

Johann Sebastian Bach
Oboe Concertos & Cantatas



Xenia Löffler · Anna Prohaska
Collegium 1704 · Václav Luks

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Oboe Concertos & Cantatas

Xenia Löffler *oboe*

Anna Prohaska *soprano*

Collegium 1704

Václav Luks
direction

oboe Xenia Löffler

soprano Anna Prohaska

Collegium 1704

concert master Helena Zemanová*

violin I Ivan Iliev, Martin Kalista, Markéta Knittlová, Daniel Deuter

violin II Jana Anžžová, Simona Tydlitátová, Jan Hádek, Petra Ščevková,

Martina Kuncel Štillerová, Vadym Makarenko (Tr. 9-11)

viola Dagmar Valentová, Ildiko Ludwig, František Kuncel,

Michal Dušek* (Tr. 9-11)

violoncello Balázs Máté (Tr. 1-8, 12-20), Libor Mašek*

double bass Luděk Braný

viola da gamba Vittorio Ghielmi* (Tr. 9-11)

organ, harpsichord Sebastian Knebel

harpsichord Václav Luks (Tr. 4-17)

oboe Michael Bosch, Katharina Andres

bassoon Györgyi Farkas*

cornu Erwin Wieringa, Miroslav Rovenský

* solo in BWV 1061

Collegium Vocale 1704

soprano Alena Hellerová, Kamila Zbořilová, Ivana Broučková

alto Aneta Petrasová, Marta Fadljevičová, Daniela Čermáková

tenor Václav Čížek, Čeněk Svoboda

bass Martin Schicketanz, Georg Finger, Martin Vacula

direction Václav Luks

Johann Sebastian Bach

Concerto in G minor BWV 1056 R

for oboe, strings & basso continuo

1	[...]	3:18
2	Largo	3:00
3	Presto	3:09

Cantata »Ich bin vergnügt mit meinem Glücke« BWV 84

4	Aria »Ich bin vergnügt mit meinem Glücke«	5:54
5	Recitative »Gott ist mir ja nichts schuldig«	1:25
6	Aria »Ich esse mit Freuden mein weniges Brot«	4:14
7	Recitative »Im Schweiß meines Angesichts«	0:57
8	Chorale »Ich leb indes in dir vergnügt«	0:53

Concerto in C major BWV 1061

for oboe, viola da gamba, violin, bassoon, strings & basso continuo (arr. by Tim Willis)

9	[...]	6:59
10	Adagio ovvero largo	4:19
11	Fuga. Vivace	5:36

Cantata »Falsche Welt, dir trau ich nicht!« BWV 52

12	Sinfonia	3:28
13	Recitative »Falsche Welt, dir trau ich nicht!«	1:00
14	Aria »Immerhin, immerhin, wenn ich gleich verstoßen bin«	2:34
15	Recitative »Gott ist getreu!«	1:16
16	Aria »Ich halt es mit dem lieben Gott«	4:18
17	Chorale »In dich hab ich gehoffet, Herr«	0:54

Concerto in A major BWV 1055

for oboe d'amore, strings & basso continuo

18	Allegro	4:10
19	Larghetto	5:16
20	Allegro ma non tanto	4:15



Johann Sebastian Bach Oboe Concertos & Cantatas

In his 1738 apologia of Johann Sebastian Bach's compositional technique, the Leipzig lecturer in rhetoric, Johann Abraham Birnbaum, attempted to characterize the unique position of the Leipzig Thomaskantor among the composers of his time; he found words that, to this day, still provide essential insights into the aesthetic and philosophical concepts that determined Bach's work:

"By the way, it is certain that the voices in this great master's music miraculously work all through each other: all without the slightest confusion. They go with each other and against each other; both where necessary. They leave each other and yet all reunite at the right time. Each voice makes itself recognizable before the other by a particular change, even if they emulate each other many a time. They flee and follow each other, without the slightest irregularity being noticed in their pursuits of pre-empting each other. If all this is brought to execution as it should be, nothing is more beautiful than this harmony".

According to Birnbaum, the careful contrapuntal elaboration of a piece served to amend the imperfections of nature; consequently, the complexity of the artistic intertwining presented is what determines the degree of beauty of a piece. This concept of musical perfection can be observed in all areas of Bach's work. The unrivalled musical richness of his compositions can hardly be grasped in all its dimensions even after repeated lis-

tening; nevertheless, the countless contrapuntal ramifications and details from which the individual movements are constituted form a perfectly tangible overall impression – and this is exactly where Bach's greatness manifests itself: not by producing esoteric castles in the air, but indeed rather expressive masterpieces. In the concertos and cantatas recorded here, the idea of musical perfection based on polyphony is realised in different ways and with varying consistency from one piece to the next. It can be assumed that most concertos are based on a complex but mostly lost history – we usually only know the latest stages, but should assume that there existed earlier versions with different instrumentations.

The **Concerto BWV 1056** for harpsichord and strings in F minor was probably first written in G minor and provided for a melodic instrument to play the solo part. The comparatively simple and concise arrangement of the three movements could be interpreted as an indication of a relatively early genesis of the composition. Here too, however, essential features of Bach's concerto style are already clearly pronounced – above all the motivic elaboration of the accompaniment in the solo sections and the masterly integration of the solo parts into a polyphonic tapestry of voices which prevail over the genre traditions of concerto form as an aesthetic concept. In this recording, the musicians present a new version for oboe and strings in G minor.

It has long been suspected that the **Harpisichord concerto in A major BWV1055** originated from a forgotten concerto for oboe d'amore, due to its markedly songful design and the low register of its solo part. This recording presents a reconstruction of this presumed model. The gracefully designed cantilena of the solo episodes is particularly striking in the opening movement of this version. The second movement is a siciliana in the parallel minor key, which, apart from a short opening and closing ritornell, is completely dominated by the calmly flowing sixteenth note figurations of the solo instrument. The final movement exhibits the motion of a fast minuet; the dance meter and the periods of strict quadruple meter – despite occasional faster sections – bring about the lovely calm of this finale.

The **Concerto for two harpsichords and strings in C major BWV1061** was initially composed as a harpsichord duo, i.e. without the string ripieno in the two outer movements. This explains why the musical dialogue is almost exclusively limited to the soloists, while the orchestra accentuates the formal structure with its accompaniment and vividly emphasizes thematic references. This marked dialogue character inspired Xenia Löffler to an arrangement as concerto for eight: oboe, viola da gamba, violin, bassoon and string ripieno. Such colourful instrumentations are known from numerous concertos by Antonio Vivaldi and Johann David Heinichen, and Bach himself paid homage to the genre of the *Concerto per molti istromenti* in his *Brandenburg Concertos*, which he had originally written for the exquisite Köthener Hofkapelle and later apparently performed again with his Collegium Musicum in Leipzig; from 1726 he also used individ-

ual movements as instrumental introductions to his church cantatas.

The musically-inclined churchgoers of Leipzig, who had been listening to the weekly cantata performances of the Kantor Johann Sebastian Bach for three years, since 1723, may have noticed an innovation in the autumn of 1726. Until October, Bach presented works with highly complex and intricate introductory choirs. But then, he began a series of solo and dialogue cantatas in which the choir was used at best in simple final chorales; instead, the virtuoso art of individual soloists was front and centre. This role was usually not assumed by the Thomaners, but by older and more experienced students, i.e. future professional musicians. Also, the newly introduced texts of preference must have caused quite a sensation: in these works, an extremely subjective pronoun "I" came to the fore in the expressive poetry. In a rather conservative Leipzig, such theological perspectives were unfamiliar and some in the audience might have felt an unsettling nearness to the teachings of pietism. For Bach as well, the musical realisation of these new poems was a challenge that inspired him to create an extremely vivid musical language, the experimental intensity of which we still recognise today. the Leipzig theology student and later Nuremberg pastor Christoph Birkmann (1703-1771) was recently identified as the poet behind this impressive series of solo and dialogue cantatas; at that time, in addition to his academic interests, he also cultivated his great poetic and musical talent. Decades later, he reported that, in Leipzig, he was "diligently committed to the great master Mr Bach and his choir, and also visited the Collegia Musica in winter". We can therefore assume that Birkmann dis-

cussed with Bach the possibilities of the musical implementation of his poems and arranged them according to the wishes of the Thomaskantor. The two works recorded on this CD also belong to the "I" cantatas of late autumn and winter 1726/27.

The **Cantata "Falsche Welt, dir traue ich nicht" BWV52** was written for a performance on November 24, 1726. Birkmann's text loosely refers to the Gospel for the 23rd Sunday after Trinity. In it, the parable of the tribute money and the description of the falsehood of the Pharisees is superficial at best. The first recitative and the following aria deal with the hypocrisy and temptations of the world that a Christian can only escape from by fleeing. The second pair of sentences, on the other hand, describes the unbreakable fidelity toward God in typical baroque antithesis. Bach has also based his music on the antithetic structure emphasized so clearly in the lyrics: the soprano voice used exclusively in the solo movements is contrasted by an extremely colourful instrumental ensemble. In addition, the rough D minor of the first movement pair is absorbed by the soft B-flat major of the second movement. For the *sinfonia*, which precedes the *cantata*, Bach chose the opening movement of the first *Brandenburg Concerto*; the intensive performance of the poem is thus preceded by the orchestra's enthusiastic playing of music. Finally, the choir can only be heard in this impressive work in the performance of the concluding simple chorale.

The solo **Cantata "Ich bin vergnügt mit meinem Glücke" BWV84**, which Bach performed on Sunday *septuagesimae* on February 9, 1727, is of similar forcefulness. Birkmann used a poem by the Leipzig poet Picander as a model, which he, however, redesigned in depth. The text loosely follows the Sunday Gospel, which deals with the parable of the workers in the vineyard but does not go further into its deeper theological meaning. Instead, it deals with the concepts of frugality and contentment. According to the language of the early 18th century, the first line of the entrance aria is roughly to be understood as "I am content with my fate – imposed on me by God". In musical terms, the work is an excellent example of the sovereignty achieved by Bach in his mastery of formal, compositional and tonal means during his career in Leipzig. In the first aria, the soprano performs along oboe and strings in a densely knitted contrapuntal structure without any loss in clarity of form. In the second aria (movement 3), the artistry hides behind dancing lightness and grace. In the solemn, from strings accompanied, second recitative (movement 4), the connection to the Gospel is drawn and the main statement of the cantata is summarised before the choir enters in a deliberately simple choral movement and concludes the work with the last verse from the death song of Countess Ämiliane Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt.

Peter Wollny

Arrangement for the Concerto BWV 1061

With numerous harpsichord concertos by Johann Sebastian Bach, we know or can assume that Bach originally composed them for various melodic instruments such as violin or oboe, although these early versions have not been preserved. With some of these concertos, the orchestration possibilities are obvious – such is the case with the **Concerto in A major BWV 1055**, which offers a range and an idiomacy that are excellent for playing on the oboe d'amore.

The search for further alternative versions among the concertos of this genre for one or more harpsichords presents an obvious opportunity. The **Concerto in C major BWV 1061** has been handed down in two versions to this day: the first in an autograph version for two solo harpsichords and the second in a later transcript with added ripieno strings.

A separate, new instrumentation with four concertante instruments, strings and basso continuo seemed plausible and natural to me. In our instrumentation, the part of the first harpsichord is taken over by oboe and viola da gamba, that of the second harpsichord by violin and bassoon. Virtually no rearrangements had to be made, since all voices can be perfectly represented in the tes-

situra specific to the respective instruments. In the final fugue, each of the two concertist groups is extended by another instrument: the violoncello takes over the bass part in the Concertino I group, a viola the middle voice of the Concertino II.

This instrumentation results in a very transparent soundscape of the complex structure of this oeuvre. Especially the individual voices of the fugue become more clearly audible and yet merge into a unified soundscape into which the ripieno choir of the strings tunes in and strengthens the concertists in their musical statement.

The experience of arranging this piece provides an impressive glimpse into Bach's compositional space: the manifold usability of his musical ideas does not come by chance but rather offers evidence of their intrinsic universal truth.

It is with great pleasure that we may present our contribution to the expansion of the repertoire of *concerts avec plusieurs instruments* here for the first time. I would like to thank my dear musician friends, especially Václav Luks, for their openness and enthusiasm. Special thanks go to Tim Willis, who helped me to realize my idea.

Xenia Löffler

translation: Jason F. Ortman



Johann Sebastian Bach

Concertos et cantates avec hautbois

Dans son apologie de la technique de composition de Johann Sebastian Bach rédigée en 1738, le rhétoricien Johann Abraham Birnbaum entreprend de définir la position particulière du cantor de Saint-Thomas à Leipzig parmi les compositeurs de son époque ; il trouve ici des mots qui donnent aujourd'hui encore des impressions essentielles sur les concepts esthétiques et philosophiques déterminants pour la création de Bach :

« Il est du reste sûr que les voix dans les pièces de ce grand maître travaillent entre elles de manière miraculeuse en musique : tout cela sans le moindre désordre. Elles s'épousent et s'opposent, là où cela est nécessaire. Elles se quittent et se retrouvent pourtant toutes au bon moment. Chaque voix se distingue des autres par un changement particulier, tout en s'imitant souvent. Elles se fuient et se succèdent sans que l'on note la moindre irrégularité dans leur souci de s'esquiver pour ainsi dire. Si tout est effectivement joué comme cela doit être, rien n'est alors plus beau que cette harmonie ».

Selon Birnbaum, l'élaboration contrapuntique soignée d'une pièce a pour but de remédier aux imperfections de la nature ; en conséquence, la complexité des savantes imbrications représentées définit la mesure de la beauté d'une œuvre. On peut observer ce concept de perfection musicale chez Bach dans tous les domaines de sa création. La richesse musicale inouïe de ses compositions est

à peine saisissable dans toutes ses dimensions même après une écoute répétée ; pourtant, les innombrables ramifications et détails contrapuntiques qui constituent les mouvements respectifs s'assemblent en une impression d'ensemble tout à fait appréhendable – et c'est précisément là que se révèle tout le génie de Bach qui ne produit pas de fumeuses idées ésotériques mais des chefs-d'œuvre impressionnants. Dans les concertos et cantates ici enregistrés, l'idée d'une perfection musicale fondée sur la pluralité des voix se réalise de différentes manières et avec une conséquence qui varie d'une œuvre à l'autre. Il faut supposer ici que la plupart des concertos ont une genèse complexe, mais enfouie en grande partie car même si nous ne connaissons en général que les stades les plus tardifs, nous devrions toujours avoir en tête qu'il existait des versions antérieures avec d'autres distributions.

Le **Concerto BWV 1056** conservé dans une version pour clavecin et cordes en fa mineur était probablement en sol mineur à l'origine et prévoyait un instrument mélodique pour la partie soliste. La structure des trois mouvements relativement simple et succincte pourrait être l'indice d'une genèse relativement ancienne de la composition. Pourtant ici aussi, des traits essentiels du style concertant de Bach sont déjà présents – surtout le travail des motifs de l'accompagnement dans les passages solistes et l'intégration magistrale du soliste dans une trame polyphonique des voix qui s'impose face au genre

traditionnel de la forme concertante comme concept esthétique. Cet enregistrement est pour les musiciens l'occasion de présenter une nouvelle version pour hautbois et cordes en sol mineur.

En raison de son agencement extrêmement vocal et de la tessiture grave de sa partie soliste, on a longtemps supposé que le **Concerto pour clavecin en la majeur BWV 1055** était issu d'un concerto pour hautbois d'amour aujourd'hui disparu. Notre enregistrement propose une reconstitution du modèle supposé. Dans le mouvement initial de cette version, on remarque en particulier la charmante cantilène des épisodes solistes. Le second mouvement est une sicilienne dans la tonalité mineure parallèle, et qui, mis à part une brève ritournelle d'entrée et de conclusion, est dominée par l'écoulement calme des figures de doubles croches de l'instrument soliste. Le mouvement final est un menuet enlevé ; la mesure dansante et les rigoureuses périodes de quatre mesures font tout le charme paisible de ce finale, en dépit d'occasionnels passages rapides.

Le **Concerto pour deux clavecins et cordes en ut majeur BWV 1061** fut d'abord écrit comme duo de clavecin, donc sans le ripieno des cordes dans les deux mouvements extrêmes. Une circonstance qui explique que le dialogue musical se limite presque exclusivement aux solistes, tandis que l'accompagnement orchestral accentue l'agencement formel et fait ressortir les corrélations thématiques. Le caractère en dialogue marqué a inspiré à Xenia Löffler un arrangement de concerto à 8 pour hautbois, viole de gambe, violon, basson et ripieno des cordes. On connaît ce genre de distributions colorées de nombreux concertos d'Antonio Vivaldi et Johann

David Heinichen, Bach rend lui aussi hommage au genre du « Concerto per molti istromenti » dans ses *Concertos brandebourgeois* qu'il avait écrits à l'origine pour l'exquise chapelle de la cour de Köthen et qu'il joua plus tard avec son Collegium Musicum à Leipzig ; à partir de 1726, il réutilisa aussi des mouvements isolés comme introductions instrumentales à ses cantates d'église.

Les paroissiens mélomanes de Leipzig qui assistèrent à partir de 1723 pendant trois ans aux représentations hebdomadaires de cantates du cantor de Saint-Thomas Johann Sebastian Bach ne manquèrent sûrement pas de noter une nouveauté à l'automne 1726. Jusqu'en octobre, Bach avait présenté des œuvres avec des chœurs d'entrée extrêmement complexes et tortueux. Il entama alors une série de cantates pour solistes et en dialogue dans lesquelles le chœur intervenait tout au plus dans de simples chorals de conclusion, donnant la priorité à l'art virtuose des solistes. Ce rôle était tenu le plus souvent, non pas par les exécutants de Saint-Thomas mais par des étudiants plus âgés et plus chevronnés, donc des musiciens aux ambitions professionnelles. Les textes auxquels il donnait désormais la préférence durent certainement attirer l'attention eux aussi : au premier plan des poèmes expressifs se profilait dans ces œuvres un « moi » extrêmement subjectif. À Leipzig, ville plutôt conservatrice, de telles perspectives théologiques étaient inhabituelles et certains y perçurent peut-être déjà une affinité inquiétante aux enseignements du piétisme. Pour Bach aussi, la réalisation musicale de ces poèmes nouveaux était un défi qui l'incita à un idiome musical très pressant dont l'intensité expérimentale nous frappe aujourd'hui encore. On a pu déterminer récemment comme auteur de cette impressionnante

série de cantates pour solistes et en dialogue l'étudiant en théologie de Leipzig et plus tard pasteur à Nuremberg Christoph Birkmann (1703–1771) qui laissait libre cours à ses grands dons poétiques et musicaux, hormis ses ambitions universitaires. Des décennies plus tard, il rapporte qu'il « fréquentait assidûment le grand maître, Monsieur le Directeur Bach et son chœur et aussi en hiver la Collegia Musica ». Nous sommes en droit de supposer que Birkmann discutait avec Bach des possibilités de réalisation musicale de ses poèmes et les agencait selon les souhaits du cantor. Les deux œuvres enregistrées sur ce CD font partie des cantates à la première personne de la fin de l'automne et de l'hiver 1726/27.

La **Cantate « Falsche Welt, dir trau ich nicht » BWV 52** vit le jour pour une représentation le 24 novembre 1726. Le texte de Birkmann se réfère vaguement à l'évangile du 23^e dimanche après la Trinité. La parabole du tribut à César et la description de la perversité des pharisiens n'ont qu'un caractère général. Le premier récitatif et l'air suivant thématisent l'hypocrisie et les tentations du monde auxquelles un chrétien ne peut se soustraire qu'en les fuyant. La deuxième paire de phrases par contre décrit dans une antithèse typiquement baroque la fidélité inébranlable de Dieu. Bach s'est basé pour sa musique sur la structure antithétique extrêmement mise en relief dans le texte : la voix de soprano utilisée seule dans les passages solistes fait face à un ensemble instrumental à la distribution très colorée. De plus, la rude tonalité de ré mineur de la première paire de phrases est adoucie par la tendre tonalité de si bémol majeur de la deuxième paire. Pour la symphonie qui précède la cantate, Bach a choisi le mouvement initial du premier Concerto brandebourgeois ; l'interprétation intense du texte est donc

précédée d'une exposition orchestrale enjouée. Le chœur enfin n'intervient dans cette œuvre impressionnante qu'au moment du simple choral de conclusion.

La **Cantate pour soliste « Ich bin vergnügt mit meinem Glücke » BWV 84** que Bach représenta pour le dimanche Septuagesimae le 9 février 1727 sur un texte de Birkmann est d'une intensité similaire. Birkmann utilisa ici comme modèle un texte du poète de Leipzig Picander qu'il remania cependant en profondeur. Le texte établit un lien éloigné à l'évangile du dimanche qui traite de la parabole des vigneron sans approfondir sa signification théologique pour se concentrer sur les concepts de la sobriété et de la satisfaction. Selon l'usage linguistique du début du 18^e siècle, la première ligne de l'air d'entrée doit être comprise approximativement comme « Je suis satisfait du destin que Dieu m'a imparti ». D'un point de vue musical, l'œuvre est un excellent exemple de la maîtrise à laquelle Bach parvient à Leipzig sur les plans formels, techniques et sonores. Dans le premier air, le soprano concerte avec le hautbois et les cordes dans une trame contrapuntique dense, sans que la clarté de l'ensemble en pâtisse le moins du monde. Dans le deuxième air (Mouvement 3), l'art se dissimule derrière la légèreté et la grâce dansante. Dans le deuxième récitatif solennel accompagné des cordes (Mouvement 4), le lien est fait à l'évangile et le message essentiel de la cantate est récapitulé avant que le chœur n'entre en scène dans un choral volontairement dépouillé et que l'œuvre ne s'achève sur la dernière strophe du cantique des funérailles de la comtesse Émilienne Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt.

Peter Wollny

Arrangement du Concerto BWV 1061

Dans le cas de nombreux concertos pour clavecin de Johann Sebastian Bach, nous savons ou sommes en mesure de supposer que Bach les avait composés à l'origine pour différents instruments mélodiques comme le violon ou le hautbois, ces versions anciennes n'ayant toutefois pas été conservées. Pour certains de ces concertos, des possibilités de distribution paraissent évidentes – comme dans le cas du **Concerto en la majeur BWV 1055** dont l'étendue et l'idiome conviennent parfaitement au hautbois d'amour.

La recherche d'autres versions alternatives parmi les concertos du genre pour un ou plusieurs clavecins va presque de soi. Le **Concerto en ut majeur BWV 1061** existe aujourd'hui dans deux versions : d'une part dans une version autographe pour deux clavecins seuls et dans une copie ultérieure avec des cordes ripieno ajoutées.

Une nouvelle instrumentation propre avec quatre instruments concertants, cordes et basse continue me paraissait plausible et logique. Dans notre distribution, la partie du premier clavecin est reprise par le hautbois et la viole de gambe, celle du second clavecin par le violon et le basson. Des remaniements n'ont quasiment pas été nécessaires car toutes les parties se laissent jouer le mieux dans la tessiture propre aux instruments res-

pectifs. Dans la fugue de conclusion, les deux groupes de concertistes sont agrandis chacun par un instrument supplémentaire : le violoncelle reprend la partie de basse du Concertino-I et un alto la partie médiane du Concertino-II.

Cette instrumentation rend une image sonore très transparente de cette complexe structure de l'œuvre. Notamment les parties respectives de la fugue sont mieux discernables tout en se fondant au sein d'une sonorité homogène à laquelle se mêle le chœur ripieno des cordes pour renforcer les concertistes dans leur message musical.

L'expérience acquise à arranger cette œuvre dévoile une perspective impressionnante sur le travail créateur de Bach : le multiple usage de ses idées musicales n'est pas fortuit mais atteste la vérité universelle qui leur est intrinsèque.

C'est une grande joie de pouvoir présenter ici pour la première fois notre contribution à l'agrandissement du répertoire de *concerts avec plusieurs instruments*. J'en profite pour remercier tous mes amis musiciens, en premier Václav Luks, pour leur tolérance et leur enthousiasme. Un merci particulier à Tim Willis qui m'a apporté une aide déterminante dans la réalisation de mon idée.

Xenia Löffler
traduction : Sylvie Coquillat



Johann Sebastian Bach Oboenkonzerte und Kantaten

In seiner 1738 verfassten Apologie der Kompositionstechnik Johann Sebastian Bachs unternahm der Leipziger Dozent für Rhetorik Johann Abraham Birnbaum (1702-1748) den Versuch, die besondere Stellung des Leipziger Thomaskantors unter den Komponisten seines Zeitalters zu charakterisieren; dabei fand er Worte, die auch heute noch wesentliche Einblicke in die ästhetischen und philosophischen Konzepte gewähren, die Bachs Schaffen bestimmten:

„Ubrigens ist gewiß, daß die stimmen in den stücken dieses grossen meisters in der Music wunderbar durcheinander arbeiten: allein alles ohne die geringste verwirrung. Sie gehen mit einander und wiedereinander; beydes wo es nöthig ist. Sie verlassen einander und finden sich doch alle zu rechter zeit wieder zusammen. Jede stimme macht sich vor der andern durch eine besondere veränderung kenntbar, ob sie gleich öftermahls einander nachahmen. Sie fliehen und folgen einander, ohne daß man bei ihren beschäftigungen, einander gleichsam zuvorzukommen, die geringste unregelmäßigkeit bemercket. Wird dieses alles so, wie es seyn soll, zur execution gebracht; so ist nichts schöner, als diese harmonie“.

Das sorgfältige kontrapunktische Ausarbeiten eines Stückes diente – nach Birnbaum – dazu, die Unvoll-

kommenheiten der Natur auszubessern; folglich bestimme die Komplexität der dargebrachten kunstvollen Verschlingungen das Maß der Schönheit eines Werks. Dieses Konzept von musikalischer Vollkommenheit ist bei Bach in allen Schaffensbereichen zu beobachten. Der unerhörte musikalische Reichtum seiner Kompositionen ist auch nach vielfachem Hören kaum in all seinen Dimensionen zu erfassen; dennoch fügen sich die zahllosen kontrapunktischen Verästelungen und Details, aus denen sich die einzelnen Sätze konstituieren, zu einem durchaus fassbaren Gesamteindruck – und genau hierin zeigt sich die Größe Bachs, der eben keine esoterischen Luftschlösser produziert, sondern ausdrucksvolle Meisterwerke. In den hier eingespielten Konzerten und Kantaten ist die Idee einer auf Vielstimmigkeit gegründeten musikalischen Vollkommenheit auf unterschiedliche Weise und von Werk zu Werk mit unterschiedlicher Konsequenz realisiert. Dabei ist davon auszugehen, dass den meisten Konzerten eine komplexe, jedoch weitgehend verschüttete Entstehungsgeschichte zugrunde liegt – wir kennen meist nur die spätesten Stadien, sollten jedoch davon ausgehen, dass es frühere, anders besetzte Fassungen gab.

Das in einer Fassung für Cembalo und Streicher in f-Moll überlieferte **Konzert BWV 1056** stand wahrscheinlich zunächst in g-Moll und sah für den Solopart ein Melodieinstrument vor. Die vergleichsweise einfa-

che und knappe Anlage der drei Sätze könnte als Indiz für eine relativ frühe Entstehung der Komposition gewertet werden. Doch auch hier sind wesentliche Züge von Bachs Konzertstil bereits deutlich ausgeprägt – vor allem die motivische Durcharbeitung der Begleitung in den Soloabschnitten und die meisterhafte Integration des Solisten in ein polyphones Stimmengeflecht, das sich gegenüber den Gattungstraditionen der Konzertform als ästhetisches Konzept durchsetzt. In dieser Aufnahme präsentieren die Musiker eine neue Fassung für Oboe und Streicher in g-Moll.

Aufgrund seiner ausgesprochen sanglichen Gestaltung und der tiefen Lage seines Soloparts wird seit langem vermutet, dass das **Cembalo-Konzert in A-Dur BWV 1055** aus einem heute verschollenen Konzert für Oboe d'amore hervorgegangen ist. Die vorliegende Aufnahme stellt eine Rekonstruktion dieser mutmaßlichen Vorlage vor. Im Kopfsatz dieser Fassung fällt besonders die anmutig gestaltete Kantilene der Soloepisoden auf. Als zweiter Satz folgt eine Siciliana in der parallelen Molltonart, die, abgesehen von einem kurzen Eingang- und Schlussritornell, ganz von den ruhig fließenden Sechzehntelfigurationen des Soloinstruments beherrscht wird. Der Schlusssatz weist die Bewegung eines geschwinden Menuetts auf; das tänzerische Metrum und die strengen viertaktigen Perioden bewirken – trotz gelegentlicher schneller Passagen – die liebliche Ruhe dieses Finales.

Das **Konzert für zwei Cembali und Streicher in C-Dur BWV 1061** entstand zunächst als Cembalo-Duo, also noch ohne das Streichripieno in den beiden Ecksätzen. Aus diesem Umstand erklärt sich, dass der

musikalische Dialog fast ausschließlich auf die Solisten beschränkt ist, während das Orchester mit seiner Begleitung die formale Gliederung akzentuiert und thematische Bezüge plastisch hervorhebt. Der ausgeprägte Dialogcharakter inspirierte Xenia Löffler zu einer Bearbeitung als Concerto a 8 für Oboe, Viola da gamba, Violine, Fagott und Streicher-Ripieno. Derartig farbige Besetzungen sind aus zahlreichen Konzerten von Antonio Vivaldi und Johann David Heinichen bekannt, und auch Bach selbst huldigte der Gattung des „Concerto per molti istromenti“ in seinen Brandenburgischen Konzerten, die er ursprünglich für die erlesene Köthener Hofkapelle geschrieben hatte und später offenbar erneut mit seinem Collegium Musicum in Leipzig aufführte; einzelne Sätze verwendete er ab 1726 auch als instrumentale Einleitungen zu seinen Kirchenkantaten.

Den musikinteressierten Leipziger Kirchgängern, die seit 1723 drei Jahre lang den wöchentlichen Kantatenaufführungen des Thomaskantors Johann Sebastian Bach gelauscht hatten, dürfte im Herbst 1726 eine Neuerung aufgefallen sein. Bis in den Oktober hinein hatte Bach Werke mit hochkomplexen und intrikaten Eingangschören präsentiert. Nun aber begann er mit einer Serie von Solo- und Dialogkantaten, in denen der Chor allenfalls in schlichten Schlusschorälen zum Einsatz kam; stattdessen traten die virtuoson Künste einzelner Solisten in den Vordergrund. Diese Rolle übernahmen meist nicht die Thomaner, sondern ältere und versiertere Studenten, also angehende professionelle Musiker. Auch die neuerdings bevorzugt verwendeten Texte müssen Aufsehen erregt haben: In den Vordergrund der expressiven Dichtungen rückte in diesen Werken ein ausgesprochen subjektives „Ich“. Im eher konservativen

Leipzig waren solche theologischen Perspektiven ungewohnt und manch einer spürte vielleicht schon eine bedenkliche Annäherung an die Lehren des Pietismus. Auch für Bach war die musikalische Umsetzung dieser neuartigen Dichtungen eine Herausforderung, die ihn zu einer überaus eindringlichen Tonsprache anregte, deren experimentelle Intensität uns noch heute auffällt. Als Dichter dieser eindrucksvollen Serie von Solo- und Dialogkantaten konnte vor kurzem der Leipziger Theologiestudent und spätere Nürnberger Pastor Christoph Birkmann (1703–1771) ermittelt werden, der in jener Zeit neben seinen akademischen Interessen auch seine große poetische und musikalische Begabung pflegte. Noch Jahrzehnte später berichtete er, dass er sich in Leipzig „fleißig zu dem grossen Meister, Herrn Director Bach und seinem Chor hielt und auch im Winter die Collegia Musica besuchte“. Wir dürfen mithin annehmen, dass Birkmann mit Bach die Möglichkeiten der musikalischen Umsetzung seiner Dichtungen diskutierte und diese nach den Wünschen des Thomaskantors einrichtete. Zu den „Ich“-Kantaten des Spätherbsts und Winters 1726/27 gehören auch die beiden auf dieser CD eingespielten Werke.

Die **Kantate „Falsche Welt, dir trau ich nicht“ BWV 52** entstand für eine Aufführung am 24. November 1726. Birkmanns Text bezieht sich lose auf das Evangelium zum 23. Sonntag nach Trinitatis. Das dort geschilderte Gleichnis vom Zinsgroschen und die Schilderung von der Falschheit der Pharisäer klingt nur allgemein an. Das erste Rezitativ und die nachfolgende Arie behandeln die Heuchelei und die Verlockungen der Welt, der sich ein Christ nur durch Flucht entziehen kann. Das zweite Satzpaar hingegen schildert in

typisch barocker Antithese die unverbrüchliche Treue Gottes. Die im Text derart prononciert hervorgehobene antithetische Struktur hat Bach auch seiner Musik zugrundegelegt: Der in den Solosätzen ausschließlich verwendeten Sopranstimme steht ein überaus farbig besetztes Instrumentalensemble gegenüber. Zudem wird das schroffe d-Moll des ersten Satzpaars durch das sanfte B-Dur des zweiten aufgefangen. Für die der Kantate vorangestellte Sinfonia wählte Bach den Kopfsatz des ersten Brandenburgischen Konzerts; dem intensiven Vortrag der Dichtung geht also ein spiefreudiges Musizieren des Orchesters voraus. Der Chor schließlich ist in diesem eindrucksvollen Werk nur im Vortrag des abschließenden schlichten Chorals zu hören.

Von ähnlicher Eindringlichkeit ist die ebenfalls einen Text von Birkmann vertonende **Solo-Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“ BWV 84**, die Bach zum Sonntag Septuagesimae am 9. Februar 1727 aufführte. Als Vorlage benutzte Birkmann hier eine Dichtung des Leipziger Poeten Picander, die er allerdings tiefgreifend umgestaltete. Der Text knüpft lose an das Sonntagsevangelium an, das das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg behandelt, geht aber auf dessen tiefere theologische Bedeutung nicht weiter ein, sondern behandelt die Begriffe Genügsamkeit und Zufriedenheit. Nach dem Sprachgebrauch des frühen 18. Jahrhunderts ist die erste Zeile der Eingangsarie in etwa zu verstehen als „Ich bin zufrieden mit meinem – mir von Gott auferlegten – Schicksal“. In musikalischer Hinsicht ist das Werk ein ausgezeichnetes Beispiel für die von Bach in seiner Leipziger Zeit erreichte Souveränität in der Beherrschung der formalen, satztechnischen und klanglichen Mittel. In der ersten Arie konzertiert der

Sopran mit Oboe und Streichern in einem dicht gewirkten kontrapunktischen Gefüge, ohne dass Abstriche an der Klarheit der großen Form zu bemerken wären. In der zweiten Arie (Satz 3) versteckt sich die Kunstfertigkeit hinter tänzerischer Leichtigkeit und Anmut. Im streicherbegleiteten feierlichen zweiten Rezitativ (Satz

4) wird die Verbindung zum Evangelium gezogen und die Hauptaussage der Kantate zusammengefasst, bevor in einem betont schlichten Choralatz der Chor hinzutritt und das Werk mit der letzten Strophe aus dem Sterbelied der Gräfin Ämiliane Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt beschließt.

Peter Wollny

Arrangements des Konzertes BWV 1061

Bei zahlreichen Cembalo-Concerti Johann Sebastian Bachs wissen wir oder können davon ausgehen, dass Bach sie ursprünglich für verschiedene Melodieinstrumente wie Violine oder Oboe komponiert hatte, diese Frühfassungen aber nicht überliefert sind. Bei einigen dieser Concerti liegen Besetzungsmöglichkeiten nahe – wie beispielsweise dem **Concerto A-Dur BWV 1055**, das vom Tonumfang und der Idiomatik hervorragend auf der Oboe d'amore zu spielen ist.

Die Suche nach weiteren Alternativ-Fassungen unter den Konzerten dieser Gattung für ein oder mehrere Cembali bietet sich da förmlich an. Das **Concerto C-Dur BWV 1061** ist heute in zwei Fassungen überliefert: zum einen in einer autographen Version für zwei Cembali solo sowie in einer späteren Abschrift mit hinzugefügten Ripieno-Streichern.

Eine eigene, neue Instrumentation mit vier konzertanten Instrumenten, Streichern und Basso continuo erschien mir plausibel und naheliegend. In unserer Beset-

zung wird der Part des ersten Cembalos von Oboe und Viola da Gamba übernommen, der des zweiten Cembalos von Violine und Fagott. Es mussten quasi keine Umlegungen vorgenommen werden, da sich alle Stimmen in der den jeweiligen Instrumenten eigenen Tessitura bestens darstellen lassen. In der abschließenden Fuge werden die beiden Concertisten-Gruppen durch jeweils ein weiteres Instrument erweitert: Das Violoncello übernimmt den Basspart in der Concertino-I-Gruppe, eine Viola die Mittelstimme des Concertino-II.

Durch diese Instrumentierung ergibt sich ein sehr transparentes Klangbild dieser komplexen Struktur des Werkes. Besonders die einzelnen Stimmen der Fuge werden deutlicher hörbar und verschmelzen doch zu einem geschlossenen Klangbild, in das der Ripieno-Chor der Streicher einstimmt und die Concertisten in ihrer musikalischen Aussage noch bestärkt.

Die Erfahrung bei dem Arrangement dieses Stücks gibt einen eindrücklichen Blick in die Kompositionsstube

Bachs frei: Die vielfältige Verwendbarkeit seiner musikalischen Ideen kommt nicht von ungefähr, sondern ist Beleg der universellen Wahrheit, die ihnen innewohnt.

Es ist eine große Freude, unseren Beitrag zur Erweiterung des Repertoires von *Concerts avec plusieurs*

instruments hier erstmals präsentieren können. Ich möchte dafür meinen lieben Musiker-Freunden, allen voran Václav Luks, für ihre Offenheit und Begeisterung danken. Ein besonderer Dank gilt Tim Willis, der mir bei der Umsetzung meiner Idee maßgeblich geholfen hat.

Xenia Löffler



Johann Sebastian Bach

Hobojové koncerty a kantáty

V roce 1738 se lipský docent rétoriky Johann Abraham Birnbaum pokusil ve své obhajobě Bachovy kompoziční techniky charakterizovat rysy, jimiž se hudba lipského tomášského kantora lišila od tvorby ostatních skladatelů téže doby. Jeho slova dodnes vystihují podstatu estetických a filosofických zásad, z nichž Bach vycházel:

„Ostatně je jisto, že se hlasy ve skladbách tohoto velkého mistra hudby podivuhodně prolétají, nepůsobíce však nijaký zmatek. Postupují spolu i proti sobě; obojí tam, kde je to žádoucí. Rozcházejí se, aby se přesto v pravý čas opět setkaly. Každý jednotlivý hlas se od ostatních hlasů odlišuje skrze zvláštní obměny, i když se často vzájemně napodobují. Tu se jeden druhému vzdaluje, tam zas jeden druhý následuje, vzájemně se takřikajíc předhánějíce, aniž by přitom bylo možno v jejich úsilí pozorovati sebelepší nepravdivost. Je-li vše prováděno náležitě, pak není nic krásnějšího než tento soulad.“

Podle Birnbauma mělo pečlivé kontrapunktické vypracování skladby odstraňovat nedokonalosti přírody; dílo bylo tudíž tím krásnější, čím byla spleť hlasů složitější a umnější. Toto pojetí dokonalosti se odráží ve všech oblastech Bachovy tvorby. Neslýchané bohatství jeho skladeb nelze postihnout v plném rozsahu ani při opakovaném poslechu, avšak navzdory kontrapunktickému větvení a detailům typickým pro jednotlivé věty je celkový dojem velmi srozumitelný. A právě v tom je Ba-

chova velikost: nevymýšlí nějaké abstraktní konstrukce, nýbrž tvoří emocionální mistrovská díla. V koncertech a kantátách na této nahrávce je myšlenka hudební dokonalosti založená na mnohohlasu uskutečněna různým způsobem a v každé skladbě s jinými důsledky. Historie vzniku většiny koncertů je složitá a dnes víceméně zapomenutá. Známe zpravidla jen její pozdější stadia, ale můžeme předpokládat, že skladby byly původně napsány pro jiné obsazení.

Koncert f moll BWV 1056, dochovaný ve zpracování pro cembalo a smyčcové nástroje, byl pravděpodobně zkomponován nejdříve v tónině g moll a jeho sólový part byl určen nějakému melodickému nástroji. Poměrně jednoduchá a stručná třívětá forma by mohla naznačovat, že jde o dílo relativně rané. Ale už zde jsou zřetelné typické rysy Bachova koncertního stylu: především motivická propracovanost doprovodu v sólových úsecích a mistrovské začlenění sólisty do polyfonní spleti hlasů, což byl estetický koncept prosazující se proti tradičnímu pojetí koncertu. Na nahrávce uslyšíme novou verzi pro hoboj a smyčce v g moll.

V případě **Koncertu pro cembalo A dur BWV 1055** se vzhledem k jeho vyslovené zpěvnému charakteru a hluboké poloze sólového partu již dávno objevil názor, že vznikl z původního, avšak dnes ztraceného koncertu pro hoboj d'amore. Tento snímek je rekonstrukcí oné před-

pokládané hobojojové verze. První věta upoutá zvláště půvabnou zpěvností sólových epizod. Jako druhá následuje siciliana v paralelní mollové tónině, vyznačující se – s výjimkou krátkého vstupního a závěrečného ritornelu – klidně plynoucími figuracemi sólového nástroje. Závěrečná věta má charakter hbitého menuetu; taneční rytmus a pravidelné čtyřtaktové periody propůjčují tomuto finále – navzdory občasným rychlým pasážím – libezný klid.

Koncert pro dvě cembala a smyčce C dur BWV 1061 byl původně napsán jako cembalové duo, tedy bez tu-tti smyčcových nástrojů v obou krajních větách. Tato okolnost vysvětluje, proč se hudební rozhovor odehrává téměř výlučně mezi oběma sólisty, zatímco doprovázející orchestr pouze zděruje formální členění a plasticky podtrhuje tematické souvislosti. Vyslovené dialogickým charakterem této skladby se nechala inspirovat Xenia Löffler, která iniciovala jeho úpravu pro osm nástrojů: hoboj, violu da gamba, housle, fagot a čtyřhlasé ripieno smyčců. Podobně pestré obsazení dobře známe z koncertů Antonia Vivaldiho a Johanna Davida Heinichena, ale k žánru *concerto per molti istromenti* přispěl i sám Bach svými *Braniborskými koncerty*, které napsal původně pro vybranou dvorní kapelu v Köthenu a později zřejmě znovu prováděl v Lipsku se svým souborem Collegium Musicum (od roku 1726 pak jednotlivé věty koncertů používal jako instrumentální úvodky ke svým církevním kantátám).

Hudbymilovní návštěvníci tomášského kostela v Lipsku, kteří počínaje rokem 1723 naslouchali po tři léta týden co týden novým kantátám Johanna Sebastiana Bacha, si na podzim 1726 museli povšimnout něčeho neobvyk-

lého. Až do října totiž Bach všechny své kantáty zahajoval mimořádně opulentním a složitým vstupním sborem. V následující řadě sólových a dialogických kantát svěřil sboru nanejvýš prostý závěrečný chorál, zatímco roli sólistů zdůraznil. Jejich virtuózní party ovšem většinou nezpívali žáci tomášské školy, nýbrž starší a zkušenější studenti, tedy budoucí profesionální hudebníci. Pozornost publika nepochybně vzbudily i expresivní texty nových děl, vyjadřující postoj vyslovené subjektivního „já“. V dosti konzervativním Lipsku musela taková teologická perspektiva působit nezvykle a leckomu mohla připadat nebezpečně blízká pietistickému učení. I pro Bacha znamenalo zhudebnění novodobých textů výzvu; inspirovaly ho k mimořádně naléhavému hudebnímu projevu, jehož neobvyklou intenzitu vnímáme i dnes. Jako autora textů k této pozoruhodné řadě sólových a dialogických kantát se nedávno podařilo identifikovat lipského studenta teologie a pozdějšího norimberského pastora Christopa Birkmanna (1703–1771), který v mládí vedle plnění univerzitních povinností rozvíjel i své nepochybné básnické a hudební nadání. Ještě o několik desetiletí později vyprávěl, že se v Lipsku „pílně stýkal s velkým mistrem, panem ředitelem Bachem, a jeho sborem a i v zimě navštěvoval Collegia Musica“. Můžeme si tedy představit, že Birkmann o svých básnických textech a možnostech jejich hudebního ztvárnění s Bachem diskutoval a že je přizpůsoboval Bachovým přáním. K těmto kantátám z podzimu a zimy 1726/27 náležejí i obě díla na našem CD.

Kantáta Falsche Welt, dir trau ich nicht! BWV 52 [Falešný světe, tobě nevěřím!] byla určena k provedení 24. listopadu 1726. Birkmannův text se volně vztahuje k evangeliu na 23. neděli po Trojici, avšak podobnosti

o dani císaři a vyprávění o úskoku farizeů je v něm připomenuto jen všeobecně. První recitativ a árie se týkají pokrytectví a svodů světa, jimž se křesťan musí vyhýbat. Další dvě věty naproti tomu popisují neotřesitelnou Boží věrnost. V textu výslovně zdůrazněná typicky barokní antiteze se odráží v Bachově hudbě: kontrast k sopránů, jedinému sólovému hlasu, tvoří mimořádně barevně obsazený orchestr a nadto je strohě d moll první dvojice vět vystřídáno vlnitým B dur v následujících dvou větách. Jako předehru ke kantátě použil Bach úvodní větu *1. Braniborského koncertu*; intenzivně přednášeným veršům předchází tedy radostné muzicirování orchestru. Sboru je v tomto úžasném díle svěřen pouze prostý závěrečný chorál.

Podobně působivá je sólová **Kantáta Ich bin vergnügt mit meinem Glücke BWV 84** [Jsem spokojen a šťasten], kterou Bach provedl v době předpostní 9. února 1727 (o deváté neděli před Velikonocemi, zvané Devítník nebo Septuagesima). Tentokrát Birkmann jako předlohu

ke svému libretu použil a ovšem zásadně přepracoval báseň lipského autora Picandera. Text, volně navazující na nedělní evangelium, nezdůrazňuje hlubší teologický význam podobenství o dělnících na vinici, nýbrž se soustřeďuje na pojmy skromnost a spokojenost. První verše vstupní árie, vyjádřené jazykem raného 18. století, je třeba chápat ve smyslu: „Jsem spokojen s osudem, jež mi Bůh určil“. Po hudební stránce je kantáta dokladem mistrovského zvládnutí všech formálních, kompozičních i zvukových prostředků, jehož Bach dosáhl v době svého působení v Lipsku. Spletitost kontrapunktické struktury v první árii pro soprán, hoboj a smyčce rozhodně neubírá této velké formě na přehlednosti. Stejně skladatelské mistrovství je nenápadně skryto za taneční lehkosti a půvabem druhé árie (3. věta). Slavnostní druhý recitativ (4. věta), doprovázený smyčci, odkazuje na evangelium a shrnuje hlavní myšlenku kantáty. Kantátu uzavírá sbor prostou smuteční chorálovou větou (na text hraběnky Ámiliane Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt, plodné německé autorky duchovních písní).

Peter Wollny

Nová verze koncertu BWV 1061

O některých cembalových koncertech Johanna Sebastiana Bacha víme nebo můžeme předpokládat, že je Bach původně napsal pro různé melodické nástroje jako housle či hoboj, avšak tyto rané verze se nedochovaly. U některých z těchto koncertů se jiné obsazení doslova nabízí – například u **Koncertu A dur BWV 1055**, který rozsahem a idiomatikou skvěle odpovídá možnostem oboe d'amore.

Nápad hledat další alternativní verze pro koncerty tohoto typu (pro cembalo, resp. pro více cembal) byl tedy nasnadě. **Koncert C dur BWV 1061** známe dnes ve dvou verzích: jednak v autorském rukopise pro dvě sólová cembala, jednak v pozdějším opise s připojeným doprovodem smyčcových nástrojů.

Zdálo se mi tudíž možné a logické pokusit se o novou instrumentaci pro čtyři koncertantní nástroje, smyčce a basso continuo. V tomto obsazení přebírají part prvního cembala hoboj a viola da gamba, part druhého cembala hrají housle a fagot. Nebylo prakticky vůbec nutné sahat k transpozicím, neboť všechny hlasy ideálně odpovídají rozsahu zvolených nástrojů. V závěrečné

fuze jsou obě dvojice sólistů doplněny o další nástroj: v první skupině hraje violoncello basový part, ve druhé se ujímá středního hlasu viola.

Touto instrumentací je dosaženo velmi transparentního zvuku, jenž odhaluje komplexní strukturu díla. Zvláště ve fuze jsou takto jednotlivé hlasy zřetelně slyšitelné, a přesto vytvářejí kompaktní zvukový celek. Doprovázející smyčce pak hudební výpověď sólistů ještě umocňují.

Práce na aranžování této skladby mi poskytla vzácnou příležitost nahlédnout do Bachovy skladatelské dílny. Je zjevné, že rozmanitá upotřebitelnost jeho hudebních nápadů není dílem náhody, nýbrž důkazem jejich univerzální pravdivosti.

Je mi potěšením prezentovat zde náš příspěvek k repertoáru concerts avec plusieurs instruments. Chci poděkovat svým milým hudebním přátelům, především Václavu Luksovi, za jejich otevřenost a nadšení. Zvláštní dík patří Timu Willisovi za významnou pomoc při realizaci mé myšlenky.

Xenia Löffler

Překlad: Helena Medková



Cantata »Ich bin vergnügt mit meinem Glücke« BWV 84

4 **Arie**

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke,
Das mir der liebe Gott beschert.
Soll ich nicht reiche Fülle haben,
So dank ich ihm vor kleine Gaben
Und bin auch nicht derselben wert.

5 **Rezitativ**

Gott ist mir ja nichts schuldig,
Und wenn er mir was gibt,
So zeigt er mir, dass er mich liebt;
Ich kann mir nichts bei ihm verdienen,
Denn was ich tu, ist meine Pflicht.
Ja! wenn mein Tun gleich noch so gut geschienen,
So hab ich doch nichts Rechtes ausgericht'.
Doch ist der Mensch so ungeduldig,
Dass er sich oft betrübt,
Wenn ihm der liebe Gott nicht überflüssig gibt.
Hat er uns nicht so lange Zeit
Umsonst ernähret und gekleidt
Und will uns einsten seliglich
In seine Herrlichkeit erhöhen?
Es ist genug vor mich,
Dass ich nicht hungrig darf zu Bette gehn.

6 **Arie**

Ich esse mit Freuden mein weniges Brot
und gönne dem Nächsten von Herzen das Seine.
Ein ruhig Gewissen, ein fröhlicher Geist,
Ein dankbares Herze, das lobet und preist,
vermehret den Segen, verzuckert die Not.

Aria

I am content with my luck,
With which my dear God blesses me.
Even if I do not have rich abundance,
I thank him for little gifts
And do not deserve even these.

Recitativo

God is for me in no way blameworthy,
and whatever he gives to me
he shows in this way that he loves me;
I can deserve nothing from him,
Since what I do is my duty.
Indeed, even when what I do may seem so good
I have still not achieved what is right.
Yet people are so impatient
that often they feel aggrieved
if dear God gives nothing that is superfluous.
Has he not for so long
freely fed and clothed us
and one day will he not make us blessed
In his glory?
It is enough for me
that I do not have to go to bed hungry.

Aria

I eat with joy my little piece of bread and from my
Heart do not begrudge my neighbour what is his.
A quiet conscience, a cheerful spirit,
a thankful heart, that praises and extols,
make blessings greater, make troubles sweet.

Air

Je suis heureux de ma chance
Avec laquelle mon Dieu me bénit.
Même si je ne suis pas dans l'abondance,
Je le remercie pour ses petits dons,
Et je ne les mérite même pas.

Recitativo

Dieu n'est pour moi coupable en rien,
Et quoi qu'il me donne,
Il me montre ainsi qu'il m'aime ;
Je ne mérite rien de lui,
Puisque quoi que je fasse, c'est mon devoir.
Oui ! même quand ce que je fais semble si bien
Je n'ai pourtant pas accompli ce qui est juste.
Cependant l'homme est si impatient,
Que souvent il se sent attristé,
Quand le cher Dieu ne donne rien de superflu.
Ne nous a-t-il pas pendant si longtemps
Nourri et habillés gratuitement
Et un jour ne nous a-t-il pas béni
Dans sa gloire ?
C'est assez pour moi
Si je peux aller me coucher sans avoir faim.

Air

Je mange avec joie mon petit morceau de pain
Et dans mon cœur je laisse mon voisin être ce qu'il est.
Une conscience tranquille, un esprit joyeux,
Un cœur reconnaissant, qui loue et glorifie font les
bénédictions plus grandes, font les peines douces.

Árie

Jsem spokojen a šťasten s tím,
co mi dává milý Bůh.
A nedostane-li se mi hojných darů,
budu mu děkovat i za malé dárky,
jichž stejně nejsem hoden.

Recitativo

Bůh mi přece nic nedluží,
a pokud mi něco dává,
pak mi tím ukazuje, že mne miluje.
Já si od něho nemohu zasloužit nic,
nebo co konám, je má povinnost.
Ano! Byť se mě konání zdálo sebelepším,
nic správného jsem nedokázal.
Však člověk je tak netrpělivý,
že se často rmoutí,
když ho milý Bůh nezahrnuje hojností.
Což nás již tak dlouhý čas
zdarma neživí a nešatí
a nechce nás jednou oblažit
a do své slávy povýšit?
Mně postačí,
že nemusím jít na lože hladový.

Árie

S radostí jím svůj kousek chleba
a bližnímu ze srdce přeji jeho chléb.
Čistě svědomí, radostný duch,
vděčné srdce, které velebí a děkuje,
to rozmnožuje požehnání, to oslazuje nouzi.

7 Rezitativ

Will ich indes mein Brot genießen,
Und wenn mein Lebenslauf,
Mein Lebensabend wird beschließen,
So teilt mir Gott den Groschen aus,
Da steht der Himmel drauf.
O! wenn ich diese Gabe
zu meinem Gnadenlohne habe,
So brauch ich weiter nichts.

8 Choral

Ich leb indes in dir vergnüget
Und sterb ohn alle Kummernis,
Mir genüget, wie es mein Gott füget,
Ich glaub und bin es ganz gewiss:
Durch deine Gnad und Christi Blut
Machst du's mit meinem Ende gut.

Recitative

In the sweat of my brow
I will meanwhile enjoy my bread,
and if my life's course
is ended by old age,
then God will give me my pennyworth and with this
Heaven stands open. Oh! If only I had this gift
as my reward given by his grace
Then I need nothing else.

Chorale

Meanwhile I live content in God
and die without any anxiety;
I am content with what God ordains,
I believe and am fully confident
through your mercy and Christ's blood
you will make sure that my end is good!

Récitatif

À la sueur de mon front
Pendant ce temps, je me réjouirai de mon pain,
Et quand le flambeau de ma vie
S'éteindra au soir de ma vie,
Alors Dieu me donnera mon sou, et avec lui
le ciel s'ouvrira. O ! si seulement j'avais ce don,
en récompense de sa grâce
Alors je n'aurais besoin de rien d'autre.

Choral

Pendant ce temps je vis avec plaisir
Et je meurs sans aucune anxiété,
Je suis heureux de ce que Dieu me donne,
Je crois et j'ai tout à fait confiance :
Par ta grâce et le sang du Christ
Tu fais que ma fin sera bonne.

Recitativ

V potu tváře se chci
zatím těšit ze svého chleba,
a až se moje životní pouť
a moje stáří skončí, pak mi Bůh
vyplatí můj groš, pak se mi otevře nebe.
O! Až dostanu tento dar,
tuto mzdu z milosti,
nebudu potřebovat nic víc.

Chorál

Zatím žiji šťasten v tobě
a zemřu bez starostí,
jsem spokojen s tím, co Bůh rozhodne,
věřím a jsem si jist:
skrže Boží milost a Kristovu krev
bude můj konec dobrý.

Cantata »Falsche Welt, dir trau ich nicht!« BWV 52

12 Sinfonia

13 Rezitativ

Falsche Welt, dir trau ich nicht!
Hier muss ich unter Skorpionen
Und unter falschen Schlangen wohnen.
Dein Angesicht,
Das noch so freundlich ist,
Sinnt auf ein heimliches Verderben:
Wenn Joab küsst,
So muss ein frommer Abner sterben.
Die Redlichkeit ist aus der Welt verbannt,
Die Falschheit hat sie fortgetrieben,

Sinfonia

Recitative

Treach'rous world, I trust thee not!
Here must I in the midst of scorpions
And midst deceitful serpents sojourn.
Thy countenance,
Which, ah, so friendly is,
Now plots in secret a destruction:
At Joab kiss
Must come a righteous Abner's ruin.
Sincerity is from the world now banned,
Duplicity hath driv'n it from us,

Sinfonia

Récitatif

Monde perfide, je ne te fais pas confiance!
Je dois vivre ici-bas parmi les scorpions
Et parmi les fourbes reptiles.
Ton visage a beau être si amène,
Il n'en avise pas moins
À nous corrompre insidieusement:
Chaque fois que Joab donne un baiser,
Un pieux Abner est condamné à mourir.
La sincérité est bannie de ce monde,
Ayant été chassée par la fausseté,

Sinfonia

Recitativ

Falešný světe, tobě nevěřím!
Zde musím bydlet mezi škorpióny
a falešnými hady.
Tvoje tvář,
byť přívětivá,
chystá tajně zkázu.
Když Joab líbá,
musí zbožný Abner zemřít.
Poctivost je ze světa vypuzena,
faleš jí vyhnala.

Nun ist die Heuchelei
An ihrer Stelle blieben.
Der beste Freund ist ungetreu,
O jämmerlicher Stand!

14 Arie

Immerhin, immerhin,
Wenn ich gleich verstoßen bin!
Ist die falsche Welt mein Feind,
O so bleibt doch Gott mein Freund,
Der es redlich mit mir meint.

15 Rezitativ

Gott ist getreu!
Er wird, er kann mich nicht verlassen;
Will mich die Welt und ihre Raserei
In ihre Schlingen fassen,
So steht mir seine Hilfe bei.
Auf seine Freundschaft will ich bauen
Und meine Seele, Geist und Sinn
Und alles, was ich bin, ihm anvertrauen.

16 Arie

Ich halt es mit dem lieben Gott,
Die Welt mag nur alleine bleiben.
Gott mit mir, und ich mit Gott,
Also kann ich selber Spott
Mit den falschen Zungen treiben.

17 Choral

In dich hab ich gehoffet, Herr,
Hilf, dass ich nicht zuschanden werd,
Noch ewiglich zu Spotte!
Das bitt ich dich, erhalte mich
In deiner Treu, Herr Gotte!

And now hypocrisy
Here in its stead abideth.
The best of friends is found untrue,
O what a wretched state!

Aria

Just the same, just the same,
Though I be expelled with blame,
Though the false world me offend,
Oh, yet bideth God my friend,
Who doth true for me intend.

Recitativo

God is e'er true!
He shall, he can me not abandon;
E'en though the world and all its raging seek
Within its coils to seize me,
Yet near to me his help shall stand.
Upon his friendship I will build now
And give my spirit, soul and mind
And ev'rything I am to him for keeping.

Aria

I'll side with my dear God above,
The world may now alone continue.
God with me, and I with God,
And I'll myself find scorn
For the treach'rous tongues about me.

Chorale

In thee I've placed my hope, O Lord,
Help me not be to ruin brought,
Nor evermore derided!
This I pray thee, uphold thou me
In thy true love, Almighty!

Et voit maintenant l'hypocrisie
Occuper sa place.
Le meilleur des amis est infidèle,
Oh déplorable condition!

Air

Toutefois, toutefois, qu'importe que je sois
Rejeté sur-le-champ!
Si le monde perfide est mon ennemi,
Dieu n'en demeure pas moins mon ami,
Rempli à mon égard des intentions les plus sincères.

Récitatif

Dieu est fidèle!
Il ne m'abandonnera pas;
Si le monde veut, dans sa frénésie,
M'engloutir dans ses pièges,
Dieu m'accorde son secours.
Je veux bâtir sur son amitié
Et lui confier mon âme, mon esprit, mes sens
Et tout ce que je suis.

Air

Je suis du côté du bon Dieu,
Le monde peut bien rester seul.
Dieu avec moi et moi avec Dieu,
Et alors je peux même tourner en risée
Les vils trompeurs.

Choral

En toi j'ai placé mon espérance, Seigneur,
Fais que je ne sois pas déçu
Ni voué à la raillerie éternelle!
Je te prie donc de me garder
Ta fidélité, Seigneur Dieu!

Ted' na jejim místě
zůstalo pokrytectví.
Nejlepší přítel je nevěrný,
o, jak žalostný stav!

Árie

Navzdory, navzdory tomu,
že jsem vyvržen,
že falešný svět je mým nepřítelem,
o, Bůh je přesto mým přítelem
a myslí to se mnou poctivě.

Recitativ

Bůh je věrný!
Neopustí mne, nemůže mne opustit.
Když mne svět se svou zuřivostí
chce chytit do osidel,
on je mou pomocí.
Na jeho přátelství se spoléhám
a svou duši, ducha i mysl,
a vše, co jsem, mu svěřuji.

Árie

Držím se milého Boha,
svět ať si zůstane sám.
Bůh se mnou, já s Bohem,
pak mi mohou být pro smích
falešné jazyky.

Chorál

V tebe jsem doufal, Pane,
kéž nejsem zahanben
ani vystaven věčnému posměchu!
Prosím tě, zachovej mne
ve své věrnosti, můj Bože!





As a soloist, chamber musician, and orchestral musician, **Xenia Löffler** has gained an outstanding reputation as a baroque oboist over the past several years. Working with ensembles such as the Akademie für Alte Musik Berlin, where she has been active as a member and soloist since 2001, she has toured throughout the world and has performed at some of the most important music festivals and concert halls.

Numerous CD recordings (Harmonia Mundi France, Accent, Pan classics, Supraphon), featuring her as a soloist, as the leader of the Amphion Wind Octet, and as an oboist in numerous orchestras display her wide range and mastery of repertoire ranging from the baroque to the romantic.

Au cours de ces dernières années, **Xenia Löffler** a acquis une réputation d'excellence en qualité de soliste, de musicienne de chambre et d'orchestre. Entre autres avec l'Académie de musique ancienne de Berlin, dont elle est membre et hautboïste solo depuis 2001, elle a parcouru le monde et s'est produite lors de grands festivals et dans des salles de concert prestigieuses.

De nombreux enregistrements pour le CD (Harmonia Mundi France, Accent, Pan classics, Supraphon) avec elle en soliste, en tant que chef de pupitre de l'octuor d'instruments à vent Amphion, comme aussi en qualité d'hautboïste dans les formations orchestrales les plus diverses témoignent de l'étendue de son répertoire et de sa maîtrise stylistique de la musique baroque à la musique romantique.

Xenia Löffler hat sich als Solistin, Kammer- und Orchestermusikerin in den vergangenen Jahren einen hervorragenden Ruf erworben. Unter anderem mit der Akademie für Alte Musik Berlin, deren Mitglied und Solo-Oboistin sie seit 2001 ist, hat sie große Teile der Welt bereist und ist bei bedeutenden Festivals und in traditionsreichen Konzertsälen aufgetreten.

Zahlreiche CD-Einspielungen (Harmonia Mundi France, Accent, Pan classics, Supraphon) mit ihr als Solistin, als Konzertmeisterin des Amphion Bläseroktetts wie auch Oboistin in den unterschiedlichsten orchestralen Zusammenhängen belegen ihre große Spannweite an Repertoire und Stilsicherheit von Barock bis Romantik.

Xenia Löffler získala v posledních letech renomé vynikající sólistky i komorní a orchestrální hráčky. S orchestrem Akademie für Alte Musik Berlin, jehož je členkou a sólo hobojskou od roku 2001, účinkovala na významných festivalech a v nejslavnějších koncertních sálech mnoha zemí po celém světě.

Četné nahrávky Harmonia Mundi France, Accent, Pan Classics nebo Supraphon, na nichž ji můžeme slyšet v roli sólistky, vedoucí hráčky dechového oktetu Amphion nebo hobojsky různých orchestrů, jsou dokladem jejího mistrovského zvládnutí širokého repertoáru od baroka po romantickou hudbu.



Anna Prohaska studied singing at the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin. She made her debut at the Komische Oper Berlin at the age of 18. She has been a member of the ensemble at the Berlin State Opera / Staatsoper Unter den Linden), where her roles have included Pamina, Anne Trulove, Susanna, Sophie, Blonde, Zerlina, Despina, Poppea (Agrippina), and Ännchen.

Much in demand internationally, she has been a regular guest at the Salzburg Festival and in the opera houses of Munich, Milan, London, Paris, Moscow, Vienna and Tokyo. Anna Prohaska has performed in concert with the leading orchestras of Berlin, Vienna, Munich, London, Los Angeles, Cleveland and Boston under conductors such as Sir Simon Rattle, Daniel Harding, Mariss Jansons, Yannick Nézet-Séguin, Franz Welser-Möst and Claudio Abbado.

Anna Prohaska a étudié le chant au Conservatoire Hanns Eisler de Berlin. À l'âge de 18 ans, elle a fait ses débuts à l'Opéra-comique de Berlin. Elle fait partie de l'ensemble de l'Opéra Unter den Linden où elle a interprété des rôles tels que Pamina, Anne Trulove, Susanna, Sophie, Blonde, Zerline, Despina, Poppée (Agrippine) et Annette.

Elle est une cantatrice de rang international et se produit régulièrement au festival de Salzbourg et aux opéras de Munich, Milan, Londres, Paris, Moscou, Vienne et Tokyo. Anna Prohaska travaille avec les plus grands orchestres de Berlin, Vienne, Munich, Londres, Los Angeles, Cleveland et Boston sous la direction de chefs aussi prestigieux que Sir Simon Rattle, Daniel Harding, Mariss Jansons, Yannick Nézet-Séguin, Franz Welser-Möst et Claudio Abbado.

Anna Prohaska studierte Gesang an der Hanns Eisler Musikhochschule in Berlin. Im Alter von 18 Jahren gab sie ihr Debüt an der Komischen Oper Berlin. Sie gehört zum Ensemble der Staatsoper Unter den Linden, wo sie Rollen wie Pamina, Anne Trulove, Susanna, Sophie, Blonde, Zerlina, Despina, Poppea (Agrippina) und Ännchen interpretierte.

Sie ist eine international gefragte Sängerin und regelmäßig Gast bei den Salzburger Festspielen und an den Opernhäusern von München, Mailand, London, Paris, Moskau, Wien und Tokio. Anna Prohaska konzertierte mit den führenden Orchestern von Berlin, Vienna, Munich, London, Los Angeles, Cleveland und Boston unter Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Daniel Harding, Mariss Jansons, Yannick Nézet-Séguin, Franz Welser-Möst und Claudio Abbado.

Anna Prohaska studovala zpěv na Vysoké hudební škole Hannse Eislera v Berlíně. Jako osmnáctiletá debutovala na scéně Komické opery v Berlíně. Je členkou souboru berlínské Státní opery Unter den Linden, kde ztvárnila řadu sopránových rolí jako Pamina, Susanna, Blondchen, Zerlina, Despina (Mozart), Poppea (Händel), Ännchen (Weber) nebo Anne Trulove (Stravinskij).

Vystupuje na mezinárodních pódiích, pravidelně hostuje na Salzburském festivalu a na operních scénách v Mnichově, Miláně, Londýně, Paříži, Moskvě, Vídni a Tokiu. Koncertovala s předními orchestry světových měst (Berlín, Vídeň, Mnichov, Londýn, Los Angeles, Cleveland a Boston) a dirigenty (Sir Simon Rattle, Daniel Harding, Mariss Jansons, Yannick Nézet-Séguin, Franz Welser-Möst a Claudio Abbado).



The Prague baroque orchestra **Collegium 1704** and the vocal ensemble **Collegium Vocale 1704** were founded by the harpsichordist and conductor Václav Luks in 2005 on the occasion of the project BACH-PRAGUE-2005, which marked the beginning of a biannual collaboration with the Prague Spring Festival. Since 2007, Collegium 1704 has been ensemble-in-residence of the St. Wenceslas Music Festival in Ostrava and a regular guest at leading European festivals and concert venues in France (Versailles, La Chaise-Dieu, Sablé, Pontoise, Ambronay), Belgium (Bruges, Brussels, Gent), the Netherlands (Utrecht – ensemble-in-residence 2014), Germany (Halle, Köln, Stuttgart, Leipzig – ensemble-in-residence 2015) and Austria (Salzburg, Vienna).

2008 saw the founding of the concert series Music Bridge Prague – Dresden, renewing the rich cultural links between the two cities. Collaboration with renowned soloists such as Magdalena Kožená, Vivica Genaux, or Bejun Mehta naturally led, in 2012, to a second concert series titled Collegium 1704 in the Rudolfinum. From autumn 2015, the two concert series were merged into a single season held in both Prague and Dresden. International success with opera performances of Handel's *Rinaldo* (2009, directed by Louise Moaty) was followed by Josef Mysliveček's opera *L'Olimpiade* (2013, directed by Ursel Herrmann) nominated for the International Opera Awards and by Antonio Vivaldi's *Arsilda, regina di Ponto* (2017, directed by David Radok) performed in a modern era premiere.

In addition to their intensive recording activities (Editor's Choice (Gramophone), Diapason d'or, Diapason d'or de l'année, and German Record Critic's Award), many of the concerts of Collegium 1704 have been recorded/broadcasted live by radio and TV stations (Mezzo, Arte).

L'orchestre baroque **Collegium 1704** et l'ensemble vocal **Collegium Vocale 1704** de Prague ont été créés en 2005 par le chef d'orchestre et claveciniste Václav Luks à l'occasion du projet BACH-PRAGUE-2005 qui a marqué le début d'une coopération régulière avec le festival Printemps de Prague. Depuis 2007, Collegium 1704 est « l'ensemble en résidence » du Festival de musique St. Wenceslas d'Ostrava et se produit régulièrement dans de grands festivals européens et lors de concerts en France (Versailles, La Chaise-Dieu, Sablé, Ambronay), en Belgique (Bruges, Bruxelles, Gand), aux Pays-Bas (Utrecht – ensemble en résidence 2014), en Allemagne (Halle, Cologne, Stuttgart, Leipzig – ensemble en résidence 2015) ou encore en Autriche (Salzburg, Vienne).

En 2015, Collegium 1704 réunit en une, à Prague et à Dresde, ses deux séries de concerts : le « Pont musical Prague-Dresde » (depuis 2008), alliant les riches traditions culturelles des deux villes, et les « Stars d'opéra baroques » (depuis 2012), issues de la collaboration étroite avec des chanteurs d'opéra hors pair tels que Magdalena Kožená, Vivica Genaux ou Bejun Mehta. Les productions lyriques réussies de *Rinaldo* de Haendel (2009, dir. Louise Moaty) et les nouvelles premières mondiales des opéras *L'Olimpiade* de Josef Mysliveček (2013, dir. Ursel Herrmann) et *Arsilda, regina di Ponto* de Vivaldi (2017, dir. David Radok) ont été réalisées en coproduction avec les opéras de Prague, Bratislava, Versailles, Caen, Lille, Rennes et Luxembourg.

Au-delà des nombreux enregistrements couronnés de prix (Editor's Choice/Gramophone, Diapason d'or, Diapason d'or de l'année et Prix de la Critique allemande du disque), beaucoup de concerts de Collegium 1704 ont été enregistrés et retransmis en direct par des radios et télévisions (Mezzo, Arte).

Das Prager Barockorchester **Collegium 1704** und das Vokalensemble **Collegium Vocale 1704** wurden 2005 von dem Dirigenten und Cembalisten Václav Luks aus Anlass des Projektes BACH-PRAG-2005 gegründet, das den Anfang der regelmäßigen Zusammenarbeit mit dem Musikfestival Prager Frühling bildete. Seit 2007 ist Collegium 1704 das „Ensemble in residence“ beim St. Wenceslas Music Festival in Ostrava und regelmäßig zu Gast bei führenden europäischen Festivals und gibt Konzerte in Frankreich (Versailles, La Chaise-Dieu, Sablé, Ambronay), Belgien (Brügge, Brüssel, Gent), den Niederlanden (Utrecht – Ensemble in residence 2014), Deutschland (Halle, Köln, Stuttgart, Leipzig – Ensemble in residence 2015) und Österreich (Salzburger Festspiele, Wien). Seit 2008 realisiert Collegium 1704 die Konzertreihe „Musikbrücke Prag-Dresden“, welche die reichen kulturellen Traditionen beider Städte herausstellt. Die Zusammenarbeit mit weltberühmten Solisten wie Magdalena Kožená, Vivica Genaux, Bejun Mehta u. a. führte 2012 zur Entstehung einer zweiten Konzertreihe im Prager Rudolfinum. Im Herbst 2015 wurden dann die beiden Zyklen vereint und werden seither als eine Konzertsaison parallel in Prag und Dresden fortgeführt. An die international gefeierte Opernproduktion von Händels *Rinaldo* (2009, Regie: Louise Moaty) schloss sich die für die International Opera Awards 2014 nominierte Inszenierung von Myslivečeks *Olimpiade* (2013, Regie: Ursel Herrmann) sowie die Welt-Erstwiederaufführung von Vivaldis *Arsilda, regina di Ponto* (2017, Regie: David Radok) an. Neben einer regen Aufnahmetätigkeit (Editor's Choice (Gramophone), Diapason d'or, Diapason d'or de l'année, Preis der Deutschen Schallplattenkritik) wurden zahlreiche Konzerte von Radio- und Fernsehsendern (Mezzo, Arte) live mitgeschnitten und übertragen.

Pražský barokní orchestr **Collegium 1704** a vokální ansámbl **Collegium Vocale 1704** byly založeny cembalistou a dirigentem Václavem Luksem v roce 2005 při příležitosti projektu BACH-PRAHA-2005, jenž stál na počátku jejich pravidelné spolupráce s festivalem Pražské jaro. Od roku 2007 jsou residenčními soubory Svatovávřského festivalu v Ostravě a pravidelnými hosty předních evropských festivalů a koncertních sál ve Francii (Versailles, La Chaise-Dieu, Sablé, Pontoise, Ambronay), Belgii (Bruggy, Brusel, Gent), Nizozemí (Utrecht – residenční soubor v roce 2014), Německu (Halle, Kolín, Stuttgart, Lipsko – residenční soubor v roce 2015) či Rakousku (Salzburg, Vídeň).

Rok 2008 dal vzniknout jejich koncertnímu cyklu Hudební most Praha – Drážďany navazujícím na bohaté kulturní tradice obou měst. Spolupráce se světově proslulými sólisty Magdalenou Koženou, Vivicou Genaux, Bejunem Mehtou a dalšími plynule vyústila v roce 2012 v druhý koncertní cyklus Collegium 1704 v Rudolfinu. Od podzimu 2015 jsou tyto dva cykly sloučeny do jedné koncertní sezóny probíhající i nadále paralelně v Praze a v Drážďanech. V operních produkcích navázaly na mezinárodní úspěchy inscenace Händelova *Rinaldo* (2009, režie Louise Moaty) provedením opery *Olimpiade* Josefa Myslivečka (2013, režie Ursel Herrmann), nominované na International Opera Awards 2014, a opery *Arsilda, regina di Ponto* Antonia Vivaldiho (2017, režie David Radok) v novodobé vrstevné premiéře.

Vedle intenzivní nahrávací činnosti oceněné Editor's Choice (Gramophone), Diapason d'or, Diapason d'or de l'année či German Record Critic's Award, Collegium 1704 rozvíjí čilou spolupráci s evropskými rozhlasovými a televizními stanicemi (Mezzo, Arte), které live i ze zřetelnosti přenášely řadu jeho koncertů.





ACC 24244 (2 CD)

Jan Dismas Zelenka
Officium defunctorum ZWV 47
Requiem in D ZWV 46

"A fabulous masterpiece is unveiled." (Gramophone)

"...the 1704s are among the leading Zelenka performers of the day."
(Early Music Review)



Gramophone "Editor's Choice"
Recording of the Month (June 2011)



ACC 24259 (2 CD)

Jan Dismas Zelenka
Responsoria pro hebdomada sancta ZWV 55

„Das ist ergreifend und anrührend musiziert, überzeugt in jedem Detail ...
160 Minuten prachtvollste Barockmusik vom Allerfeinsten!" (Toccata)



Gramophone
Award 2012 Nominee



ACC 24283 (2 CD)

Johann Sebastian Bach
Mass in B minor BWV 232

„Die momentan schönste Aufnahme von Bachs h-Moll-Messe stammt aus
Prag. Das Collegium Vocale 1704 unter Václav Luks ist ein Wunderchor von
erhebender Jugendlichkeit, vokaler Strahlkraft und sängerischer Intelligenz."
(Rheinische Post)

ACC 24301 (1 CD)
Jan Dismas Zelenka
Missa Divi Xaverii ZWV 12
Litaniae de Sancto Xaveiro ZWV 156

"...auf überragendem Niveau der stilistisch-klanglichen Kompetenz." (Concerto)

"...stunning performances from soloists, choir and orchestra."
(Early Music Review)



Gramophone "Editor's Choice" (June 2016)
Diapason d'or de l'année 2016

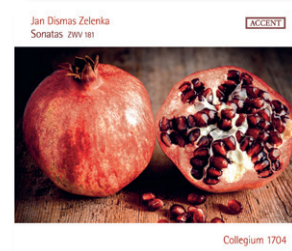


ACC 24319 (2 CD)

Jan Dismas Zelenka
Sonatas ZWV 181

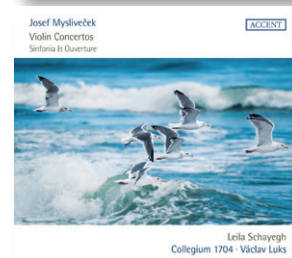
„Und wieder ist den Tschechen ein großer Wurf gelungen ...
ein Must-have für Barockmusikfans." (BR Klassik)

Diapason d'or (June 2017)



ACC 24336 (1 CD)
Josef Mysliveček
Violin Concertos
Sinfonia & Ouverture

"Typically short, inventive with a Mozartian charm and Haydn-esque wit ...
spirited performance from Czech period instrumentalists Collegium 1704 ...
stylish theatrical performances." (BBC Radio 3 Record Review)



This CD recording is kindly supported by
L'enregistrement de ce disque a été réalisé avec l'aimable concours de
Diese CD-Aufnahme entstand mit freundlicher Unterstützung von
CD vychází s laskavou podporou



Collegium 1704

mobile: +420 773 99 1704
e-mail: info@collegium1704.com
www.collegium1704.com

ACCENT

Recording: Church of St Anne – Prague Crossroads (Czech Republic), in July 2017 &
Domovina Studio, Prague (Czech Republic), in November 2017 (BMW 1061)

Recording producer: Jiří Gemrot
Balance Engineer: Aleš Dvořák

Edited & mastered by: Jiří Gemrot, Aleš Dvořák

Executive Producer: Michael Sawall (ACCENT) / Veronika Hyksová (Collegium 1704)

Layout & booklet editor: Joachim Berenbold
Cover photo: Uwe Arens (www.uwearens.de)

Artist photos: Pablo Kornfeld (recording sessions), Petra Hajsáková (Václav Luks), Daniel M. Deuter (Xenia Löffler),
Harald Hoffmann / DG (Anna Prohaska), Holger Schneider (Györgyi Farkas), L. Montesdeoca (Vittorio Ghielmi)

CD manufactured in Austria
© & © 2018 note 1 music gmbh