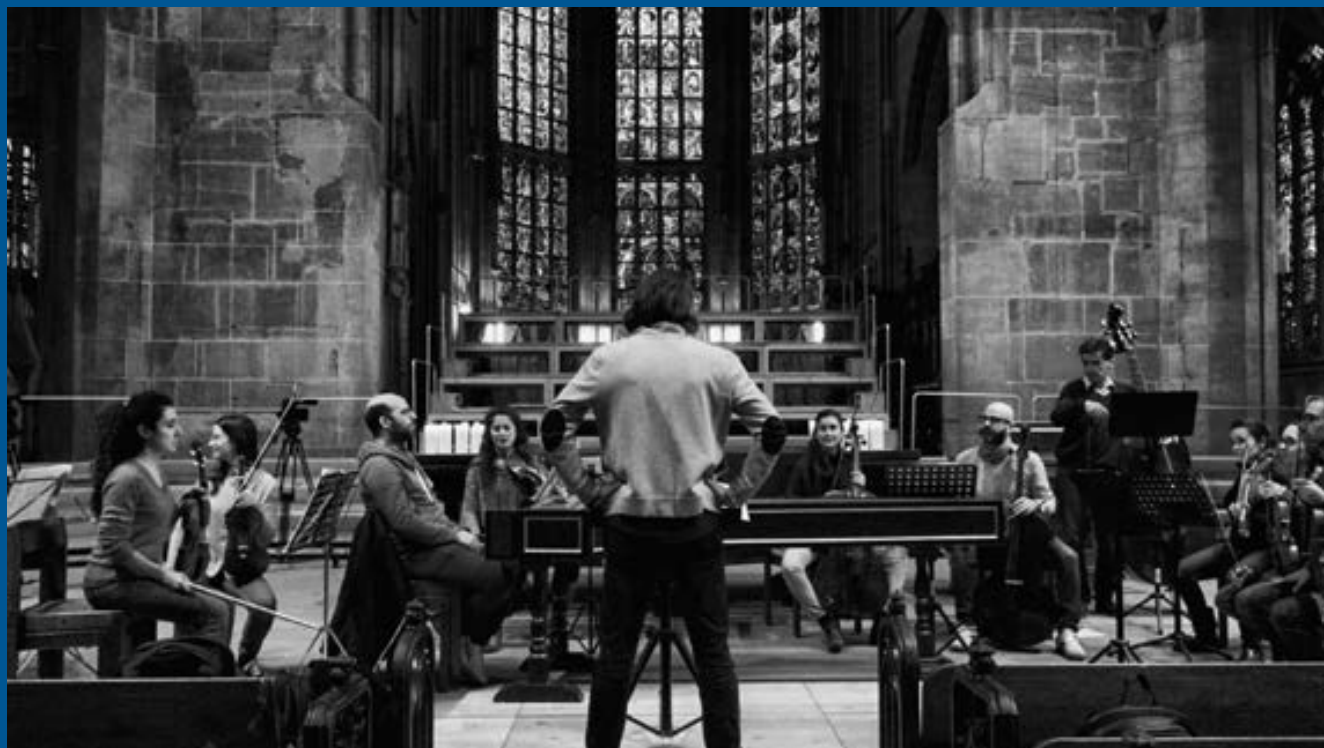


BACH SOLO CANTATAS FOR ALTO ARMENIAN CHANTS

	ST MESROP MASHTOTS (c. 361–440)				
01	Ս. Մեսրոպ Մաշտոց Bazum en Qo getutyunqd Բազում են քո գթութիւնքդ	01:32		09	Recitativo <i>Continuo</i> Die Art verruchter Sünden 01:20
				10	Aria <i>Violino I/II, Viola I/II, Continuo</i> Wer Sünde tut, der ist vom Teufel 03:19
	JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750) Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust BWV 170 <i>Cantata for the 6th Sunday after Trinity (28 July 1726)</i> <i>Text: Georg Christian Lehms 1711</i>				ST NERSES SHNORHALI (c. 1102–1173) Ս. Ներսես Շնորհալի
02	Aria <i>Oboe d’amore, Violino I/II, Viola, Continuo</i> Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust!	07:00		11	Luys, ararich luso Լոյս, Արարիչ լոսոյ 01:58
03	Recitativo <i>Continuo</i> Die Welt, das Sündenhaus	01:28			JOHANN SEBASTIAN BACH Geist und Seele wird verwirret BWV 35 <i>Cantata for the 12th Sunday after Trinity (8 September 1726)</i> <i>Text: Georg Christian Lehms 1711</i>
04	Aria <i>Violini e Viola in unisono, Organo obbligato à 2 Clav.</i> Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen	09:56			<i>Prima parte</i>
05	Recitativo <i>Violino I/II, Viola, Continuo</i> Wer sollte sich demnach wohl hier zu leben wünschen	01:14		12	Concerto <i>Oboe I/II, Taille, Violino I/II, Viola, Organo obbligato, Continuo</i> 05:58
06	Aria <i>Oboe d’amore, Violino I/II, Viola, Organo obbligato, Continuo</i> Mir ekelt mehr zu leben	06:19		13	Aria <i>Oboe I/II, Taille, Violino I/II, Viola, Organo obbligato, Continuo</i> Geist und Seele wird verwirret 07:49
				14	Recitativo <i>Continuo</i> Ich wundre mich 01:33
	ST GRIGOR NAREKATSI (c. 951–1003) Ս. Գրիգոր Նարեկացի			15	Aria <i>Organo obbligato, Continuo</i> Gott hat alles wohlgemacht 03:47
07	Havun, havun Հաւուն, հաւուն	03:46			<i>Seconda parte</i>
	JOHANN SEBASTIAN BACH Widerstehe doch der Sünde BWV 54 <i>Cantata for Oculi Sunday (24 March 1715?)</i> <i>Text: Georg Christian Lehms 1711</i>			16	Sinfonia <i>Oboe I/II, Taille, Violino I/II, Viola, Organo obbligato, Continuo</i> 03:52
				17	Recitativo <i>Continuo</i> Ach, starker Gott 01:18
08	Aria <i>Violino I/II, Viola I/II, Continuo</i> Widerstehe doch der Sünde	06:42		18	Aria <i>Oboe I/II, Taille, Violino I/II, Viola, Organo obbligato, Continuo</i> Ich wünsche nur, bei Gott zu leben 03:09
					total time 72:10



SEDA AMIR-KARAYAN *alto*

CAMERATA VIVALDIANA

FREDDIE JAMES *organo obbligato, continuo*

CHRISTINE BUSCH *concertmaster*

LATHIKA VITHANAGE, KATIA VIEL *violino I*

PETRA MELICHAREK, CECILIE VALTER, ILDIKÓ SAJGÓ *violino II*

SARA GÓMEZ YUNTA, MIRJAM TOEWS, JOHANNES FRISCH,

MICHÈLE PARTY *viola*

DANIEL ROSIN, CARLA ROVIROSA *violoncello*

MIRIAM SHALINSKY *violone*

NIELS PFEFFER *cembalo, organo obbligato II*

OLGA MARULANDA, JOSÉ MANUEL CUADRADO SÁNCHEZ,

LAURA ALVARADO *oboe, oboe d'amore, taille*

FRITZ KRÄMER *direction*

Johann Sebastian Bach: the solo cantatas for alto voice

Johann Sebastian Bach constantly engaged with contemporary musical developments in his compositions but nonetheless avoided going with the mainstream and following short-lived fashions, as we can see in his choice of texts for the sacred works he composed for Leipzig. His preference for linguistically sophisticated poetry that was particularly suitable for musical realisation was already evident during his Weimar years (1708-1717). The texts he favoured at this time and their authors — including the *Geistliche Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen und Choralen* (1714) by the Hamburg theologian Erdmann Neumeister, the *Evangelische Andachts-Opffer* (1715) by the Weimar court poet Salomon Franck and especially the *Gott-gefällige Kirchen-Opffer* (1711) by the Darmstadt court librarian Georg Christian Lehms — accompanied him throughout his life, from which we may assume that Bach had brought printed copies of these volumes with him from Weimar via Köthen to Leipzig. Bach used no fewer than eight texts from Lehms' collection in his third Leipzig cantata cycle alone, from which it is clear that the visually powerful metaphors and highly expressive nature of these poems fascinated him and challenged him as a composer. The three Lehms settings on this CD show how skilfully Bach expressed these texts in music. One of these works dates from the Weimar period, whilst the other two were composed in the summer and autumn of 1726 as part of his third Leipzig cantata cycle.

Georg Christian Lehms was born in Liegnitz (now Legnica) in Silesia in 1684 and received a classical education in his youth in Görlitz. He enrolled at the University of Leipzig in the summer semester of 1706 and studied philosophy there until 1708. Lehms became closely involved with the Leipzig musical scene and wrote numerous poetic texts for secular and sacred cantatas as well as libretti for several operas. He took up a position as librarian to the Darmstadt court at

the end of 1710, where he provided texts for the cantata cycles of Christoph Graupner, the local director of music, until his early death in May 1717.

The first Sunday after Trinity in 1726 fell on 23 June and marked the beginning of a new and extraordinarily fruitful creative phase for Johann Sebastian Bach that lasted until the first Sunday in Advent. After a period of around six months in which he had been performing works mostly by other composers, he resumed his compositional duties and broke new musical ground. The opulent vocal splendour of the cantatas from previous years now gave way most often to an ensemble of solo voices; finely crafted arias now took pride of place and displaced large choral movements and monumental cantus firmus arrangements. A further special feature was the instrumental accompaniment, which became more important in relation to the vocal part. The organ was freed from its role as a basso continuo instrument in several works and now functioned as an equal partner with the orchestra and solo voice.

The cantata *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* BWV 170 was composed for the sixth Sunday after Trinity (28 July) in 1726 and begins with a siciliano in 12/8 time. This is the first time that music in a decidedly pastoral mood appears in a Bach cantata: such an innovation must surely have caused a sensation among the congregation. Its predominantly low register, horizontal harmonies and easily accessible tone signalled new developments in Bach's style that would come to characterise his future work. The opening movement is in a gentle mood that stands in deliberate contrast to the extraordinarily rebellious sounds of the second aria. The alto part is accompanied by the obbligato organ, which here is unusually allotted two parts in strict counterpoint in the descant register. A bassetto part played in unison by the violins and violas serves as harmonic support as there is no actual bass line as such. This impressive portrayal of a musical world that is turned upside down and which develops into an almost

impenetrable maze was undoubtedly inspired by the text's account of *verkehrten Herzen*, upside-down hearts. The work concludes with a dance-like aria in which the escape from a deceitful world is accompanied by tempestuous passagework on the organ. The pronounced use of the interval of the tritone immediately at the beginning of the theme is particularly impressive and provides an effective expression of the disaffection towards earthly existence described in the text.

The cantata *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54 has only survived in a joint copy by Johann Gottfried Walther and Johann Tobias Krebs that was probably written out in Weimar before 1717. Bach may possibly have composed the work in the months after 2 March 1714, when he became obliged to write new works every month for the court's church services as part of his appointment as concertmaster of the Weimar court orchestra. Bach's choice of text provides a link to the solo cantatas of 1726, as here too he chose a poem from Lehms' cycle, in this case a text for Oculi Sunday, the third Sunday in Lent. The vivid formulations of Lehms' text once again inspired him to create an extraordinarily expressive musical realisation. The dissonant beginning of the first aria is harmonically bold and clearly depicts the temptation of the believer described in the text. A brief recitative is followed by the second and final aria which combines the tripartite aria form with the compositional technique of a fugue. The aria's opening words "*Wer Sünde tut*" provided Bach with the inspiration for the chromatic principal theme, which he combines with several contrasting ideas as the aria continues.

The loss of the original vocal and instrumental material has led to uncertainty regarding the pitch that should be used in modern performances. Bach notated his work in E flat major in his copy of the score, so if we follow the conventions documented in numerous Weimar cantatas, the performers should use the so-called *Chorton*. This means that the strings would have to take the pitch of

the organ, which was a whole tone higher at approx. 465 Hz; the result would therefore sound in the key of F major. There are, however, also examples of performances in *Kammerton* (415 Hz) from the Weimar period: Bach left the strings in the lower pitch in the cantatas BWV 12 and 63, but the reasons for these differences have not yet been clarified. For the present recording, the musicians decided to use the *Kammerton* in order to give the soloist the opportunity of using the lower register of her voice.

The cantata *Geist und Seele wird verwirret* BWV 35 for the 12th Sunday after Trinity was first performed on 8 September 1726. Bach apparently drew on the outer movements of an earlier concerto — or one created around the same time — for the two large-scale virtuoso *Sinfonien* for obbligato organ and orchestra that set the character for this extensive two-movement work. The central movement of the earlier concerto has not survived and was presumably incorporated into the first aria; this, like the opening aria of BWV 170, is in the form of an expressive siciliano in which the voice and organ compete in expansive tonal garlands over the elegiac swaying rhythms of the strings. A harmonically bold recitative is immediately followed by the second aria, in which the obbligato organ part is placed in the tenor and bass registers. The second movement begins with the second sinfonia and is completed by a recitative and the concluding aria, a dance-like, lively interplay between voice and three instrumental groups: oboes, strings, and organ.

Peter Wollny
Translation: Peter Lockwood

Armenian sacred music

Armenian church music consisted of monophonic unaccompanied song for fifteen hundred years and is one of the oldest branches of Eastern Christian culture. Its classical period extended from the 4th or 5th to the 14th or 15th century, the period known as the Armenian Middle Ages. Armenian church music essentially consisted of psalm singing before the beginning of the above classical period, as was also the case with other Christian churches at that time. A new stage in the development of Armenian sacred music began only when Christianity was recognised as the Armenian state religion in 301 and **St Mesrop Mashtots** (c. 361-440) developed the Armenian alphabet in 405/6 and then translated the Bible into Armenian with **St Sahak Parthev** (c. 348-439) and his disciples.

All that survives of Mashtots's church music are the *sharakans*, the most important genre of the Armenian liturgy developed by Mashtots and Parthev, for Great Lent. The *sharakans* are based on a combination of psalm singing and *ktsurd* (an "appendage" used as a supplement to the psalm). They usually consist of three verses that together symbolise the Holy Trinity and their melodies have a strict and ascetic character. The *sharakan* developed greatly up until the so-called High Middle Ages and so created a many-faceted musical heritage.

The most important authors of Armenian church music in the High Middle Ages were **St Gregory of Narek** (c. 951-1003) and **St Nerses IV Shnorhali** ("the Gracious") (c. 1102-1173). Gregory of Narek created two new genres: *tagh* (a solemn festive hymn with richly ornamented melodies) and *gandz* (sermons sung in verse). The *tagher* recount the earthly life of Christ and various Christian saints in allegorical form; they resemble the sung epics from pre-Christian times in a certain manner and thus continue an ancient tradition.

Armenian church music reached its last great peak with Narek and Shnorhali, an outstanding clergyman and politician who cultivated the legacy of his predecessors and influenced almost all the important authors of the following centuries.

Mher Navoyan





Johann Sebastian Bach – Solokantaten für Alt

Johann Sebastian Bach setzte sich in seinen Kompositionen stets mit den zeitgenössischen musikalischen Entwicklungen auseinander, zugleich aber vermied er, im Mainstream mitzuschwimmen und kurzlebigen Moden zu folgen. Dies zeigt sich deutlich bei der Wahl der Textvorlagen für seine Leipziger Kirchenmusik. Seine Vorliebe für sprachlich besonders ausgefeilte Dichtungen, die sich zugleich für eine musikalische Umsetzung besonders eigneten, festigte sich offenbar bereits in seinen Weimarer Jahren (1708–1717). Die von ihm zu dieser Zeit bevorzugten Texte und deren Autoren – darunter die *Geistlichen Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen und Choralen* (1714) des Hamburger Theologen Erdmann Neumeister, das *Evangelische Andachts-Opffer* (1715) des Weimarer Hofdichters Salomon Franck und besonders das *Gott-gefällige Kirchen-Opffer* (1711) des Darmstädter Hofbibliothekars Georg Christian Lehms – begleiteten ihn ein Leben lang. Es ist daher anzunehmen, dass Bach gedruckte Exemplare dieser Jahrgänge aus Weimar über Köthen mit nach Leipzig brachte. Allein in seinem dritten Leipziger Kantatenjahrgang verwendete er nicht weniger als acht Texte aus Lehms' *Gott-gefälligem Kirchen-Opffer*. Die bildgewaltige Metaphorik und bis aufs Höchste gesteigerte Expressivität dieser Dichtungen müssen ihn fasziniert und zugleich als Komponisten herausgefordert haben. Wie gekonnt Bach diese Texte musikalisch umsetzte, zeigen die drei Lehms-Vertonungen auf der vorliegenden CD. Eines der Werke stammt aus der Weimarer Zeit, die beiden anderen entstanden im Sommer und Herbst 1726 innerhalb des dritten Leipziger Kantatenjahrgangs.

Georg Christian Lehms wurde 1684 im schlesischen Liegnitz (heute Legnica) geboren und besuchte in seiner Jugend das Gymnasium in Görlitz. Im Sommersemester 1706 schrieb er sich an der Universität Leipzig ein, wo er bis 1708 Philosophie studierte. In Leipzig war Lehms eng mit der lokalen Musikszene verbunden und

verfasste zahlreiche Dichtungen zu weltlichen und geistlichen Kantaten sowie einige Opernlibretti. Ende 1710 trat er eine Stelle als Bibliothekar am Darmstädter Hof an, wo er bis zu seinem frühen Tod im Mai 1717 die Texte zu den Kantatenjahren des dortigen Kapellmeisters Christoph Graupner lieferte.

Mit dem ersten Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1726 (23. Juni) begann für Johann Sebastian Bach eine neue, außerordentlich fruchtbare Schaffensphase, die bis zum 1. Advent anhielt. Nachdem er etwa ein halbes Jahr lang hauptsächlich fremde Werke aufgeführt hatte, wurde er nun wieder selbst als Komponist aktiv und beschritt musikalisch neue Wege. Die opulente Klangpracht der Kantaten aus den Jahren zuvor wich einer meist solistischen Gesangsbesetzung. Statt großer Chorsätze und monumentaler Cantus-firmus-Bearbeitungen dominierten nun fein ausgearbeitete Arien. Eine weitere Besonderheit war die gegenüber der Singstimme deutlich aufgewertete Instrumentalbegleitung. In mehreren Werken wurde die Orgel aus ihrer Rolle als Generalbass-Instrument herausgelöst und trat Orchester und Solostimme konzertierend gegenüber.

Die zum 6. Sonntag nach Trinitatis (28. Juli) 1726 komponierte Kantate „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ BWV 170 beginnt mit einem Siciliano im 12/8-Takt. Hier taucht erstmals in einer Bach'schen Kantate eine dezidiert pastorale Stimmung auf – eine Neuerung, die bei seinem Publikum gewiss großes Aufsehen erregte. Die vorherrschende tiefe Lage, die liegenden Harmonien und der eingängige Tonfall signalisieren neue Entwicklungen im Stil des Komponisten, die auch sein weiteres Schaffen nachhaltig charakterisieren sollten. Der weichen Stimmung des Eröffnungssatzes steht in der zweiten Arie als bewusster Kontrast ein außerordentlich widerborstiger Klang gegenüber. Die Altstimme wird dabei von der obligaten Orgel begleitet, der hier ausnahmsweise zwei streng kontrapunktische Stimmen in Diskantlage zugewiesen sind. Als harmonische Stütze fungiert eine von den Violinen und Bratschen unisono

gespielte Bassetto-Stimme; ein eigentliches Bassfundament fehlt. Den Anlass für diese eindrucksvolle Darstellung einer auf den Kopf gestellten musikalischen Welt, die sich zu einem fast undurchdringlichen Irrgarten entwickelt, bot zweifellos der von den „verkehrten Herzen“ erzählende Text. Das Werk schließt mit einer tänzerischen Arie, in der die Flucht aus der trügerischen Welt mit wildem Passagenwerk in der Orgel untermalt wird. Besonders eindrucksvoll ist die prononcierte Verwendung des Tritonus-Intervalls gleich zu Beginn des Themas, das die im Text geschilderte Abneigung gegen das irdische Dasein wirkungsvoll zum Ausdruck bringt.

Die Kantate „Widerstehe doch der Sünde“ BWV 54 ist lediglich in einer wohl vor 1717 in Weimar entstandenen gemeinsamen Abschrift von Johann Gottfried Walther und Johann Tobias Krebs überliefert. Möglicherweise komponierte Bach das Werk in den Monaten nach dem 2. März 1714, als er im Zuge seiner Ernennung zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle die Verpflichtung übernahm, für den Hofgottesdienst „monatlich neue Stücke“ zu schreiben. Eine Verbindung zu den Solokantaten des Jahres 1726 stellt die Wahl des Textes her – Bach wählte auch hier eine Dichtung aus dem Jahrgang von Lehms, in diesem Fall einen Text für den Sonntag Oculi. Die bildreichen Formulierungen regten ihn auch diesmal zu einer außerordentlich expressiven musikalischen Umsetzung an. Harmonisch kühn ist der dissonante Beginn der ersten Arie, der offenbar die im Text geschilderte Anfechtung des Gläubigen nachempfunden. Nach einem knappen Rezitativ folgt die abschließende zweite Arie, die die dreiteilige Arien-Form mit der Satztechnik einer Fuge kombiniert. Der Textbeginn „Wer Sünde tut“ regte Bach zu dem chromatischen Kopfmotiv an, das im weiteren Verlauf mit mehreren kontrastierenden Gedanken kombiniert wird.

Der Verlust des originalen Stimmenmaterials führt bei modernen Aufführungen zu einer Unsicherheit bezüglich des Stimmtons. Bach hat der Partiturabschrift

zufolge sein Werk in Es-Dur notiert. Folgt man den in zahlreichen Weimarer Kantaten belegten Gepflogenheiten, müsste die klangliche Umsetzung im sogenannten Chorton erfolgen. Das heißt, die Streicher hätten sich nach dem einen Ganzton höheren Stimmton der Orgel (c. 465 Hz) zu richten; das Resultat wäre demnach die klingende Tonart F-Dur. Allerdings gibt es für die Weimarer Zeit auch Beispiele für Aufführungen im Kammerton (415 Hz): In den Kantaten BWV 12 und 63 etwa beließ Bach die Streicher in der tieferen Stimmung. Die Gründe für diese Divergenzen sind noch nicht geklärt. In der vorliegenden Aufnahme entschieden sich die Musiker für eine Darbietung im Kammerton, um der Solistin die Möglichkeit zu geben, das tiefe Register ihrer Stimme zu nutzen.

Die Kantate „Geist und Seele wird verwirret“ BWV 35 zum 12. Sonntag nach Trinitatis wurde erstmals am 8. September 1726 aufgeführt. Das umfangreiche zweiteilige Werk ist vor allem durch seine beiden einleitenden Instrumentalsätze charakterisiert, zwei großangelegte virtuose „Sinfonien“ für obligate Orgel und Orchester, für die Bach offenbar auf die Rahmensätze eines früheren – oder aber um dieselbe Zeit geschaffenen – Konzerts zurückgriff. Der Mittelsatz dieses heute verschollenen Instrumentalwerks ging vermutlich in die erste Arie ein, die wie die Eingangsarie von BWV 170 als expressives Siciliano gestaltet ist. In diesem Satz wetteifern Singstimme und Orgel in weit ausgreifenden Tongirlanden über den elegisch wiegenden Rhythmen der Streicher. Auf ein harmonisch Kühnes Rezitativ folgt unmittelbar die zweite Arie, in der die obligate Orgelpartie in die Tenor- und Bass-Lage versetzt ist. Der zweite Teil umfasst neben der zweiten Sinfonia lediglich ein Rezitativ und die abschließende Arie, ein tänzerisch-beschwingtes Wechselspiel zwischen der Singstimme und den in drei separaten Klanggruppen angeordneten Instrumenten (Oboen, Streicher, Orgel).

Peter Wollny

Armenische Sakralmusik

Die armenische Kirchenmusik, die anderthalb Jahrtausende lang nur aus einstimmigem, unbegleitetem Gesang bestand, bildet einen der ältesten Zweige ostchristlicher Kultur. Ihre klassische Epoche reicht vom 4. oder 5. bis zum 14. bzw. 15. Jahrhundert – diesen Zeitraum bezeichnet man auch als armenisches Mittelalter. Bis zum Beginn der klassischen Epoche beinhaltete die armenische Kirchenmusik, wie in anderen christlichen Traditionen auch, im Wesentlichen Psalmgesang. Erst als im Jahr 301 das Christentum als armenische Staatsreligion anerkannt wurde und in den Jahren 405/6 der **Heilige Mesrop Maschtoz** (c. 361–440) das armenische Alphabet entwickelte, um dann mit dem Heiligen Sahak Parthew (c. 348–439) und dessen Schülern die Bibel ins Armenische zu übersetzen, begann eine neue Etappe in der Entwicklung der armenischen Sakralmusik.

Was an Kirchenmusik von Maschtoz überliefert ist, sind sämtlich *Scharakans* (das Schlüsselgenre der armenischen Liturgie, das auf ihn und Parthew zurückgeht) für die Große Fastenzeit. Die Scharakans basieren auf der Verbindung von Psalmgesang und *Kzurd* (einem „Anhängsel“, mit dem der Psalm ergänzt wurde). Sie bestehen in der Regel aus drei Strophen, welche die Heilige Dreifaltigkeit symbolisieren. Ihre Melodik hat einen strengen und asketischen Charakter. Ausgehend von dieser Tradition haben die Scharakans bis ins sogenannte Hohe Mittelalter eine enorme Entwicklung durchlaufen und ein vielfältiges Erbe gebildet.

Die wichtigsten Autoren der armenischen Kirchenmusik im Hohen Mittelalter waren der **Heilige Gregor von Narek** (c. 951–1003) und der **Heilige Nerses IV. Schnorhali** („der Begnadete“) (c. 1102–1173). Gregor von Narek schuf zwei neue Genres: *Tagh* (feierlich-festliche Hymnen mit reich ornamentierter

Melodik) und *Gantz* (in Versen gesungene Predigten). Die Taghs erzählen in allegorischer Form vom irdischen Lebensweg Christi und verschiedener christlicher Heiligen. Sie ähneln in gewisser Weise den gesungenen Epen aus vorchristlicher Zeit und führen somit eine uralte Tradition fort.

Mit Narek und Schnorhali, einem herausragenden Geistlichen und Politiker, der das Erbe seiner Vorgänger pflegte und fast alle bedeutenden Autoren der folgenden Jahrhunderte beeinflusste, erreichte die armenische Kirchenmusik ihren letzten großen Höhepunkt.

Mher Navoyan

Übersetzung: Seda Amir-Karayan & Fritz Krämer



01 Մենորայ Մաշտոց

Բազում են քո գթութիւնքդ
բազմամեղ անձին իմոյ,
ողորմեա Աստուած քաւիչ իմ:
Զի Քեզ անյիշաչար Տէր մեղայ
չարին խաբմամբ, ողորմեա
Աստուած քաւիչ իմ:
Ի Քոյ ի միւս անգամ գալստեանն,
հորժամ գաս դատել զերկիր,
ողորմեա Աստուած քաւիչ իմ:

*Thousandfold are your graces
on my sinful person.
God, have mercy, my Redeemer!
You, merciful God,
forgive me for having succumbed to sin.
God, have mercy, ...
When you return
to judge the earth,
God, have mercy, my Redeemer!*

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust BWV 170

02 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.

*Contented rest, beloved delight of the soul,
One can find you not in hell’s sins
But rather in heaven’s concord;
You alone strengthen the weak breast:
And so nothing but virtue’s gifts shall
Have a home in my heart.*

03 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,

*The world, the house of sin,
Breaks out only in hell’s songs
And seeks through hate and envy [of heaven]
To bear upon itself the image of Satan.
Its [the world’s] mouth is full of viper’s poison
That often strikes innocence dead*

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.

*And wants to say only “Raca!” “Raca!”
Righteous God, how far distanced
Is humankind yet from you;
You love, but its [humankind’s] mouth
Spreads curse and enmity
And wants only to trample its neighbor underfoot.
Ah, this sin/debt is not easily redressed through prayer.*

04 Aria

Wie jammern mich doch die verkehrten
Herzen,
die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein:
Ich zittre recht und fühle tausend Schmerzen,
wenn sie sich nur an Rach und Hass erfreun.
Gerechter Gott, was magst du doch gedenken,
wenn sie allein mit rechten Satansränken
dein scharfes Strafgebot so frech verlacht.
Ach! ohne Zweifel hast du so gedacht:
Wie jammern mich doch die verkehrten
Herzen!

*How perverse hearts do move me yet to compassion,
[Those] who are so exceedingly contrary to you, my
God;
I truly tremble and feel a thousand pains,
When they rejoice only in vengeance and hate.
Righteous God, what may you yet think,
When, with true machinations of Satan, they
So impudently deride your commandment,
decreed under threat of severe punishment.
Ah, without doubt you have thus thought:
How perverse hearts do move me yet to compassion!*

05 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,

*Who, therefore should
Well desire to live here,
When one sees only hate and affliction
[In return] for his [God’s] love [for humankind]?
Yet because, according to God’s written instruction,
I shall love even my enemy
As [I do] my best friend,*

so flieht / mein Herze Zorn und Groll
und wünscht allein bei Gott zu leben,
der selbst die Liebe heißt.
Ach, eintrachtsvoller Geist,
wenn wird er dir doch nur
sein Himmelszion geben?

06 Aria

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

07 Գրիգոր Նարեկացի

Հաւուն, հաւուն արթնացեալ
դիտելով զհեթանոսս:
Ձայներ, ձայներ տատրակին
սիրասնունդ սիրելւոյն:

*My heart thus flees from wrath and venom
And wishes only to live with God,
Who is himself called "Love."
Ah, [my] spirit [on earth],
full of [heaven's anticipated] concord,
Just when will he [God] grant you
His [eternal] Zion of heaven?*

*To go on living nauseates me,
So take me, Jesus, up [into heaven].
I feel revulsion at all sins;
Let me find that dwelling house [in heaven]
Where I am [to be] at rest.*

Translation:
Michael Marissen & Daniel R. Melamed
bachcantatatexts.org

*The little bird has woken up,
it looks upon the heathen.
Tenderly loving it calls the turtle dove,
the beloved.*

Widerstehe doch der Sünde BWV 54

08 Aria

Widerstehe doch der Sünde,
sonst ergreift dich ihr Gift;
lass dich nicht den Satan blenden;
denn die Gottes Ehre schänden,
trifft ein Fluch, der tödlich ist.

09 Recitativo

Die Art verruchter Sünden
ist zwar von außen wunderschön;
allein man muss
hernach mit Kummer und Verdruss
viel Ungemach empfinden.
Von außen ist sie Gold;
doch, will man weiter gehn,
so zeigt sich nur ein leerer Schatten
und übertünchtes Grab.
Sie ist den Sodomsäpfeln gleich,
und die sich mit derselben gatten,
gelangen nicht in Gottes Reich.
Sie ist als wie ein scharfes Schwert,
das uns durch Leib und Seele fährt.

*Do resist sin,
Or else its poison will take hold of you.
Do not let Satan bedazzle you,
For those who disgrace God's honor
Will meet a curse that is deadly.*

*The nature of wicked sins
Are indeed wondrously beautiful from the outside;
Afterward, however, one must,
With grief and chagrin,
Feel much affliction.
From the outside, it [sin's nature] is gold;
But if one proceeds further,
Then what instead comes into view
Is a phantasm and whitewashed sepulchre.
It [sin's nature] is like Sodom-apples
And things of their ilk;
[They] do not belong to the kingdom of God.
It [sin's nature] is like a sharp sword
That runs us through, body and soul.*

10 Aria

Wer Sünde tut, der ist vom Teufel,
denn dieser hat sie aufgebracht;
doch wenn man ihren schnöden Banden
mit rechter Andacht widerstanden,
hat sie sich gleich davongemacht.

*Whoever commits sin, he is of the devil;
For this one [the devil] has brought it [sin] forth.
But when one resists its [sin's] odious bonds
With true acts of devotion,
It [sin] has marched off, immediately.*

Translation:
Michael Marissen & Daniel R. Melamed
bachcantatatexts.org

*Light, Creator of light, you, the first light,
you dwell in the light that is without place.
Heavenly Father,
who art of the hosts of light,
blessed be you
who rises upon my morning.
Rise above my soul
with your light that we know.*

Geist und Seele wird verwirret BWV 35

13 Aria

Geist und Seele wird verwirret,
wenn sie dich, mein Gott, betracht'.
Denn die Wunder, so sie kennet
und das Volk mit Jauchzen nennet,
hat sie taub und stumm gemacht.

*Spirit and soul will be confounded
when they regard you, my God.
For the wonders, which they think they know
and which the people describe with glee,*

14 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 auszu-
sprechen.

have made them deaf and dumb.

*I am in awe;
for everything which we behold
can only cause astonishment.
When I regard you, you precious Son of God,
sense and sensibility take flight as well.
You make straight that which
without a miracle from you is crooked.
You are in name, deed and charge,
from the onset, full of wonders,
no wonder upon this earth compares to you.
To the deaf you grant hearing,
to the dumb you restore their speech,
yes, what's more, with one word
you open the eyelids of the blind.
These, these are miraculous deeds,
and even the angelic choir is unable
to expound their power.*

15 Aria

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

*God has made all things well.
His love, his devotion
are renewed for us each day.
When fear and distress press upon us
he has conveyed abounding solace,
for he watches over us daily.
God has made all things well.*

17 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 heilger Andacht preise
und mich als Erb und Kind erweise.

*Oh, mighty God, let me indeed
be ever mindful of this, that I can
readily immerse you in my soul.
Let your sweet “Ephphatha”
temper my thoroughly stubborn heart;
ah! simply place a finger of mercy in my ears,
otherwise I am the same as doomed.
Stir as well the band of my tongue
with your mighty hand,
that I might praise
these miraculous signs
in sacred devotion
and demonstrate myself as heir and child.*

18 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!

*I simply wish to live next to God,
oh! were that moment but already here
to raise a gladsome “Hallelujah”
among all the angels.
My dearest Jesus, do loosen
this misery-laden yoke of pain
and let me soon, within your hands,
conclude this torment-filled life of mine.*

*Translation:
2024 © Tobin Schmuck, NYC
Used here by permission.*

Recording Reformierte Kirche (Arlesheim, Switzerland) | 12-14 March 2023
Recording, editing & mastering Joël Cormier
Executive producer Jan De Winne, Musurgia BV
Cover Khor Virap Monastary in Armenia with Mount Ararat, photo by Andrew Behesnilian
Photos Diego Saldiva (p. 4), Fritz Krämer (pp. 11, 12, 19), Sue Neuenschwander (p. 28)
Designer Lucia Ghielmi, Giulia Molinari
Editorial supervision Susanne Lowien
Label manager Wendi Duqué
© 2025 Musurgia BV | © 2025 Musurgia BV | PAS 1158 passacaille.be
sedaamirkarayan.de | cameratavivaldiana.net | fritzkraemer.de

