harmonies sound alien; the organ moves from one dissonant line to another; the alto voice sighs and struggles within a soundscape of endless friction; everything appears distorted. Bach is certainly not composing "beautiful" music here. Rather, he creates a form of musical exegesis that is deliberately unsettling. Through this music, the listener is, as it were, made to wear special lenses through which the world suddenly appears unfiltered: a chaotic, pitiable realm that has lost all moral compass.

Following this depiction of a "perverted" world comes, as a conclusion, a farewell to it: *I feel revulsion to prolong my life, and so take me away from here, Jesus!*" The text is filled with despair, yet Bach's music is compelling, affirmative and deeply persuasive. The opening tritone of the principal motif – more a leap than a step – symbolises the longed-for "departure" towards that "place to live" which is heaven. The organ's passages and interludes unfold almost like improvisations. One has the impression that Bach himself is taking part in a kind of musical "jam session", allowing his fingers to wander freely across the keyboard in order to accompany the singer with jazz fills on a one-way journey to heaven.

In the context of all three cantatas, a final question suggests itself: why such a prominent role for the organ, and why in such an exposed manner? The most immediate and succinct answer might be that Bach was able to do so: he was, after all, the most celebrated organist of his time, regularly played the instrument as Thomaskantor, and may have wished to display his art. Or perhaps he had in mind his eldest son, the sixteen-year-old Wilhelm Friedemann, and sought to create a special platform for him? In any case, the organ in these works is far more than mere colour or ornament: it is, at once, a form of self-reflection – and a signature.

MICHAEL MAUL



« L'esprit et l'âme » de certains fidèles assistant aux offices de Leipzig ont pu être parfois « confondus » lorsque le cantor de Saint-Thomas, Johann Sebastian Bach, présenta, au cours de sa troisième et de sa quatrième année de service à Leipzig et dans un ordre libre, un ensemble de 37 nouvelles cantates. Les œuvres de ce que l'on appelle son troisième cycle s'y distinguent en effet par une diversité de formes remarquable et par de nombreuses surprises.

L'une des innovations les plus singulières de ce troisième cycle semble être l'usage expérimental de l'orgue. Habituellement condamné au rôle de basse continue dans les cantates, l'orgue est cependant plus souvent élevé par Bach au rang d'instrument soliste, dialoguant à égalité avec l'orchestre, avec le chœur et l'orchestre, ou simplement avec le soliste. Autre nouveauté de ce cycle : Bach adopte à huit reprises – pour la première fois durant sa période à Leipzig – la forme de la cantate solo, conçue pour un seul chanteur accompagné par l'orchestre. La tessiture que Bach privilégie le plus souvent est l'alto, comme le montrent aussi les trois œuvres réunies sur ce disque. Toutes trois se distinguent en outre par une autre nouveauté : l'orgue obligé.

Il est frappant de constater que ces trois œuvres furent composées en l'espace de trois mois, entre la fin de l'été et le début de l'automne 1726. Il est probable que Bach eut alors à sa disposition un alto particulièrement talentueux. Son identité reste cependant inconnue. La partie soliste ne pouvait être confiée ni à une femme ni à un castrat : dans le culte protestant, les femmes ne pouvaient pas (encore) y prendre part, conformément au précepte de l'apôtre Paul – « que les femmes se taisent dans l'assemblée » – ; quant aux castrats, ils ne semblent avoir été présents au nord des Alpes que dans les milieux de cour. Il ne pouvait pas non plus s'agir d'une voix de garçon. Tout porte plutôt à croire que la partie fut chantée par un jeune chanteur ayant déjà mué, qui chantait en voix de tête, c'est-à-dire en fausset – un type de voix que nous appelons aujourd'hui contre-ténor, comme chez un chanteur tel que Benno Schachtner. Selon toute vraisemblance, l'alto dont Bach disposait était soit l'un des élèves les plus âgés de Saint-Thomas (âgé d'environ 18 à 23 ans), soit l'un des chanteurs appelés en renfort pour le service de l'église, parfois mentionnés dans les sources et issus du milieu universitaire (peut-être un ancien élève de Saint-Thomas ?).

Mais, quel que fût le chanteur qui interpréta alors ces œuvres pour la première fois, une chose est certaine : Bach composa pour sa voix certaines de ses cantates les plus belles et les plus saisissantes. Peut-être voulut-il aussi, par ces œuvres virtuoses, le récompenser d'une manière particulière (pour une collaboration qui durait déjà depuis un certain temps ?).



BWV 35 : « Jeu de confusion » en notes

La cantate « L'esprit et l'âme sont confondus » (BWV 35), destinée au 12^e dimanche après la Trinité, repose sur un texte de l'ancien poète de cour de Darmstadt Georg Christian Lehms (1684–1717). Lehms, dont les vers se distinguent par une langue particulièrement riche en images, créa toute une série de textes poétiques pour le maître de chapelle à la cour de Darmstadt, Christoph Graupner. Les textes de son premier cycle, *Gottgefälliges Kirchen-Opfer in einem ganzen Jahr-Gänge andächtiger Betrachtungen über die gewöhnlichen Sonn- und Festtags-Texte / Offrande ecclésiastique agréable à Dieu : cycle annuel de méditations pieuses sur les textes des dimanches et des fêtes*, Darmstadt, 1711), tombèrent également entre les mains de J. S. Bach, qui en mit en musique dix textes de cantates.

L'Évangile du 12^e dimanche après la Trinité raconte comment Jésus rendit à un sourd-muet la parole et l'ouïe (Marc 7, 31–37). Après ce miracle, il demanda aux témoins émerveillés « de n'en rien dire à personne. Mais plus il le leur interdisait, plus ils en parlaient ». Il n'est donc pas surprenant que les cantates de ce dimanche soient généralement pleines de joie. Lehms, cependant, aborde l'Évangile sous un autre angle : le miracle de Dieu est si grand qu'il dépasse la compréhension humaine. L'esprit et l'âme en sont bouleversés, « confondus » – non par le doute ou l'incertitude, mais par un profond respect.

Bach trouble l'auditeur dès la première mesure. Il provoque l'étonnement par une idée musicale remarquable. La cantate ne commence pas par le chant, mais par une grande sinfonia : un vaste concerto pour orgue, une sorte de chœur d'entrée sans paroles, très virtuose, plein d'élan et d'invention dans le traitement des motifs principaux, qui revient sans cesse. La seconde partie de la cantate s'ouvre elle aussi sur un mouvement concertant vif pour orgue et cordes. L'aria « L'esprit et l'âme sont confondus », qui donna son titre à la cantate, est elle aussi un jeu de confusion, et elle plonge de nouveau l'auditeur dans l'étonnement. Mais cet effet vient moins de la voix d'alto que de l'orgue qui l'accompagne, et qui ne cesse de troubler par ses guirlandes saisissantes et ses passages vers des tonalités inattendues. La seconde aria, « Tout ce que Dieu a fait est bien fait », est l'expression d'un pur optimisme, présenté comme un dialogue animé entre la voix et l'orgue.

Et pourtant, l'œuvre ne s'achève pas sur un chant d'action de grâce terrestre et victorieux, mais – de manière tout à fait typique chez Lehms – sur une aria qui exprime avec une grande certitude le désir d'une vie après la mort : « Mon seul désir est de vivre en Dieu. Ah, puisse déjà venir l'heure » Mais Bach ne termine pas sur une note sombre. Il écrit au contraire un mouvement dansant à trois temps, un chant de louange consacré à l'au-delà, porté par cette idée : si Dieu accomplit de tels miracles, il vaudrait mieux que son Fils nous conduise vers lui et sa musique céleste aujourd'hui plutôt que demain.



BWV 169 : L'amour pour Dieu en dialogue avec l'orgue

Quelques semaines seulement après la création de la BWV 35, une nouvelle cantate écrite pour l'alto résonna le 18^e dimanche après la Trinité de l'année 1726 (le 20 octobre) : « Gott soll allein mein Herze haben » (Dieu seul doit posséder mon cœur). Et, une fois encore, Bach choisit l'orgue comme partenaire de la voix d'alto.

Le texte fut probablement créé par Christoph Birkmann, étudiant en théologie à Leipzig, que Christine Blanken identifia il y a quelques années comme l'auteur de plusieurs textes de cantates du troisième cycle de Bach – même s'il n'est pas possible de dire avec certitude quelles œuvres viennent précisément de sa plume.

Le langage de Birkmann est moins opératique que celui des textes de Lehms ; lui aussi, cependant, s'exprime souvent à la première personne, du point de vue de l'âme croyante, ce qui prédispose ses vers à une mise en musique sous la forme de la cantate solo. « Dieu seul doit posséder mon cœur » (ou « Je porterai volontiers la croix », « Je suis comblé », « Moi, misérable humain, moi, serviteur du péché »).

L'Évangile du 18^e dimanche après la Trinité (Matthieu 22, 34–46) parle du double commandement de l'amour : aimer Dieu de tout son cœur – et son voisin comme soi-même. Mais Birkmann fixe les priorités. Pendant une grande partie du poème, il ne parle que de l'amour de Dieu. Ce n'est qu'au dernier vers que l'amour du voisin apparaît comme la conséquence logique d'un profond amour pour Dieu : « Aussi garde à l'esprit d'être fidèle à votre voisin ! Car il est écrit dans les Écritures : tu dois aimer Dieu et ton voisin. »

Bach ouvre également cette cantate par une vaste sinfonia, sans que l'on sache avec certitude s'il s'agit d'un morceau écrit pour le début de la BWV 169. Peut-être ce mouvement provient-il d'un concerto solo plus ancien, remontant à l'époque où Bach était à Köthen ? Mais il est aussi possible qu'il trouve son origine – probablement comme les mouvements instrumentaux de la BWV 35 – dans un concert public que Bach donna en septembre 1725 dans l'église Sainte-Sophie de Dresde avec les membres de la chapelle de cour. D'après un compte rendu paru dans la presse de l'époque, Bach y joua sur le nouvel orgue « pendant plus d'une heure, dans des préludes et divers concertos, une musique instrumentale d'une douceur captivante, dans toutes les tonalités » – ce qui lui valut « la grande admiration » des personnes présentes.

Dans l'aria « Dieu seul doit posséder mon cœur », l'alto exprime avec un calme presque stoïque, comme un mantra, sa décision de consacrer son cœur à Dieu. L'orgue accompagne ce motif et le commente avec une telle constance et une telle fantaisie qu'il semble représenter le cœur humain agité, battant d'enthousiasme dans l'attente joyeuse de Dieu et décorant ses chambres des plus beaux ornements.

Dans la seconde aria, « Mourez en moi, monde et tout ton amour », Bach crée une atmosphère élégiaque, presque irréaliste. Les harmonies semblent flotter dans un entre-deux : déjà plus sur terre, mais pas encore au ciel. C'est une musique en suspension, en chemin vers le salut. Parmi tous les moments magiques où Bach donne le ton de l'adieu au monde, celui-ci est l'un des plus envoûtants : non pas une résignation sombre, mais un ravissement particulier, d'une beauté étrange et fascinante.



BWV 170 : Le paradis et le monde pervers

La cantate BWV 170, « Bienheureuse paix, bien-aimée béatitude », destinée au 6^e dimanche après la Trinité et donnée dès le 28 juillet 1726, est sans doute la plus étonnante, et en tout cas la plus célèbre, des cantates composées pour le temps de la Trinité. Elle est aussi relativement brève : elle comprend cinq mouvements, trois arias et deux récitatifs. Elle aussi est une cantate pour alto seul, sans chœur. Et pourtant, dans le calendrier des cantates du troisième cycle de Bach, elle fait figure de corps étranger, puisqu'elle fut composée pour une occasion où Bach écrivait habituellement des cantates de vaste dimension, avec chœur et sur texte biblique. Les chercheurs supposent donc qu'une autre composition fut également exécutée ce 6^e dimanche après la Trinité : peut-être une cantate de Johann Ludwig Bach fut-elle entendue avant le sermon (dont J. S. Bach faisait exécuter toute une série de cantates déjà depuis plusieurs mois), tandis que Johann Sebastian Bach réserva la BWV 170 pour après le sermon (peut-être pendant la communion ?).

Le texte de la cantate est à nouveau de Georg Christian Lehms et le montre dans ce qu'il a de plus caractéristique : une langue d'opéra baroque presque « débordante de métaphores », des images fortes, jointes à une grande rigueur morale – qui a ici sa raison d'être. Le texte de l'Évangile (Matthieu 5, 20–22) s'en prend à la piété satisfaite d'elle-même et hypocrite des pharisiens. Lehms en tire une comparaison nette : d'un côté le royaume céleste comme une idylle, de l'autre le monde comme lieu du mensonge et des « cœurs pervers ».

La partition de Bach met cette comparaison en œuvre avec une radicalité remarquable. L'aria d'ouverture offre un paradis (sonore) d'une beauté presque irréaliste : « Bienheureuse paix, bien-aimée béatitude ». Une mélodie ample, un rythme pastoral à 12/8, un motif confié aux hautbois et aux cordes, développé dans des harmonies toujours nouvelles. C'est une musique qui semble ne pas appartenir à ce monde – une vision de la « concorde du paradis », dans une paix et une sérénité éternelles, qu'on pourrait difficilement rendre plus convaincante. Le philosophe Emil Cioran – sceptique radical, mais aussi admirateur passionné et « croyant » sans limites en Bach – écrivit à propos de cette musique : « Souvent, c'est comme si j'entendais de la musique après ma mort. » Cette aria illustre parfaitement ce sentiment.

Mais ensuite, l'idylle céleste prend fin. Avec cette image peu flatteuse d'un monde mensonger, « cette demeure du péché », pleine de « haine et d'envie », de bouches qui crachent « le don de la vipère » et de ceux qui ne font que « piétiner un voisin », Lehms et Bach font ici la leçon à leurs auditeurs. L'aria centrale de ce véritable sermon de châtiement, « Comme les cœurs pervers m'affligent ! », compte parmi les expériences les plus audacieuses et les plus radicales de toute la production de cantates de Bach : la basse continue – fondement habituel de toute composition – en est absente. Le monde se trouve littéralement privé de fondement et d'ordre supérieur. Les harmonies y paraissent étrangères, l'orgue enchaîne les lignes dissonantes ; la voix d'alto soupire et se tourmente dans un paysage sonore de tensions sans fin ; tout y semble en quelque sorte pervers.

Certes, Bach compose ici tout sauf une belle musique. Mais c'est précisément ainsi qu'il pratique une forme d'exégèse musicale qui secoue. Par cette musique, il met soudain à l'auditeur des lunettes à travers lesquelles le monde apparaît sans filtre : un monde chaotique, digne de pitié et privé de toute boussole morale.

Après l'évocation de ce monde « pervers » vient enfin l'adieu qui lui est adressé : « Je suis dégoûté de vivre plus longtemps, aussi emporte-moi loin d'ici, Jésus ! » La phrase exprime le désespoir, mais la musique de Bach, elle, reste pleine d'élan, lumineuse et captivante. Le triton qui ouvre le motif principal – un intervalle qui semble moins s'élancer que bondir – symbolise l'« envol » désiré vers cette « demeure » qu'est le ciel. L'orgue joue les transitions et les intermèdes presque dans un esprit d'improvisation. On a l'impression que Bach lui-même participe ici à une sorte de jam session, laissant courir ses doigts sur le manuel pour accompagner le chanteur, dans son voyage one way vers le ciel, de fill-ins presque jazzy.

Dans le contexte de ces trois cantates, une dernière question s'impose : pourquoi une telle place accordée à l'orgue, et surtout pourquoi de manière aussi marquée ? La réponse la plus évidente, et sans doute la plus simple, est que Bach pouvait se le permettre : il était le plus célèbre organiste de son temps, jouait souvent de l'orgue en tant que cantor de Saint-Thomas, et souhaitait sans doute faire entendre son art. Pensait-il aussi à son fils aîné, Wilhelm Friedemann, seize ans à l'époque, et voulait-il lui offrir une place particulière ? Quoi qu'il en soit, dans ces œuvres, l'orgue n'est pas une simple décoration ni une couleur sonore parmi d'autres ; il est aussi une forme de réflexion sur soi, et une signature.

MICHAEL MAUL
Traduction : Lucie Mohr

Leipzig 1726

KANTATEN FÜR ALTO



„Geist und Seele“ mancher Leipziger Gottesdienstbesucher mag hin und wieder „verwirret“ gewesen sein, als der Thomaskantor Johann Sebastian Bach in seinem dritten und vierten Leipziger Dienstjahr in loser Folge insgesamt 37 neue Kantaten aufführte. Denn die Stücke dieses sogenannten Dritten Jahrgangs zeichnen sich durch eine bemerkenswerte Vielfalt an Formen und durch manche Überraschungen aus.

Die besondere Innovation des Jahrgangs ist der experimentelle Einsatz der Orgel. In den Kantaten üblicherweise zum Generalbassspiel verdammt, erhebt sie Bach nun häufiger zum Solo-Instrument, das auf Augenhöhe mal mit einem Orchester, mal mit Chor und Orchester, mal nur mit einem Solisten wetteifert. Eine weitere Neuerung des Jahrgangs ist, dass Bach sich in ihm in immerhin acht Fällen – erstmals in seiner Leipziger Zeit – für die Form der Solo-Kantate entscheidet, bestimmt für nur einen Sänger und Orchester. Die Stimmlage, die Bach dabei am häufigsten bedenkt, ist der Alt: mit den drei Werken, die auf dem vorliegenden Album vereint sind. Alle drei Kantaten warten zudem mit der Innovation der obligaten Orgel auf.

Auffällig ist, dass die drei Stücke innerhalb von nur drei Monaten im Sommer/Herbst 1726 entstehen. Die Annahme liegt nahe, dass Bach zu diesem Zeitpunkt einen besonders talentierten Altisten in seinen Reihen hatte. Wer sich dahinter verbarg, ist nicht überliefert. Eine Frau oder ein Kastrat kam als Ausführende nicht in Frage – erstere dürfte nach dem alten Paulus-Grundsatz, „die Frau hat in der Kirche zu schweigen“, (noch) nicht in der protestantischen Kirchenmusik mitwirken; und Kastraten lassen sich nördlich der Alpen bestenfalls in höfischen Kontexten belegen. Es dürfte sich auch nicht um eine Knabenstimme gehandelt haben. Nach Lage der Dinge wird die Partie vielmehr von einem bereits mutierten jungen Sänger vorgetragen worden sein, der die Stücke mit Kopfstimme, also falsettierend, vortrug – er entsprach damit, wie Benno Schachtner, dem Sänger-Typus, den wir heute als Countertenor bezeichnen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war Bachs fraglicher Altist folglich einer der ältesten Thomaner (Alter circa 18 bis 23 Jahre) oder einer jener hier und da belegten kirchenmusikalischen Helfer (ehemalige Thomaner?) aus dem Kreis der Universitätsstudenten.

Doch ganz gleich, wer damals die Stücke singend aus der Taufe hob, eines ist sicher: Bach hat für seine Kehle einige seiner schönsten und wirkungsvollsten Kantaten geschaffen. Und vielleicht hat er ihn mit diesen Bravourstücken auch auf besondere Weise (für eine bereits länger währende Zusammenarbeit?) belohnen wollen.



BWV 35: ‚Verwirrspiel‘ in Noten

Die Kantate „Geist und Seele wird verwirret“ (BWV 35), bestimmt für den 12. Sonntag nach Trinitatis, basiert auf einem Text des ehemaligen Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717). Lehms, dessen Verse sich durch eine ausgesprochen bildhafte Sprache auszeichnen, hat eine ganze Reihe von Kantatendichtungen für den Darmstädter Hofkapellmeister Christoph Graupner geschaffen. Die Texte seines ersten Jahrgangs (*Gottgefälliges Kirchen-Opfer in einem ganzen Jahr-Gänge andächtiger Betrachtungen über die gewöhnlichen Sonn- und Festtags-Texte*, Darmstadt 1711) gelangten auch in die Hände J. S. Bachs, der daraus insgesamt zehn Kantatendichtungen vertonte.

Das Evangelium für den 12. Sonntag nach Trinitatis erzählt, wie Jesus einen Taubstummen wieder sprechend und hörend macht (Markus 7, 31–37). Nach vollzogener Wunderheilung bittet er die staunenden Augenzeugen: „Sie sollten's niemandem sagen. Je mehr er's aber verbot, desto mehr breiteten sie es aus.“ Grund genug, dass Kantaten auf diesen Sonntag üblicherweise eben nicht mit Jubelworten sparen. Doch Lehms betrachtet das Evangelium aus einer anderen Perspektive: Das göttliche Wunder ist so groß, dass es die menschliche Fassungskraft übersteigt. Geist und Seele geraten angesichts dessen in einen Zustand der Überforderung, sind „verwirret“ – nicht aus Zweifel oder Unsicherheit, sondern aus Ehrfurcht.

Bach verwirrt seine Zuhörer schon mit dem ersten Takt. Er bringt sie zum Staunen, und zwar mit einem spektakulären musikalischen Einfall. Die Kantate beginnt nicht mit Gesang, sondern mit einer großen Sinfonia: einem ausgreifenden Orgelkonzert, einer Art Eingangschor ohne Worte, hochvirtuos, mit umwerfendem Drive und einem überbordenden Einfallsreichtum im Umgang mit den stets wiederkehrenden Hauptmotiven. Auch der zweite Teil der Kantate beginnt mit einem munteren Konzertsatz für Orgel und Streicher.

Die titelgebende Arie „Geist und Seele wird verwirret“ ist ebenfalls ein ‚Verwirrspiel‘ und das Staunen hier erneut Programm. Für beides ist weniger der Alt als vielmehr die begleitende Orgel verantwortlich. Sie ‚verwirrt‘ wieder und wieder mit staunenswerten Girlanden und Übergängen in unerwartete Tonarten. Die zweite Arie „Gott hat alles wohl-gemacht“ ist dann reinsten Optimismus aus Noten, dargestellt in einem packenden Wettstreit zwischen Stimme und Orgel. Und doch endet das Werk nicht mit einem triumphalen irdischen Danklied, sondern – durchaus typisch Lehms – mit einer Arie, die überdeutlich die Sehnsucht nach dem Jenseits formuliert: „Ich wünsche nur bei Gott zu leben. Ach! Wäre doch die Zeit schon da!“. Aber Bach komponiert kein depressives Finale, sondern einen Tanzsatz im Dreiertakt, einen Lobgesang auf die Zeit nach dem Tod, getragen von der Vorstellung: Wenn Gott solche Wunder ermöglicht, sollte sein Sohn uns doch besser heute als morgen zu ihm und seiner Himmelsmusik geleiten!



BWV 169: Gottesliebe als Orgel-Dialog

Nur wenige Wochen nach der Uraufführung von BWV 35 erklingt am 18. Sonntag nach Trinitatis 1726 (20. Oktober) die nächste Kantate, die rein für den Alt bestimmt ist: „Gott soll allein mein Herze haben“. Und wieder bestimmt Bach die Orgel zum Duettpartner der Alt-Stimme.

Der Kantatentext stammt sehr wahrscheinlich von Christoph Birkmann, einem Leipziger Theologiestudenten, den Christine Blanken vor einigen Jahren als Verfasser einer Reihe von Kantatendichtungen aus Bachs Dritten Jahrgang identifizieren konnte – ohne dass sich mit letzter Sicherheit sagen lässt, welche der Werke auf seine Feder zurückgehen.

Birkmanns Sprache ist weniger opernhafte als diejenige Lehms'. Aber sie reflektiert oft aus der Ich-Perspektive einer gläubigen Seele und ist damit prädestiniert für die Vertonung als Solo-Kantate: „Gott soll allein mein Herze haben“ (oder „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“, „Ich habe genug“, „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“).

Das Evangelium auf den 18. Sonntag nach Trinitatis (Matthäus 22, 34–46) handelt vom Doppelgebot der Liebe: Gott lieben von ganzem Herzen – und den Nächsten wie sich selbst. Doch Birkmann setzt Prioritäten. Seine Dichtung thematisiert lange Zeit nur die Gottesliebe. Die Nächstenliebe wird erst im letzten Rezitativ didaktisch geschickt als gleichsam logische Folge einer ausgeprägten Gottesliebe präsentiert: „Doch meint es auch dabei mit eurem Nächsten treu! Denn so steht in der Schrift geschrieben: Du sollst Gott und den Nächsten lieben.“

Auch diese Kantate lässt Bach mit einer ausgedehnten Sinfonia starten, wobei unklar ist, ob es sich hier um eine Originalkomposition für den Beginn von BWV 169 handelt. Vielleicht geht der Satz zurück auf ein älteres Solokonzert aus Bachs Köthener Zeit? Vielleicht hat der Satz aber auch – wie möglicherweise die Instrumentalsätze aus BWV 35 – seinen Ursprung in einem öffentlichen Konzert, das Bach im September 1725 in der Sophienkirche zu Dresden mit Mitgliedern der dortigen Hofkapelle gab. Laut eines Zeitungsberichtes musizierte er damals auf der neuen Orgel „in Praeludiis und diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music in allen Tonis über eine Stunde lang“ – und wurde dafür von den Anwesenden „sehr admirirt“.

In der titelgebenden Arie „Gott soll allein mein Herze haben“ referiert der Altus in stoischer Gelassenheit mantraartig den Vorsatz, Gott sein Herz zu schenken. Parallel umspielt und kommentiert die Orgel diesen Vorsatz mit einer Beständigkeit und Fantasie, dass es wirkt, als solle sie für ein aufgeregtes Menschenherz stehen, das in freudiger Erwartung Gottes aufgeregter schlägt und seine Kammern mit den schönsten Ornamenten schmückt. In der zweiten Arie, „Stirb in mir, Welt und alle deine Liebe“, erzeugt Bach eine elegische, gleichsam überirdische Stimmung. Die Harmonien gleiten in Zwischenwelten: nicht mehr ganz Erde, aber noch nicht Himmel. Es ist eine Musik, die schwebt, auf dem Weg in die Welt der Erlösung ist. Unter all den zauberhaften Momenten, in denen Bach den Tonfall des Weltabschieds anschlägt, ist dies einer der betörendsten: keine düstere Resignation, sondern eine ganz eigen-artige Entrückung von seltsam faszinierender Schönheit.

BWV 170: Paradies und verkehrte Welt

Die Kantate BWV 170 „Vernügte Ruh, beliebte Seelenlust“, bestimmt für den 6. Sonntag nach Trinitatis und uraufgeführt bereits am 28. Juli 1726, ist vielleicht das erstaunlichste, in jedem Fall aber berühmteste Stück der Trias. Auch sie ist vergleichsweise kurz: fünf Sätze, drei Arien, zwei Rezitative. Auch sie ist eine reine Alt-Kantate ohne Chor. Und doch wirkt sie wie ein Fremdkörper in Bachs Kantatenkalender des Dritten Jahrgangs – weil sie in einem Umfeld entstanden ist, in dem Bach sonst durchaus groß besetzte Kantaten mit Chor und Bibelwort komponierte. Die Forschung vermutet daher für den 6. Sonntag nach Trinitatis, dass es noch zur Aufführung einer weiteren Komposition kam: Vielleicht erklang vor der Predigt eine Kantate von Johann Ludwig Bach (von dem J. S. Bach seit einigen Monaten eine ganze Reihe von Kantaten auf die Pulte gelegt hatte), und Johann Sebastian Bach steuerte BWV 170 für die Aufführung nach der Predigt (unter der Kommunion?) bei?

Der Text der Kantate stammt wieder von Georg Christian Lehms, und er bietet Lehms in Reinform: die ‚metapherntriebende‘ Sprache der Barockoper, grelle Bilder, gepaart mit unerbittlicher moralischer Schärfe. Für letzteres gab es einen guten Grund: Der Evangeliumstext (Matthäus 5, 20–22) richtet sich gegen die selbstgerechte, verlogene Frömmigkeit der Pharisäer. Lehms entfaltet daraus eine Gegenüberstellung: Hier das Himmelreich als Idyll, dort die Welt als Ort der Falschheit, der ‚verkehrten Herzen‘.

Bachs Partitur setzt diese Gegenüberstellung mit radikaler Konsequenz um. Die Eingangsarie bietet ein Stimmungs(klang)bild des Paradieses von regelrecht unwirklicher Schönheit: „Vernügte Ruh, beliebte Seelenlust“. Schwebende Melodik, pastoraler 12/8-Rhythmus, ein Motiv in den Oboen und Streichern, das sich in immer neuen Harmonien entfaltet. Es ist Musik, die nicht von dieser Welt zu sein scheint – eine Vision von „Himmelseintracht“, von ewiger Ruhe und Gelassenheit, wie sie überzeugender nicht ausfallen könnte. Der Philosoph Emil Cioran – ein radikaler Skeptiker und zugleich grenzenlos ‚gläubiger‘ Bachianer – hat einmal über die Wirkung von Bachs Kompositionen auf ihn geschrieben: „Manchmal ist es, als hörte ich die Musik nach meinem Tod.“ Die Arie illustriert dieses Gefühl bestens.

Doch danach ist Schluss mit himmlischer Idylle. Mit einem ungeschönten Blick auf die verlogene Welt, das „Sündenhaus“ voller „Hass und Neid“, voller Münder, die „Ottergift“ speien und „den Nächsten nur mit Füßen treten“, liest das Duo Lehms/Bach den Zuhörern die Leviten. Die zentrale Arie dieser veritablen Strafpredigt, „Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen“, gehört zu den kühnsten, kompromisslosesten Experimenten, die Bach je in seinem Kantatenwerk gewagt hat: Der Generalbass – normalerweise das Fundament einer jeden Komposition – fehlt. Die Welt steht buchstäblich ohne Grund und ohne eine höhere Ordnung da. Die Harmonien wirken fremd, die Orgel zieht eine dissonante Linie nach der anderen; die Alt-Stimme seufzt und quält sich voller Chromatik durch ein Klangbild endloser Querstände; alles wirkt irgendwie verkehrt. Sicher, Bach komponiert hier alles andere als schöne Musik. Aber gerade auf diese Weise betreibt er eine Art von musikalischer Exegese, die aufrüttelt. Denn mit dieser Musik setzt er seinen Hörern gewissermaßen eine Spezialbrille auf, durch die sie die Welt plötzlich ungefiltert sehen sollen: als eine beklagenswert chaotische, der jeglicher moralische Kompass abhanden gekommen ist.

Auf die Schilderung der ‚verkehrten‘ Welt folgt als Schlusspunkt der Abgesang auf selbige: „Mir ekelt mehr zu leben, drum nimm mich, Jesu, hin!“ Der Satz klingt nach Verzweiflung, aber Bachs Musik ist zupackend optimistisch und mitreißend. Ein an- oder vielmehr ‚abspringender‘ Tritonus am Anfang des Hauptmotivs steht bildhaft für den ersehnten ‚Abflug‘ in Richtung jenes „Wohnhauses“, das der Himmel ist. Die Orgel spielt wie improvisiert wirkende Überleitungen und Zwischenspiele. Sie wirken, als würde Bach persönlich in einer Art Jam-Session hier lässig seine Finger über die Manuale gleiten lassen: um den Sänger auf seiner One-Way-Reise Richtung Paradies mit jazzigen Fill-Ins zu begleiten.

Eine abschließende Frage drängt sich angesichts aller drei Kantaten auf: Warum so viel Orgel, zumal derart exponiert? Die vielleicht naheliegendste und lapidarste Antwort lautet: Weil Bach es konnte, sprich: weil er, der berühmteste Orgelspieler seiner Zeit, als Thomaskantor auch mal selbst in die Tasten greifen und sein Können präsentieren wollte. Oder wollte er seinem ältesten Sohn Wilhelm Friedemann, inzwischen 16 Jahre alt, eine besondere Bühne bereiten? Jedenfalls ist die Orgel in diesen Stücken nicht bloß Dekoration und Klangfarbe; sie ist Selbstbekenntnis und Signatur zugleich.

MICHAEL MAUL

Leipzig 1726

KANTÁTY PRO ALT



„Mysl a duše“ některých návštěvníků lipských bohoslužeb mohla být tu a tam „zmatená“, když svatotomášský kantor Johann Sebastian Bach během třetího a čtvrtého roku svého působení v Lipsku uvedl ve volné řadě celkem 37 nových kantát. Neboť skladby jeho takzvaného třetího ročníku se vyznačují podivuhodnou rozmanitostí forem a mnohými překvapeními.

Jako zvláštní inovace třetího ročníku se jeví experimentální uplatnění varhan. Obvykle byly v kantátách odsouzeny ke hře generálsbasu, Bach je však častěji povyšuje na sólový nástroj, který na rovnocenné úrovni soupeří s orchestrem, jindy se sborem a orchestrem, či také jen se sólistou. Další novinkou tohoto ročníku je, že se Bach hned v osmi případech – ve svém lipském období poprvé – rozhoduje pro formu sólové kantáty, určené pro jediného zpěváka a orchestr. Hlasová poloha, kterou přitom Bach má nejčastěji na mysli, je alt; tak je tomu i ve třech dilech, sdružených na tomto albu. Všechny tři kantáty zároveň přinášejí jako novinku obligátní varhany.

Nápadné je, že všechny tři skladby vznikly během tří měsíců na přelomu léta a podzimu 1726. Je pravděpodobné, že měl Bach v tomto období k dispozici zvláště talentovaného altistu. Kdo jím mohl být, není známo. Sólový part nemohl být určen ženě, ani kastrátu – žena se nemohla (zatím) podle zásady apoštola Pavla „ženy nechť ve shromáždění mlčí“ v protestantském kostele na bohoslužbě podílet, a kastrát se na sever od Alp dají v nejlepším případě doložit nanejvýš v dvorském prostředí. V úvahu nepřicházel ani chlapecký hlas. Vzhledem k okolnostem provedl vokální part zřejmě mladý zpěvák už po mutaci, který zpíval hlavovým tónem, tedy falzetem – odpovídal by zpěváku jako je Benno Schachtner, pěveckému typu, který dnes označujeme kontratenor. S největší pravděpodobností byl Bachův sporný altista jeden z nejstarších členů tomášského sboru (ve věku asi 18 až 23 let) nebo některý z občas zmiňovaných výpomocných církevních zpěváků (snad z bývalých tomášských?) z okruhu studentů univerzity.

Avšak bez ohledu na to, kdo tehdy skladby zpíval jako první, je jisté, že Bach vytvořil pro jeho hlas jedny ze svých nejkrásnějších a nejpůsobivějších kantát. Možná jej chtěl těmito virtuózními skladbami také zvláštním způsobem odměnit (za déletrvající spolupráci?).



BWV 35: „Hra zmatků“ v notách

Kantáta „Mysl i duše jsou zmateny“ (BWV 35), určená pro 12. neděli po Trojici, vychází z textu bývalého darmstadtského dvorního básníka Georga Christiana Lehmse (1684–1717). Lehms, jehož verše se vyznačují mimořádně obrazným jazykem, vytvořil řadu básnických textů pro dvorního kapelníka v Darmstadtu Christopha Graupnera. Texty jeho prvního roku (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer in einem gantzen Jahr-Gange andächtiger Betrachtungen über die gewöhnlichen Sonn- und Festtags-Texte / Bohu milá církevní oběť v podobě celoročního cyklu zbožných rozjímání nad obvyklými texty pro neděle a svátky*, Darmstadt 1711) se dostaly do rukou také J.S. Bachovi, jenž z nich zhudebnil deset kantátových textů.

Evangelium pro 12. neděli po Trojici vypráví, jak Ježíš vrátil hluchoněmému řeč a sluch (Marek 7, 31–37). Po vykonaném zázračném uzdravení žádá užaslé svědky „aby to nikomu neřikali. Čím více jim to však nařizoval, tím více to rozhlašovali“. To byl dostatečný důvod, aby kantáty pro tuto neděli obvykle nešetřily radostnými slovy. Lehms však uvažuje o evangeliu z jiné perspektivy: boží zázrak je tak velký, že přesahuje možnosti lidského chápání. Mysl a duše jsou jím přemoženy, „zmateny“ – nikoli pochybami nebo nejistotou, nýbrž úctou.

Bach uvádí posluchače ve zmatek už prvním taktem. Vyvolá v nich úžas, a sice velkolepým hudebním nápadem. Kantáta nezačíná zpěvem, nýbrž velkou sinfonií, rozsáhlým varhanním koncertem, jakýmsi vstupním sborem beze slov, vysoce virtuózním, s ohromující energií a překypujícím bohatstvím invence v práci se stále se vracejícími hlavními motivy. Také druhá část kantáty začíná živou koncertní větou pro varhany a smyčce.

Árie „Mysl i duše jsou zmateny“, která dala kantátě název, je právě tak „hra zmatků“ a opět se posluchače zmocní úžas. Za obojí jsou spíše než altový hlas zodpovědné doprovázející varhany, které neustále „matou“ ohromujícími girlandami a přechody do neočekávaných tónin. Druhá árie „Bůh vše dobře vykonal“ je v notách vyjádřený čirý optimismus, představený jako strhující soupeření mezi hlasem a varhanami. A přece dílo nekončí vítězným pozemským dikuvzdáním, nýbrž – což je zcela typický Lehms – árií, která velmi zřetelně formuluje touhu po posmrtném životě: „Přeji si jen žít u Boha. Ach, kéž už by nastal ten čas!“ Bach však nekomponuje žádné depresivní finále, nýbrž taneční větu v třídobém taktu, chvalozpěv na čas po smrti, vedený představou: Jestliže Bůh umožňuje takové zázraky, měl by nás jeho Syn k němu a k jeho nebeské hudbě dovést raději už dnes než zítra!

BWV 169: Láska k Bohu jako dialog s varhanami

Jen několik týdnů po prvním provedení BWV 35 zazněla 18. neděli po Trojici roku 1726 (20. října) další kantáta, určená pro alt: „Srdce mé patří jen Bohu“. A opět určil Bach jako partnera v duetu s altovým hlasem varhany. Text pravděpodobně vytvořil Christoph Birkmann, lipský student teologie, jehož identifikovala před několika lety Christine Blanken jako autora řady kantátových textů Bachova třetího ročníku – která z děl konkrétně pocházejí z jeho pera nelze ovšem určit s jistotou.

Birkmannův jazyk je méně operní než jazyk Lehmsových textů, často však uvažuje v první osobě, z pohledu věřící duše, a to jeho verše předurčuje ke zhudebnění ve formě sólové kantáty. „Srdce mé patří jen Bohu“ (nebo „Rád ponesu kříž“, „Mám už dost“, „Já ubohý člověk, služebník hříchu“).

Evangelium pro 18. neděli po Trojici (Matouš 22, 34–46) hovoří o dvojím přikázání lásky: z celého srdce milovat Boha – a bližního jako sebe samého. Avšak Birkmann stanoví priority. Jeho báseň po dlouhou dobu pojednává pouze o lásce k Bohu. Láska k bližnímu je didakticky vyslovena až v posledním verši a zároveň prezentována jako logický důsledek hluboké lásky k Bohu: „Však myslet je přitom třeba též na bližního svého! Neboť je psáno v Písmu: Boha a bližního miluj“.

Také tuto kantátu otevírá Bach rozsáhlou sinfonií, není však jasné, zda se nejedná původně o skladbu pro začátek kantáty BWV 169. Možná tato věta pochází z dřívějšího sólového koncertu z Bachova působení v Köthenu? Je však také možné, že má původ – jako pravděpodobně i instrumentální věty v BWV 35 – ve veřejném koncertu, uspořádaném Bachem v září 1725 v chrámu sv. Sophie v Drážďanech se členy tamní dvorní kapely. Podle zprávy v dobovém tisku hrál tehdy Bach na nových varhanách „přes hodinu v preludiích a různých koncertech s podmanivou sladkostí instrumentální hudbu ve všech tóninách“ – a byl za to přítomnými „velmi obdivován“.

V árii „Srdce mé patří jen Bohu“ sděluje altista se stoickým klidem téměř jako mantru své předsevzetí věnovat své srdce Bohu. Varhany tento motiv souběžně doprovázejí a komentují s takovou vytrvalostí a fantazií, že to působí, jako by symbolizovaly rozrušené lidské srdce, které v radostném očekávání Boha nadšeně bije a zdobí své komnaty nejkrásnějšími ornamenty.

V druhé árii, „Zemřít ve mně, světe se vši svou láskou“, dosahuje Bach elegické, až nadpozemské atmosféry. Harmonie plují v mezisvětí: ne už na zemi, avšak ještě ne v nebi. Je to hudba, která se vznáší na cestě do světa, kde čeká Spasení. Mezi všemi magickými okamžiky, v nichž Bach nasazuje tón loučení se světem, je tento jeden z nejpodmanivějších: žádná ponurá rezignace, nýbrž velmi zvláštní vytržení podivuhodně fascinující krásy.

BWV 170: Ráj a zvrácený svět

Kantáta BWV 170 „Radostný odpočinku, milované potěšení duše“, určená na 6. neděli po Trojici a uvedená už 28. července 1726, je pravděpodobně nejúžasnější, v každém případě však nejproslulejší skladba k Trojici. Je rovněž poměrně krátká, obsahuje pět vět, tři árie, dva recitativy. Také ona je kantátou pouze pro alt beze sboru. A přece působí v Bachově kantátovém kalendáři třetího ročníku jako cizí těleso, neboť vznikla pro příležitost, pro něž Bach obvykle komponoval bohatě obsazené kantáty se sborem a na biblický text. Badatelé se proto domnívají, že se o 6. neděli po Trojici uskutečnilo uvedení ještě jedné kompozice: snad zazněla před kázáním některá kantáta Johanna Ludwiga Bacha (od nějž J.S. Bach už po několika měsících kladl na pulty celou řadu kantát) a Johann Sebastian Bach určil uvedení BWV 170 po kázání (během přijímání?).

Text kantáty pochází opět od Georga Christiana Lehmse a nabízí básníka v nejčistší formě, v „metaforami překypující“ řeči barokní opery, ve výrazných obrazech spojených s neúprosnou morální přísností, pro niž měl ovšem dobrý důvod. Text evangelia (Matouš 5, 20–22) se obrací proti samolibé, pokrytecké zbožnosti farizejů. Lehms z toho rozvíjí srovnání: na jedné straně nebeská říše jako idyla, na druhé svět jako místo falše, „zvrácených srdcí“.

Bachova partitura toto srovnání uskutečňuje s radikální důsledností. Vstupní árie nabízí (zvukový) ráje vpravdě nesku-tečné krásy: „Radostný odpočinku, milované potěšení duše“. Vznosná melodie, pastorální 12/8 rytmus, motiv v hobo-jích a smyčcích, rozvíjený ve stále nových harmoniích. Je to hudba, která jako by nepocházela z tohoto světa – víze „nebeské svornosti“, ve věčném klidu a bezstarostnosti, že nemohla být přesvědčivější. Filozof Emil Cioran – radikální skeptik a zároveň bezmezně „věřící“ Bachův vyznavač – napsal, jak na něj Bachova hudba působí: „Často je to, jako bych slyšel hudbu po své smrti.“ Árie takový pocit dokonale ilustruje.

Poté však nebeská idyla končí. Nepěkným pohledem na prolhaný svět, „dům hříchů“ plný „nenávisti a závisti“, ústa, která plivou „zmijí jed“ a těch, kdo „po bližním jen šlapou“ předčítají Lehms a Bach posluchačům levity. Ústřední árie tohoto opravdového kázání o trestu „Jak trápí mě ta srdce zvrácená“ náleží k nejodvážnějším, nekompromisním experimentům, jichž se Bach kdy ve své kantátové tvorbě odvážil: generálbas – obvyklý základ každé skladby – schází. Svět tu existuje doslova bez důvodu a bez vyššího řádu. Harmonie působí cize, varhany přecházejí od jedné disonantní linie ke druhé; altový hlas vzdychá a trápí se ve zvukové krajině nekonečných příčností; všechno působí jaksi zvráceně. Jistě, Bach zde rozhodně nekomponuje krásnou hudbu. Avšak právě takto uskutečňuje hudební exegezi, která burcuje. Neboť touto hudbou nasazuje posluchačům jakési speciální brýle, jimiž náhle mají spatřit svět neprofiltrovaný, jako chaotický svět hodný politování, který ztratil veškerý morální kompas.

Po vyličení „zvráceného“ světa následuje jako závěr rozloučení s ním: „Už se mi život protiví, proto vezmi si mne, Ježíši, k sobě!“ Věta zní zoufalstvím, avšak Bachova hudba je strhující, optimistická a podmanivá. Nastupující či spíše „odsakující“ triton na začátku hlavního motivu symbolizuje vytoužený „odlet“ směrem k onomu „příbytku“, jímž je nebe. Varhany hrají přechody a mezihry téměř jako improvizace. Působí, jako by se tu Bach osobně účastnil jakéhosi jam session a nechal prsty jen tak putovat po manuálu, aby zpěvák na jeho one way pouti do nebes doprovázel jazzovými fill in.

V kontextu všech tří kantát se vnucuje závěrečná otázka: Proč taková účast varhan, a zvláště proč takto exponovaných? Přímou se nabízející a nejlapidárnější odpověď by asi zněla, že Bach tak učinit mohl, byl přece nejproslulejším varhaníkem své doby, jako tomášský kantor na varhany často hrál a své umění chtěl prezentovat. Nebo snad myslel na svého nejstaršího syna, tehdy šestnáctiletého Wilhelma Friedemanna, a hodlal mu připravit zvláštní pódium? V každém případě varhany v těchto dílech nejsou pouhou dekorací a zvukovou barvou; jsou zároveň sebereflexí, i signaturou.

MICHAEL MAUL

Překlad: Vlasta Reittererová

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust

Kantate zum 6. Sonntag nach Trinitatis

8 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.

9 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.

10 ARIA

Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen,
die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein:
Ich zittere recht und fühle tausend Schmerzen,
wenn sie sich nur an Rach und Hass erfreuen.
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!

11 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 Gall
und wünscht allein bei Gott zu leben,
der selbst die Liebe heißet.
Ach! eintrachtvoller Geist,
wenn wird er dir doch nur sein Himmelszion geben?

12 ARIA

Mir ekelt mehr zu leben,
drum nimm mich, Jesu, hin.
Mir graut vor allen Sünden,
lass mich dies Wohnhaus finden,
wo selbst ich ruhig bin.

Cantata for the 6th Sunday after Trinity

AIR

Contented peace, beloved delight of the soul,
you cannot be found among the sins of hell,
but only where there is heavenly harmony;
You alone strengthen the weak breast.
For this reason nothing but the gifts of virtue
should have any place in my heart.

RECITATIVO

The world, that place of sin,
bursts out only in hellish songs
and strives through hatred and envy
to bear upon itself the image of Satan.
Its mouth is full of snake's venom
that often deals a mortal blow to the innocent
and only wants to say 'racha' [you worthless person].
Most just God, how far
are people therefore estranged from you;
you love, but their mouth
proclaims curses and enmity and they only want to
tread their neighbour underfoot.
Ah! it is difficult to gain pardon for such guilt through
prayer.

AIR

How sorry I feel therefore for those perverted hearts
that against you, my God, are so set
I truly shudder and feel a thousand pangs.
When they take delight only in vengeance and hatred.
Most just God, what must you then think
when with their truly satanic intrigues.
They so insolently deride your strict commands about
punishment. Ah! without doubt you have thought:
How sorry I feel therefore for those perverted hearts!

RECITATIVO

Who in these circumstances would
wish to live here at all
when only hate and misfortune
are seen in place of God's love?
But since also my enemy
as if he were my best friend
should be loved by me according to God's commandment
then there depart from my heart anger and resentment
and my wish is to live for God alone
who is Love itself
Ah, spirit filled with harmony,
When will the promised land of heaven be given to you?

AIR

I feel revulsion to prolong my life,
And so take me away from here, Jesus!
I am horrified by all the sins,
grant that I may find this place to live
Where I myself may be at peace.

Translation: Francis Browne

Cantate pour le 6^e dimanche après la Trinité

ARIA

Repos délicieux, plaisir recherché de l'âme,
tu ne peux pas être trouvé parmi les péchés de l'enfer,
mais plutôt dans la concorde du paradis ;
toi seul renforce le cœur faible.
Donc seuls les dons purs de la vertu
auront une place dans mon cœur.

RÉCITATIF

Le monde, cette demeure du péché,
surgit seulement dans des chants infernaux
et tente par la haine et l'envie
de porter l'image de Satan sur lui-même.
Sa bouche est pleine du don de la vipère,
qui souvent attaque mortellement l'innocent,
et qui veut seulement dire „crétin !”.
Dieu équitable, à quelle distance
s'est mise l'humanité de toi ?
Tu aimes, mais leur bouche
ne prononce que des paroles de blasphème ou
d'inimitié et ils souhaitent seulement piétiner un voisin.
Ah ! ce crime est difficile à pardonner.

ARIA

Comme les cœurs pervers m'affligent,
eux qui sont, mon Dieu, tant en opposition avec toi ;
je tremble vraiment et ressens un millier de douleurs,
quand ils ne se délectent que dans la vengeance et la
haine. Dieu équitable, que peux-tu penser,
quand avec leurs intrigues tout à fait sataniques,
ils se moquent avec tant d'insolence de tes
commandements! Ah ! sans aucun doute tu as pensé :
Comme les cœurs pervers m'affligent !

RÉCITATIF

Qui dans ces circonstances
voudrait vivre ici,
quand seulement la haine et la souffrance
sont vues à la place de l'amour de Dieu ?
Alors, puisque même mon ennemi,
comme mon meilleur ami,
je devrais l'aimer suivant le commandement de Dieu,
aussi fuit-il, mon cœur, la colère et la rancœur
et ne souhaite-t-il que vivre avec Dieu,
qui est amour lui-même.
Ah, esprit rempli de clémence,
quand la terre promise du ciel te sera-t-elle donnée ?

ARIA

Je suis dégoûté de vivre plus longtemps,
aussi emporte-moi loin d'ici, Jésus !
je suis horrifié par tous les péchés,
laisse-moi trouver cette habitation,
où je pourrai être en paix.

Traduction: Guy Laffaille

Kantáta pro 6. neděli po Trojici

ÁRIE

Radostný odpočinku, milované potěšení duše!
Nelze tě nalézt v hříších pekelných,
jistě však v nebeské harmonii,
ty jediný posiluješ slabé nitro,
proto ať čistě dary ctnosti
naleznou v mém srdci přibýtek.

RECITATIVO

Svět, ten dům hříchu
se ozývá jen písněmi pekla
a nenávisti a závisti usiluje
roznášet obraz Satanův.
Jeho ústa jsou plna zmijího jedu,
jenž často smrtelně zasáhne nevinné
a jen pomstu chce hlásat.
Spravedlivý Bože, jak velice
je ti člověk vzdálen;
ty miluješ, však jeho ústa
vyhlašují kletbu a nepřátelství
a bližního chtějí jen pošlapat.
Ach! Tuto vinu je těžké odčinit.

ÁRIE

Jak trápí mě ta srdce zvrácená,
která se tobě, můj Bože, tak oškliví:
třesu se a cítím tisíce bolestí,
když oni se těší jen ze msty a nenávisti.
Spravedlivý Bože, nač asi pomýšlíš,
když oni s pravými satanskými úklady
se drze vysmívají tvému přísnému zákonu!
Ach! Bezpochyby sis pomyslel:
Jak trápí mě ta srdce zvrácená.

RECITATIV

Kdo by si pak měl ještě
přát zde žít,
když jen nenávist a utrpení
jsou odpovědí na lásku?
Však mám-li také nepřítele
jako nejlepšího svého přítele
podle božího přikázání milovat,
pak prchá z mého srdce hněv a hořkost
a přeji si žít jedině u Boha,
jenž sám lásku znamená.
Ach, duch naplněný svorností,
kdy dopřeje tobě svůj nebeský Sion?

ÁRIE

Už se mi život protíví,
proto vezmi si mne, Ježíši, k sobě.
Děsí mne všechny hříchy,
dopřej mi nalézt onen přibýtek,
kde i já pokoj naleznu.

Překlad: Vlasta Reittererová

Geist und Seele wird verwirret

Kantate zum 12. Sonntag nach Trinitatis

PRIMA PARTE

1 CONCERTO

2 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.

3 RECITATIVO

Ich wundre mich;
denn alles, was man sieht,
muss uns Verwundrung 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
wunderreich;
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.

4 ARIA

Gott hat alles wohl gemacht.
Seine Liebe, seine Treu
wird uns alle Tage neu.
Wenn uns Angst und Kummer drückt,
hat er reichen Trost geschicket,
weil er täglich für uns wacht:
Gott hat alles wohl gemacht.

SECONDA PARTE

5 SINFONIA

6 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 Erb und Kind erweise.

Cantata for the 12th Sunday after Trinity

CONCERTO

AIR

Soul and spirit are thrown into confusion
When they consider you, my God.
for the miracles that they know
and that the people talk of with shouts of joy
Have made them deaf and dumb.

RECITATIVE

I am amazed,
for everything that we see
must cause us amazement.
If I consider you,
you beloved son of God.
Then reason and understanding take flight away from
me. You bring it about
that what would otherwise seen a miracle is something
paltry before you. You are in name, deeds and office
preeminently wonderful,
no wonder on this earth is like you.
To the deaf you give hearing,
to the dumb you give back their speech,
indeed, what is more,
With a word you open the eyelids of the blind.
These, these are your miracles
and their power even the choir of angels
cannot sufficiently express.

AIR

God has done all things well,
his love, his faithfulness
are new every day for us.
When anxiety and care press upon us,
he has sent rich consolation
for he watches over us day after day.
God has done all things well.

SINFONIA

RECITATIVE

Ah, mighty god, let me
think of you continually,
then I can in contentment
have you sink down into my soul
Let your sweet Ephphatha
soften my all too stiff heart;
Ah! only put your finger of grace in my ear,
or else I am soon lost.
Touch also my tongue
with the Almighty hand
so that I may praise these signs of wonder
in sacred devotion
And show that I am your heir and child.

Cantate pour le 12^e dimanche après la Trinité

CONCERTO

ARIA

L'esprit et l'âme sont confondus
lorsqu'ils te contemplent, mon Dieu,
car les miracles dont ils ont connaissance
et que le peuple proclame avec allégresse
les ont rendus sourds et muets.

RÉCITATIF

Je m'étonne,
en effet tout ce que l'on voit
ne peut que nous frapper d'étonnement.
Il suffit que je te contemple,
O fils de Dieu bien-aimé,
pour qu'en moi s'évanouissent raison et même bons
sens. Tu fais que même
un miracle est une pauvre chose comparé à toi.
Tu es suprêmement riche en miracles par ton nom,
tes actes et ta mission,
aucun miracle ne t'est comparable sur cette terre.
Aux sourds tu rends l'ouïe,
aux muets la parole,
oui, bien plus encore,
tu ouvres d'une parole les paupières aveugles.
Ce sont là des œuvres miraculeuses
dont le chœur des anges lui-même ne peut exprimer
assez glorieusement la puissance.

AIR

Tout ce que Dieu a fait est bien fait.
son amour, sa fidélité
nous sont chaque jour renouvelés.
Lorsque l'angoisse et l'affliction nous accablent,
Il dispense en abondance la consolation,
car il veille chaque jour pour nous.
Dieu fait bien toute chose.

SINFONIA

RÉCITATIF

Ah, Dieu puissant, laisse-moi
constamment méditer tout cela,
afin que je puisse
t'enfermer avec félicité dans mon âme.
Ah, pénètre mes oreilles de l'index de ta grâce,
laisse ton doux baume
attendrir ce cœur tout endurci ;
Ah ! pose seulement ton doigt plein de grâce sur mes
oreilles, sinon je suis perdu.
Touche aussi ma langue
de ta main puissante,
que je puisse louer ces preuves miraculeuses
dans une sainte dévotion
et que je m'en révèle l'enfant et l'héritier.

Kantáta pro 12. neděli po Trojici

CONCERTO

ÁRIE

Mysl i duše jsou zmateny,
když uvažují, můj Bože, o tobě.
Neboť zázraky, které znají
a o nichž lid s jásotem vypráví,
je učinily hluchými a němými.

RECITATIVO

Jsem užaslý,
neboť vše, co vidíme,
nás úžasem musí naplňovat.
Uvažují-li o tobě,
drahý Synu Boží,
rozum a chápání mi unikají.
Ty sám způsobuješ, že jinak
by zázrak před tebou byl čímsi špatným.
To tys podle jména, konání a úřadu zázračný,
žádná podivuhodná věc
na této zemi se ti nevyrvná.
Hluchým navracíš sluch,
němým dáváš řeč;
ano, ještě víc,
tvé slovo otevírá slepým oční víčka.
Toto, to jsou zázračná díla
a jejich moc ani andělský chór
vyjádřit nedokáže.

ÁRIE

Bůh vše dobře vykonal.
Jeho láska, jeho věrnost
se pro nás s každým dnem obnovuje.
Pokud nás tísní strach a starost,
sesílá bohatou útěchu,
neboť nad námi denně bdí:
Bůh vše dobře vykonal.

SINFONIA

RECITATIVO

Ach, mocný Bože, dej,
ať na to myslím neustále,
abych tě mohl s radostí
přijmout do své duše.
Kéž tvé sladké slovo „Effatha“
mě zatvřelé srdce obměkčí;
ach, vlož jen prst milosti do mých uší,
jinak jsem již ztracen.
Dotkni se též pouta mého jazyka
svou mocnou rukou,
abych toto zázračné znamení
velebil v posvátné zbožnosti
a projevil se jako tvůj dědic a dítě.

7 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!

Gott soll allein mein Herze haben

Kantate zum 18. Sonntag nach Trinitatis

13 SINFONIA

14 ARIOSO
 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 angefüllt,
 da schöpf ich, was mich allezeit kann
 sattsam und wahrhaftig laben.
 Gott soll allein mein Herze haben.

15 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.

16 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 im Himmel 'nauf
 in Abrahms Schoß getragen.

17 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 verworfnen Fleischestriebe!

AIR
 I wish to live only with God,
 Ah! how I wish that it were already the time
 to raise a joyful alleluia
 With all the angels.
 My dearest Jesus, set me free from
 the yoke of suffering, full of lamentation
 and grant that soon in your hands
 my life filled with torments may end.

Cantata for the 18th Sunday after Trinity

SINFONIA

ARIOSO
 God alone should possess my heart.
 But I am well aware that the world,
 which considers its excrement to be priceless,
 since it treats me in such a friendly fashion,
 would willingly be alone
 what my soul loves best.
 But no – God alone should possess my heart:
 I find in him my highest good.
 We do indeed see
 here and there on the earth
 a small stream of contentment
 that flows from the goodness of the Highest;
 but God is the source, overflowing with rivers,
 from this source I derive what for eternity
 can refresh me truly and sufficiently:
 God alone should possess my heart.

AIR
 God alone should possess my heart,
 I find in him the highest good
 He loves me in evil times
 and wants in heavenly bliss
 to refresh me with the good things of his house.

RECITATIVO
 What is the love of God?
 The spirit's inner peace,
 the mind's delight,
 the soul's paradise.
 It shuts off hell
 but opens up heaven;
 it is Elias' chariot,
 in which we shall be carried up to heaven
 to Abraham's bosom.

AIR
 Die in me,
 you world and all your loves
 so that my heart
 on earth for ever and ever
 may practise God's way of love;
 Die in me,
 arrogance, wealth and greedy lust of the eyes,
 you abject promptings of the flesh.

ARIA
 Mon seul désir est de vivre en Dieu,
 ah, puisse déjà venir l'heure
 d'entonner avec tous les anges un joyeux Alléluia !
 Mon Jésus bien-aimé, libère-moi donc
 du joug affligeant de la douleur
 Et permets-moi de remettre bientôt en tes mains
 Ma vie de supplées.

Traduction : Walter F. Bischof

Cantata pour le 18^e dimanche après la Trinité

SINFONIA

ARIOSO
 Dieu seul doit posséder mon cœur.
 En effet je remarque que le monde,
 qui regarde sa fange comme inestimable,
 puisqu'il me traite si amicalement,
 aimerait être
 le seul bien-aimé de mon âme.
 Mais non ; Dieu seul doit posséder mon cœur :
 je trouve en lui le bien le plus précieux.
 Nous voyons en effet
 ici et là sur la terre
 un petit ruisseau de tranquillité,
 qui coule de la bonté du Tout-puissant ;
 mais Dieu est la source de cours d'eau toujours remplis,
 là je crée tout ce qui toujours
 pourra me nourrir vraiment et suffisamment :
 Dieu seul doit posséder mon cœur.

ARIA
 Dieu seul doit posséder mon cœur.
 Je trouve en lui le bien le plus précieux.
 Il m'aime pendant les heures mauvaises
 Et dans la béatitude
 Il me rafraîchira avec la bonté de sa maison.

RÉCITATIF
 Qu'est-ce que l'amour de Dieu ?
 Le repos de l'esprit,
 le plaisir délicieux de l'esprit,
 le paradis de l'âme.
 Il ferme l'enfer,
 mais ouvre le ciel ;
 c'est le chariot d'Élie,
 qui nous transportera au ciel
 jusqu'au sein d'Abraham.

ARIA
 Mourez en moi,
 monde et tout ton amour,
 pour que mon cœur
 sur terre à jamais
 pratique l'amour de Dieu ;
 mourez en moi,
 arrogance, richesse, cupidité,
 vous instincts dépravés de la chair !

ÁRIE
 Přejí si jen žít u Boha.
 Ach, kéž už by nastal ten čas,
 radostně Alleluja abych se všemi anděly vzýval!
 Můj nejmilejší Ježíši, sejmí přece
 to trýznivé jho bolesti
 a dej, ať brzy v tvých rukách
 svůj strastiplný život ukončím!

Překlad: Vlasta Reittererová

Kantáta pro 18. neděli po Trojici

SINFONIA

ARIOSO
 Srdce mé patří jen Bohu.
 Vidím však, jak ten svět,
 který si bláta cení,
 se přívětivě tváří,
 neb sám by chtěl být navždy
 mé duše pokladem.
 Leč ne! Mé srdce patří jen Bohu:
 On nejvyšší je dobro.
 Přestože vidím na zemi tu a tam
 potůček spokojenosti,
 tryskající z dobroty Nejvyššího,
 vím, že zdrojem všeho je Bůh.
 Z něho čerpám,
 co mne stále sytí
 a vpravdě blaží:
 Srdce mé patří jen Bohu.

ÁRIE
 Srdce mé patří jen Bohu.
 v něm najdu nejvyšší dobro.
 I v dobách zlých mně miluje
 a obdaří mne blaženstvím,
 nasytí svými dary.

RÉCITATIF
 Co je to Boží láska?
 Klid ducha,
 radost smyslů,
 ráj duše mé.
 Zavírá brány pekla,
 však otvírá nám nebe;
 jak Eliášův vůz
 nás nese k nebi vzhůru
 do Abramova klína.

ÁRIE
 Zemřít ve mně,
 světe se vši svou láskou,
 aby mé nitro
 se na zemi navždycky
 oddalo Boží lásce;
 zemřít ve mně,
 pýcho, bohatství, nádhery,
 vy zvrhlé smyslné pudy!

18 RECITATIVO

Doch meint es auch dabei
mit eurem Nächsten treu;
denn so steht in der Schrift geschrieben:
Du sollst Gott und den Nächsten lieben.

19 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.

RECITATIVE

But keep in mind also
to be sincere with your neighbour!
For it is written in the scriptures:
you should love God and your neighbour.

CHORAL

You sweet love, grant us your favour,
let us feel the ardour of love
so that we may love one another from our hearts
and remain with one mind in peace.
Lord, have mercy.

Translation: Francis Browne

RÉCITATIF

Aussi gardez à l'esprit
d'être fidèle à votre voisin !
Car il est écrit dans les Écritures :
tu dois aimer Dieu et ton voisin.

CHORAL

Toi, doux amour, accorde-nous ta grâce,
laisse-nous ressentir l'ardeur de l'amour,
pur que nous nous aimions les uns les autres du fond
du cœur et rester en paix dans notre esprit.
Kyrie eleison.

Traduction : Guy Laffaille

RECITATIV

Však myslet je přitom třeba
též na bližního svého!
Neboť je psáno v Písmu:
Boha a bližního miluj.

CHORÁL

Ty sladká lásco, dej nám svou přízeň,
dej nám pocítit lásky žár,
abychom se vzájemně milovali,
a v míru a jedné mysli zůstávali.
Kyrie eleis.

Překlad: Helena Medková



The **"Bach Organ"** of St. Thomas Church in Leipzig was built by the Marburg organ workshop of Gerald Woehl and inaugurated in the year 2000 on the occasion of the 250th anniversary of Johann Sebastian Bach's death. It is located on the church's north gallery opposite the Bach Window. Its slender case design recalls the former organ of St. Paul's University Church, which Johann Sebastian Bach played and examined in 1717. With its 61 stops on four manuals (Hauptwerk, Oberwerk, Brustwerk, Echo) and pedal, the instrument is based on a historical specification from Bach's era. It was designed in 1698 by Johann Christoph Bach, Johann Sebastian's uncle, for the organ of St. George's Church in Eisenach. Johann Sebastian Bach witnessed the construction of this organ as a child, and it must have made a profound impression on him, since in his later organ

assessments he repeatedly requested tonal colours that had been present in the Eisenach instrument. The original Eisenach organ no longer survives. The sound of the Bach Organ, through both the construction of its pipes and its voicing, is modelled on the central German organ-building tradition of the eighteenth century, making it ideally suited to the performance of Johann Sebastian Bach's organ music.

L'« **orgue de Bach** » de l'église Saint-Thomas de Leipzig a été construit par l'atelier de facture d'orgues Gerald Woehl, à Marbourg, et consacré en 2000 à l'occasion du 250^e anniversaire de la mort de Johann Sebastian Bach. Il se trouve sur la tribune nord de l'église, en face de la fenêtre Bach. Son buffet élancé renvoie à l'ancien orgue de l'église universitaire Saint-Paul, que Johann Sebastian Bach joua et expertisa en 1717. Avec ses 61 jeux répartis sur quatre manuels (Hauptwerk, Oberwerk, Brustwerk, Echo) et pédalier, l'instrument prend pour modèle une disposition historique de l'époque de Bach. Celle-ci fut conçue en 1698 par Johann Christoph Bach, oncle de Johann Sebastian, pour un orgue de l'église Saint-Georges à Eisenach. Johann Sebastian assista enfant à la naissance de cet instrument, qui dut profondément l'impressionner, puisqu'il réclama plus tard à plusieurs reprises, dans ses expertises d'orgues, des couleurs sonores présentes dans l'orgue d'Eisenach. L'instrument original d'Eisenach n'existe plus aujourd'hui. Par la construction de ses tuyaux comme par son intonation, l'orgue Bach s'inscrit dans la tradition de la facture d'orgues d'Allemagne centrale du XVIII^e siècle et se prête ainsi de manière idéale à l'interprétation de la musique d'orgue de Johann Sebastian Bach.

Die **„Bach-Orgel“** der Leipziger Thomaskirche wurde durch die Marburger Orgelwerkstatt Gerald Woehl gebaut und im Jahr 2000 zum 250. Todestag Johann Sebastian Bachs geweiht. Sie hat ihren Platz auf der Nordempore der Kirche gegenüber dem Bach-Fenster. Das schlanke Gehäuse nimmt Bezug zur ehemaligen Orgel Universitätskirche St. Pauli, die Johann Sebastian Bach 1717 gespielt und begutachtet hat.

Die Disposition mit 61 Registern auf 4 Manualen (Hauptwerk, Oberwerk, Brustwerk, Echo) und Pedal hat eine historische Disposition der Bach-Zeit zum Vorbild. Johann Christoph Bach, der Onkel Johann Sebastian, entwarf sie 1698 für eine Orgel in der Eisenacher Georgenkirche. Johann Sebastian hat als Kind das Entstehen dieser Orgel miterlebt. Sie muss ihn stark beeindruckt haben, denn in seinen späteren Orgelgutachten verlangte er immer wieder Klangfarben, die in der Eisenacher Orgel vorhanden waren. Das Eisenacher Instrument existiert heute nicht mehr.

Der Klang der Bach-Orgel orientiert sich auch durch die Bauform der Orgelpfeifen und in ihrer Intonation am mitteldeutschen Orgelbau des 18. Jahrhunderts und ist so in idealer Weise für die Darstellung der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs geeignet.

„**Bachovy varhany**“ v lipském kostele sv. Tomáše postavila varhanářská dílna Geralda Woehla z Marburgu a byly slavnostně vysvěceny v roce 2000 u příležitosti 250. výročí úmrtí Johanna Sebastian Bacha. Nacházejí se na severní empoře kostela naproti Bachovu oknu. Štíhlá varhanní skříň odkazuje na někdejší varhany univerzitního kostela sv. Pavla, na které Johann Sebastian Bach roku 1717 hrál a posuzoval je.



Dispozice se 61 rejstříky na čtyřech manuálech (Hauptwerk, Oberwerk, Brustwerk, Echo) a pedálu vychází z historické dispozice Bachovy doby. Navrhl ji Johann Christoph Bach, strýc Johanna Sebastian, v roce 1698 pro varhany v kostele sv. Jiří v Eisenachu. Johann Sebastian Bach vznik těchto varhan jako dítě osobně zažil. Musely na něj hluboce zapůsobit, protože ve svých pozdějších varhanních posudcích opakovaně požadoval zvukové barvy, které eisenachské varhany obsahovaly. Tento nástroj dnes již neexistuje.

Zvuk Bachových varhan se orientuje také konstrukci varhanních píšťal a jejich intonací na středoněmecké varhanářství 18. století, a je tak ideálně vhodný pro interpretaci varhanní hudby Johanna Sebastian Bacha.

I Brust C–f3		IV Echo C–f3	
1. Grob Gedackt	8'	35. Barem	16'
2. Klein Gedackt	4'	36. Still Gedackt	8'
3. Principal	2'	37. Quintaden	8'
4. Super Gemßhörlein	2'	38. Principal	8'
5. Quint–Sexta II		39. Nachthorn	4'
6. Siefliß	1'	40. Spitzflöth	4'
		41. Spitzquint	3'
II Hauptwerk C–f3		42. Octav	2'
7. Bordun	16'	43. Schweitzerflöth	2'
8. Principal	8'	44. Rauschquint	1 1/2'
9. Violdigamba	8'	45. Superoctävlein	1'
10. Rohrflöth	8'	46. Cimbcl III	
11. Quinta	6'	47. Regal	8'
12. Octav	4'		
13. Nassatquint	3'	Pedal C–f1	
14. Superoctav	2'	48. Großer Untersatz	32'
15. Queerflöth	2'	49. Principal	16'
16. Sesquialtera III		50. Violon	16'
17. Mixtur VI		51. Sub Bass	16'
18. Cimbcl III		52. Octav	8'
19. Fagott	16'	53. Quintaden	8'
20. Trombetta	8'	54. Gedackt	8'
		55. Superoctav	4'
III Oberwerk C–f3		56. Bauerflöth	1'
21. Quintaden	16'	57. Mixtur VI	
22. Principal	8'	58. Posaun Bass	32'
23. Gemßhorn	8'	59. Posaun Bass	16'
24. Gedackt	8'	60. Trombet	8'
25. Flauta doux	8'	61. Cornet	2'
26. Octav	4'		
27. Hohlflöth	4'	Koppeln	
28. Hohlquint	3'	III/II, IV/II, II/P, III/P	
29. Superoctav	2'	Kammertonkoppel für	
30. Plockflöth	2'	die ganze Orgel (466/415 Hz)	
31. Sesquialtera III		Nebenregister	
32. Scharff IV		Tremulant für das ganze Werk	
33. Hautbois	8'	2 Zimbelsterne	
34. Vox Humana	8'	Glockenspiel (c'–c''')	
		Vogel Geschrey	
		Plenumwind	





Recorded at St Thomas Church, Leipzig (Germany), in April 2023
Recording producer: Jakob Händel
Executive producer: Christian Girardin / Veronika Hyksová (Collegium 1704)
Booklet editor: Eva Velická
Booklet design Et layout: Joachim Berenbold Et harmonia mundi
Illustrations: Karolína Štátná
Artist photos: Emilian Tsubaki (recording session),
Lucian Hunziker (B. Schachtner), Tobias Tanzyna (J. Lang)
© 2023 © 2026 harmonia mundi musique s.a.s.