

BACH

CANTATAS
BWV 35 & 169

ALEX POTTER
IL GARDELLINO



Alex Potter *countertenor*
Leo van Doeselaar *organ*
(Christoph Treutmann, 1734
Stiftskirche St. Georg, Grauhof)

Bruno Kössler, Bela Schürmann *boy sopranos*
(Knabenchor Hannover)
Florian Lohmann *tenor*
Henryk Böhm *bass*

Joanna Huszcza, Jacek Kurzydło *violins*
Kaat De Cock *viola*
Bernard Woltèche *cello*
Love Persson *double bass*
Marcel Ponsele, Lidewei De Sterck,
Taka Kitazato *oboes*
Margreet Bongers *bassoon*

JOHANN SEBASTIAN BACH

EISENACH, 1685 – LEIPZIG, 1750

Geist und Seele wird verwirret BWV 35

Part I

01	Concerto	05:50
02	Aria <i>Geist und Seele wird verwirret</i>	07:49
03	Recitative <i>Ich wundre mich</i>	01:15
04	Aria <i>Gott hat alles wohlgemacht</i>	03:42

Part II

05	Sinfonia	03:31
06	Recitative <i>Ach, starker Gott, laß mich</i>	01:05
07	Aria <i>Ich wünsche nur bei Gott zu leben</i>	03:16

Toccata, Adagio & Fugue in C Major BWV 564

08	Toccata	06:19
09	Adagio	04:42
10	Fugue	05:26

Gott soll allein mein Herze haben BWV 169

11	Sinfonia	08:06
12	Arioso <i>Gott soll allein mein Herze haben</i>	02:29
13	Aria <i>Gott soll allein mein Herze haben</i>	06:39
14	Recitative <i>Was ist die Liebe Gottes</i>	00:45
15	Aria <i>Stirb in mir Welt</i>	04:47
16	Recitative <i>Doch meint es auch dabei</i>	00:25
17	Chorale <i>Du süße Liebe</i>	01:06

total time 67:24



GEIST UND SEELE: CANTATAS BY BACH FOR ALTO & ORGAN OBBLIGATO

When Johann Sebastian Bach arrived in Leipzig in 1723 to take up the post of Cantor at the Thomasschule, his compositional ambitions must have been immediately apparent. Over the course of that year and into 1724, he completed the *Magnificat* (the original E-flat version BWV 243a), *St John Passion* (BWV 245), and his first cycle of church cantatas. This cycle would comprise at least 63 works, 40 of which were newly composed. In these cantatas, Bach took full advantage of the more expansive forces at his disposal, in comparison to those he had enjoyed in Weimar and Cöthen, and seemingly delighted in the creative opportunities his new position presented. The following year, he embarked on a second cycle, this time focusing on the so-called chorale cantata, which was less concerned with setting biblical texts verbatim and concentrated more on drawing out the resonances between chorales and the corresponding gospel readings for each Sunday.

However, by the time he began his third cantata cycle – this time composed over two years, between 1725 and 1727 – Bach's compositional priorities seem to have shifted somewhat. He began to perform more cantatas by other composers in services – including at least eighteen by his Meiningen-based cousin Johann Ludwig Bach (1677–1731). And in his own new works, he began to explore a greater variety of forms and musical ideas than he had in the two previous cycles. Bach began to scale back his vocal forces, returning to the solo and dialogue cantatas, as the genre had emerged from Italy. Furthermore, instrumental music began to play a more prominent role in the form, with many of the third-cycle cantatas prefaced with standalone *sinfonias*.

In the weeks between July 1726 and February 1727, Bach seems to have become particularly preoccupied with the solo cantata. The cantatas dating from this

period, including the two featured on this recording, offer an overt insight into the genre's secular origins. With their highly expressive recitatives and virtuosic arias, they belie the influence of the opera house more than Bach's Lutheran hinterland. Indeed, most of them jettisoned the chorale altogether (*Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169, heard here, is an exception). For two of these cantatas' libretti (BWV 170 & 35), Bach returned to the *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* (1711) by the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms (1684–1717), whose words he had first set during his time in Weimar. But by the time he was setting them for the Leipzig congregation, his creative powers had advanced even further, and he called on the solo voice to conquer a series of ambitious technical challenges to draw out the vivid imagery in Lehms's texts.

Another novel feature of the cantatas composed during this period is how they elevate the organ to the role of soloist, beyond its regular duties as part of the continuo section. The organist was required to perform elaborate obbligati and prefatory sinfonias that are effectively short, self-contained concertos. Some scholars have proposed that these organ parts would have been taken by Bach's eldest son, Wilhelm Friedemann; however, their sometimes incomplete notation and virtuosic demands suggest the Cantor might even have played them himself.

In any case, the role that instrumental music plays in Bach's third cantata cycle is not always entirely clear. For his sinfonias, Bach frequently repurposed older music that would have had no associations with the text. In the case of *Geist und Seele wird verwirret* BWV 35, each of its two parts – one to be performed before the sermon, one for after – opens with a sinfonia based on a pre-existing composition. Both sinfonias are thought to be derived from the opening and closing movements of a now-lost oboe concerto composed during his Cöthen period, which partially survives in an incomplete arrangement as a harpsichord concerto in BWV 1059.

These borrowings notwithstanding, BWV 35 does contain a significant amount of novelty to distinguish it from Bach's earlier solo cantatas. Written for the 12th Sunday after Trinity (8 September 1726), it vividly brings Lehms's poetic libretto to life. The gospel reading for the day (Mark 7:31–37) tells of Jesus giving hearing to a deaf man. Although Lehms avoided explicitly quoting the biblical account, his text closely parallels it in several places. After the effervescent opening concerto, Bach leads us straight into an aria that communicates the believer's confusion (*“verwirret”*) in attempting to comprehend the magnitude of God's miracles – this bewilderment being the purported reason for man's deafness and dumbness. Bach uses the organ to depict this reading musically. It takes up increasingly challenging sixteenth-note figures over the top of the halting theme introduced by the orchestra and taken up by the voice, seemingly signifying that the complexity of God's powers is literally above man's comprehension. The following recitative marks a transition from astonishment to celebration, setting up the second aria in F Major, in which the organ takes up a suitably florid obbligato.

Although notated in the bass clef, the organ part essentially occupies the same range as the alto voice, becoming more of a duetting partner. The sinfonia that opens Part II was marked *“Presto”* by Bach, and injects a palpable sense of urgency before the final recitative-aria pairing, in which the soloist sings of desiring to *“live only with God”* (*“nur bei Gott zu leben”*) and wishing that this time had already arrived. The organ expresses the inner joy of the believer, introducing a dancing triplet-sixteenth-note figure that is eventually taken up by the voice with the words *“a joyful Alleluia”* (*“ein fröhliches Halleluja”*).

Composed shortly after BWV 35, for the 18th Sunday after Trinity (20 October, 1726) *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169 is also preceded by a sinfonia thought to be based on another lost oboe concerto surviving as a

harpsichord concerto – in this case, the *Concerto for Harpsichord* in E Major BWV 1053. But though this sinfonia was conceived with no connection to the text, it is difficult not to hear it as “*the world*” (“*die Welt*”), later to be rejected by the alto soloist in favour of God’s higher good. Over the course of around eight minutes, it expands from a sixteenth-note figure in D Major, journeying through a series of increasingly perilous-sounding modulations before arriving at an awkward cadence at the half-bar in the relative minor, just before a sudden recapitulation of the opening returns to a more optimistic tone. While the librettist remains unknown, the text is clearly the work of an accomplished poet, owing to the way it uses a series of clever devices to articulate and unify the cantata’s interconnected central messages – that Christians should love God will all their hearts, and love their neighbours as themselves.

This is particularly evident in the opening arioso and aria pairing, with the former movement introducing the central thematic texts of the latter. The second recitative-aria pair contrasts with the first, being somewhat more reflective. The recitative opens by posing the rhetorical question, “*What is God’s love?*” (“*Was ist die Liebe Gottes?*”), before offering a series of answers. The reference it makes to “*Elijah’s chariot*” (“*Elias Wagen*”) is an allusion to the passage in the Old Testament’s Book of Kings, which describes how Elijah reportedly did not die, but was taken up to heaven in a chariot pulled by flaming horses. The ensuing aria is an example of the Siciliana, a subdued dance form in 12/8. Like the opening sinfonia, it is also based on the harpsichord concerto BWV 1053, this time convincingly repurposing the slow central movement to convey the believer’s solace that only dying in God, and rejecting the world’s sins and vices, offers the path to eternal life. The challenges of retaining this faith can be heard in the occasional dissonances between the upper parts and the bass line, which frequently sticks to a repeated pedal note, even when the voice implies a different harmonic direction. A short recitative leads into the chorale, a verse

from Martin Luther’s *Nun bitten wir den Heiligen Geist*, which acts as a concluding prayer, succinctly reiterating the gospel’s imperative.

Alongside these two cantatas, this recording also includes Bach’s *Toccatà, Adagio and Fugue* in C Major BWV 564. This work survives in two sources now housed in Berlin’s Staatsbibliothek, copied by Samuel Gottlieb Heder and Johann Peter Kellner respectively, sometime between 1726 and 1729 (though it was, in fact, probably composed during Bach’s Weimar period). Both the opening *Toccatà* prelude and the central *Adagio* demonstrate the increasing influence of the concerto on Bach’s musical thinking. After an opening *passaggio* in the manuals that seems to emerge as a spontaneous improvisation out of the opening fragment, Bach calls on the organist to perform an extended pedal solo, bringing hands and feet together in the *Allegro*. The exquisite *Adagio* casts the right hand as soloist, with a sinuous melodic line accompanied by an ostinato bass in the pedals. A short interlude marked *Grave* presents a brief return to the *Toccatà* style before the *Giga* fugue brings the work to a rousing close.

A note about the organ

Since the first days of the early music revival, it has become the norm to hear Baroque repertoire performed with small positive or ‘chamber’ organs. However, this has more to do with pragmatism than historical reality. In all of his church music, Bach made full use of the large organs found in the respective churches in which he was employed. He included the instrument not just in a solo capacity but also as part of the continuo section, in various combinations with the cello, violone, harpsichord, bassoon and lute. The effect of hearing the large organ as a continuo instrument in this way is transformative – it provides an immediately audible sense of enhanced depth and an extra dimension to the ensemble texture.

One unifying feature of Bach's organ parts for the 1726 cantatas is that they are all notated a tone lower than the other instrumental parts (except for a single movement of BWV 170). This is due to the fact that the Leipzig organs were tuned to *Chorton* (i.e. A=466 Hz), while the other instruments would have sounded at *Kammerton* (A=415 Hz, 2 semitones lower).

In producing this recording at the Lower Saxon monastery church of St. Georg in Grauhof, Leo van Doeselaar was fortunate to play the Christoph Treutmann organ (tuned in *Chorton*). Comprising three manuals and a pedalboard with forty-two stops and some 2500 pipes, the instrument dates from 1734 and is one of the finest surviving Baroque instruments in the world. Its definitive characteristic is the way that it brings together the different *Werke* in the same case. This was a modern approach to organ-building for the time (contemporary North German instruments typically housed these in separate cases) and is responsible for the organ's clean, well-blended sound. Though Bach is not known to have ever played the instrument personally, it is particularly suited to his music. In particular, the string stops have a similar quality to those he would have known both in Thuringia and Leipzig. It was, therefore, a real privilege to be able to use this organ in recording these two cantatas and the solo work, and we hope to offer listeners an opportunity to hear the range of colours that Bach would have expected from the instrument, in both its capacities as accompanist and soloist alike.

David Lee

GEIST UND SEELE : CANTATES POUR ALTO ET ORGUE OBLIGÉ

Lorsque Johann Sebastian Bach arrive à Leipzig en 1723 pour occuper le poste de Cantor à la Thomasschule, ses ambitions en tant que compositeur sont manifestes. Lors de ses deux premières années à Leipzig, il termine le *Magnificat* (la version originale en Mi bémol BWV 243a), la *Passion selon saint Jean* (BWV 245), et son premier cycle de cantates d'église. Ce dernier comprend au moins 63 œuvres, dont 40 nouvellement composées. Dans ces cantates, Bach profite pleinement des forces qui sont à sa disposition à Leipzig, plus amples que celles dont il avait bénéficié à Weimar et à Cöthen. Il semble enchanté des possibilités créatives que lui offre sa nouvelle position. L'année suivante, il entreprend un deuxième cycle, cette fois axé sur la cantate dite chorale. Celle-ci s'attache moins à reprendre les textes bibliques mot pour mot, et se concentre davantage sur la mise en évidence des résonances qui existent entre les chorals et les lectures de l'évangile correspondant à chaque dimanche.

Lorsque Bach entreprend son troisième cycle de cantates – composé cette fois en deux ans, entre 1725 et 1727 – ses priorités en matière de composition semblent quelque peu différentes. Pendant les offices, il commence à employer davantage de cantates d'autres compositeurs, dont au moins dix-huit de son cousin Johann Ludwig Bach (1677–1731) établi à Meiningen. Dans ses propres œuvres, il explore une plus grande variété de formes et d'idées musicales que dans les deux cycles précédents. Par ailleurs, le Cantor commence à réduire ses effectifs vocaux, revenant aux cantates solistes et dialoguées et donc aux origines du genre né en Italie. La musique instrumentale, quant à elle, joue un rôle plus important dans la forme : de nombreuses cantates du troisième cycle sont précédées de sinfonias autonomes.

Dans les semaines entre juillet 1726 et février 1727, Bach semble s'être particulièrement préoccupé de la cantate solo. Les cantates de cette période, dont

les deux présentées sur cet enregistrement, offrent un aperçu manifeste des origines profanes du genre. Les récitatifs très expressifs et les arias virtuoses témoignent davantage de l'influence de l'opéra que des origines luthériennes de Bach. Ainsi, la plupart de ces cantates se débarrassent complètement du choral. Notons que *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169, entendu ici, est une exception. Pour deux des livrets de ces cantates (BWV 170 & 35), Bach reprend le *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* (1711) du poète de la cour de Darmstadt, Georg Christian Lehms (1684–1717). S'il avait mis en musique ses textes une première fois durant son séjour à Weimar, ses facultés créatives sont encore plus développées lorsqu'il réalise la version pour la congrégation de Leipzig. Bach demande ainsi à la voix soliste de relever une série de défis techniques ambitieux pour mettre en évidence l'imagerie vivante des textes de Lehms.

Une autre nouveauté des cantates composées durant cette période est la façon dont elles élèvent l'orgue au rôle de soliste, au-delà de ses fonctions habituelles au sein du continuo. La partie d'orgue comporte des obligati et des sinfonias introductives élaborées qui sont véritablement de courts concertos indépendants. Si certains chercheurs ont suggéré que ces parties d'orgue auraient été jouées par le fils aîné de Bach, Wilhelm Friedemann, la notation parfois incomplète et les exigences virtuoses suggèrent que le Cantor aurait pu les avoir jouées lui-même.

Quoi qu'il en soit, le rôle que joue la musique instrumentale dans le troisième cycle de cantates de Bach n'est pas toujours très clair. Pour ses sinfonias, Bach a souvent réutilisé des compositions plus anciennes sans rapport avec le texte. Ainsi, les deux parties de *Geist und Seele wird verwirret* BWV 35 – l'une doit être jouée avant le sermon, l'autre après – s'ouvrent sur une sinfonia basée sur une composition préexistante. Il est possible que ces deux sinfonias soient dérivées des mouvements d'ouverture et de clôture d'un concerto pour hautbois

aujourd'hui disparu, composé pendant la période de Cöthen, qui a partiellement survécu dans un arrangement comme concerto pour clavecin (BWV 1059).

En dépit de ces emprunts, BWV 35 contient une quantité significative de nouveautés qui la distinguent des cantates solistes antérieures de Bach. Écrite pour le 12^e dimanche après la Trinité (8 septembre 1726), la cantate donne vie au livret poétique de Lehms. Dans la lecture de l'évangile (Marc 7:31-37), Jésus rend l'ouïe à un homme sourd. Bien que Lehms ne cite pas le récit biblique littéralement, il y est très fidèle dans plusieurs passages. Après le concerto d'ouverture effervescent, Bach nous mène directement vers une aria communiquant la confusion (« *verwirret* ») du croyant qui tente de comprendre l'ampleur des miracles de Dieu, cette confusion étant la raison supposée de la surdité et du mutisme de l'homme. Bach utilise l'orgue pour dépeindre la lecture musicale. Il reprend des figures de doubles croches de plus en plus difficiles par-dessus le thème hésitant introduit par l'orchestre et repris par la voix. Cela semble suggérer que la complexité des pouvoirs de Dieu dépasse littéralement l'entendement de l'homme. Le récitatif qui suit marque une transition entre l'étonnement et la célébration et installe le deuxième aria en Fa Majeur dans laquelle l'orgue joue un obligato adéquatement fleuri.

Bien que notée en clef de Fa, la partie d'orgue occupe globalement la même tessiture que la voix d'alto qui devient plutôt un partenaire de duo. La sinfonia sur laquelle s'ouvre la deuxième partie, marquée « *presto* » par Bach, injecte un sentiment d'urgence palpable avant le couple final récitatif-aria, dans lequel le soliste chante son désir de « *vivre seulement avec Dieu* » (« *nur bei Gott zu leben* ») et souhaite que ce moment soit déjà venu. L'orgue exprime la joie intérieure du croyant en introduisant une figure dansante en triolets et doubles croches qui est finalement reprise par la voix avec les mots « *un alléluia joyeux* » (« *ein fröhliches Halleluja* »).

Composé peu après BWV 35, pour le 18^e dimanche après la Trinité (20 octobre 1726), *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169 est également précédé d'une sinfonia que l'on pense être basée sur un concerto pour hautbois. Ce dernier serait perdu mais aurait survécu à travers le Concerto pour clavecin en Mi Majeur BWV 1053. Bien que la sinfonia ait été conçue sans lien avec le texte, il est difficile de ne pas y entendre « le monde » (« die Welt »), celui qui sera rejeté par le soliste alto en faveur du bien supérieur de Dieu. Pendant environ huit minutes, la sinfonia se développe à partir d'une figure de doubles croches en Ré Majeur, cheminant à travers une série de modulations de plus en plus périlleuses vers une cadence maladroite, au milieu de la mesure et dans le ton mineur relatif, avant qu'une soudaine réexposition de l'ouverture nous ramène à une atmosphère plus optimiste. Bien que le librettiste reste inconnu, le texte est manifestement l'œuvre d'un poète accompli. C'est en tout cas ce que suggèrent les dispositifs astucieux utilisés pour articuler et unifier les messages centraux interconnectés de la cantate, à savoir que le chrétien doit aimer Dieu de tout son cœur et aimer son prochain comme soi-même.

Ceci est particulièrement manifeste dans le couple arioso-aria d'ouverture, le premier mouvement introduisant les textes thématiques centraux du second. Le deuxième couple récitatif-aria, plus réflexif, est en contraste avec le premier. Le récitatif s'ouvre sur une question rhétorique, « *Qu'est-ce que l'amour de Dieu ?* » (« *Was ist die Liebe Gottes* »), avant de proposer une série de réponses. Le « *char d'Elie* » (« *Elias Wagen* ») fait référence au passage du Livre des Rois de l'Ancien Testament selon lequel Elie ne serait pas mort, mais aurait été emporté au ciel dans un char tiré par des chevaux de feu. L'aria qui suit est un exemple de la Siciliana, une danse modérée en 12/8. Comme la sinfonia d'ouverture, elle est basée sur le concerto pour clavecin BWV 1053. Le mouvement lent central est détourné de manière convaincante pour exprimer le réconfort du croyant qui ne peut accéder à la vie éternelle que par la mort en Dieu et le rejet des péchés et vices du monde.

Les défis que présente la conservation de cette foi peuvent être entendus dans les dissonances occasionnelles entre les parties supérieures et la ligne de basse. Cette dernière s'en tient fréquemment à une note de pédale répétée, même lorsque la voix implique une direction harmonique différente. Un court récitatif mène au choral, un verset de *Nun bitten wir den Heiligen Geist* de Luther, qui fait office de prière conclusive, réitérant succinctement l'impératif de l'évangile.

Outre ces deux cantates, cet album comprend également la *Toccata, Adagio et Fugue* en Do majeur BWV 564 de Bach. Cette œuvre a subsisté dans deux sources, aujourd'hui conservées à la Staatsbibliothek de Berlin, copiées respectivement par Samuel Gottlieb Heder et Johann Peter Kellner, entre 1726 et 1729 (bien que l'œuvre elle-même date probablement de la période de Weimar de Bach). Tant le prélude de la *Toccata* d'ouverture que l'*Adagio* central illustrent l'influence croissante du concerto sur la pensée musicale de Bach. Après un *passaggio* initial dans les manuels qui semble naître d'une improvisation spontanée à partir d'un fragment de l'ouverture, Bach demande à l'organiste d'exécuter un long solo sur le pédalier. Il réunit mains et pieds dans l'*Allegro*. L'exquis *Adagio* fait de la main droite le soliste dont la ligne mélodique sinueuse est accompagnée par une basse ostinato au pédalier. Un court interlude, marqué *Grave*, présente un bref retour au style de la *Toccata* avant que la fugue, *Giga*, ne vienne clore l'œuvre en beauté.

À propos de l'orgue

Interpréter le répertoire baroque sur de petits orgues positifs, ou « de chambre », est la norme depuis l'aube du renouveau de la musique ancienne. Ce choix d'instrument relève pourtant de pragmatisme plutôt que de considérations historiques. Pour sa musique sacrée, Bach a toujours utilisé les grands orgues des églises où il était employé. Cet instrument était non seulement utilisé pour les parties solistes, mais également pour la section de continuo, et ce, dans diverses combinaisons avec le violoncelle, le violone, le clavecin, le basson et

le luth. Entendre un grand orgue jouer dans le continuo est transformateur : l'instrument engendre un sentiment de profondeur accrue et ajoute une dimension supplémentaire à la texture de l'ensemble.

Les parties d'orgue des cantates de 1726 ont une caractéristique commune : elles sont notées un ton plus bas que les autres parties instrumentales (un seul mouvement de BWV 170 constitue une exception). Cela est dû au fait que les orgues de Leipzig étaient accordés au *Chorton* (A=466 Hz), alors que les autres instruments auraient sonné au *Kammerton* (2 demi-tons plus bas, A=415 Hz).

Leo van Doeselaar a eu la chance de pouvoir interpréter ce programme sur l'orgue de Christoph Treutmann (accordé au Chorton) de l'église du monastère St. Georg à Grauhof en Basse-Saxe. Cet instrument datant de 1734 est composé de trois claviers et d'un pédalier et compte quarante-deux jeux et quelque 2500 tuyaux. C'est l'un des plus beaux instruments baroques conservés au monde dont la particularité est de réunir les différentes *Werke* dans un même buffet. Cette approche, considérée comme moderne pour l'époque, explique le son clair et très homogène de l'orgue (les instruments contemporains d'Allemagne du Nord plaçaient généralement les jeux dans des buffets séparés). Bien qu'on ne dispose pas d'éléments indiquant que Bach lui-même ait joué sur cet orgue, ce dernier est particulièrement adapté à sa musique. En particulier les jeux de cordes ont une qualité similaire à ceux que Bach aurait connus en Thuringe et à Leipzig. Ce fut donc un véritable privilège de pouvoir utiliser cet orgue pour l'enregistrement de ces deux cantates et de l'œuvre solo. Avec cet album, nous espérons offrir aux auditeurs l'occasion d'entendre la gamme de couleurs que Bach s'attendait à obtenir de cet instrument, à la fois pour l'accompagnement et pour les parties solistes.

David Lee

Traduction : Adèle Querinjean

GEIST UND SEELE: KANTATEN FÜR ALT UND OBLIGATE ORGEL

Als Johann Sebastian Bach 1723 in Leipzig ankam, um die Stelle des Kantors an der Thomasschule anzutreten, muss sein kompositorischer Ehrgeiz sofort offensichtlich gewesen sein. Im Laufe des Jahres und bis ins Jahr 1724 hinein vollendete er das *Magnificat* BWV 243a (die ursprüngliche Fassung in Es-Dur), die *Johannes-Passion* BWV 244 und seinen ersten Kantatenzyklus. Dieser umfasst mindestens 63 Werke, von denen 40 neu komponiert wurden. In diesen Kantaten nutzte Bach die größeren Möglichkeiten in vollem Umfang aus, die ihm im Vergleich zu Weimar und Cöthen zur Verfügung standen. Anscheinend genoss er das kreative Potenzial, das ihm seine neue Stellung bot. Im darauffolgenden Jahr begann er einen zweiten Zyklus, der sich diesmal auf die sogenannte Choralkantate konzentrierte, bei der es weniger um die wortgetreue Vertonung biblischer Texte ging, sondern vielmehr darum, die Verbindungen zwischen den Chorälen und den entsprechenden Evangelienlesungen für jeden Sonntag herauszuarbeiten.

Als er jedoch mit seinem dritten Kantatenzyklus begann – dieses Mal komponierte er ihn innerhalb von zwei Jahren, zwischen 1725 und 1727 – schienen sich Bachs kompositorische Prioritäten etwas verschoben zu haben. Er begann, in seinen Gottesdiensten vermehrt Kantaten anderer Komponisten aufzuführen – darunter mindestens achtzehn seines in Meiningen lebenden Cousins Johann Ludwig Bach (1677–1731). Und in seinen eigenen neuen Werken begann er, eine größere Vielfalt an Formen und musikalischen Ideen zu erkunden als in den beiden vorangegangenen Zyklen. Bach verkleinerte seine Vokalbesetzung und kehrte zu den Solo- und Dialogkantaten zurück, wie sie in Italien entstanden waren. Darüber hinaus begann die Instrumentalmusik eine prominentere Rolle in dieser Gattung zu spielen, und vielen der Kantaten des dritten Zyklus wurden eigenständige Sinfonien vorangestellt.

In den Wochen zwischen Juli 1726 und Februar 1727 scheint sich Bach besonders intensiv mit der Solokantate befasst zu haben. Die Kantaten aus dieser Zeit, zu denen auch die beiden auf der vorliegenden Aufnahme gehören, bieten einen direkten Einblick in die weltlichen Ursprünge der Gattung. Mit ihren hochexpressiven Rezitativen und virtuosen Arien lassen sie eher auf den Einfluss der Oper als auf Bachs lutherischen Hintergrund schließen. Die meisten von ihnen verzichteten sogar ganz auf Choräle (eine Ausnahme bildet die hier zu hörende Kantate *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169). Für die Libretti von zwei dieser Kantaten (BWV 170 und BWV 35) griff Bach auf das *Gottgefällige Kirchen-Opffer* (1711) des Darmstädter Hofdichters Georg Christian Lehms (1684–1717) zurück, dessen Texte er erstmals während seiner Weimarer Zeit verwendet hatte. Doch als er sie für die Leipziger Gemeinde vertonte, hatte sich sein schöpferisches Potenzial noch weiter entwickelt, und er vertraute der Solostimme eine Reihe ehrgeiziger technischer Herausforderungen an, um die eindringlichen Bilder in Lehms' Texten herauszuarbeiten.

Eine weitere Neuerung der in dieser Zeit komponierten Kantaten besteht darin, dass die Orgel über ihre regulären Aufgaben als Teil der Continuogruppe hinaus solistisch eingesetzt wird. Der Organist musste kunstvolle Obbligati und einleitende Sinfonien spielen, die im Grunde kurze, in sich geschlossene Konzerte sind. Einige Wissenschaftler gehen davon aus, dass diese Orgelpartien von Bachs ältestem Sohn Wilhelm Friedemann übernommen wurden; die manchmal unvollständige Notation und der virtuose Anspruch legen jedoch nahe, dass der Kantor sie auch selbst gespielt haben könnte.

Die Rolle, die die Instrumentalmusik in Bachs drittem Kantatenzyklus spielt, ist jedenfalls nicht immer ganz klar. Für seine Sinfonien griff Bach häufig auf ältere Werke zurück, die keinen Bezug zum Text hatten. Im Fall von *Geist und Seele wird verwirret* BWV 35 beginnt jeder der beiden Teile – einer vor der Predigt,

einer danach – mit einer *Sinfonia*, die auf einer älteren Komposition basiert. Man nimmt an, dass beide Sinfonien aus den Anfangs- und Schlusssätzen eines heute verschollenen Oboenkonzerts aus seiner Cöthener Zeit stammen, das teilweise in einer unvollständigen Bearbeitung als Cembalokonzert BWV 1059 überliefert ist.

Ungeachtet dieser Anleihen enthält BWV 35 ein erhebliches Maß an Neuerungen, durch die sich das Werk von Bachs früheren Solokantaten unterscheidet. Geschrieben für den 12. Sonntag nach Trinitatis (8. September 1726), erweckt das Werk Lehms' poetisches Libretto auf anschauliche Weise zum Leben. In der Evangelienlesung für diesen Tag (Markus 7,31-37) wird erzählt, wie Jesus einem Tauben das Gehör wiedergibt. Obwohl Lehms es vermeidet, den biblischen Bericht explizit zu zitieren, lehnt sich sein Text an mehreren Stellen eng an ihn an. Nach dem spritzigen Eröffnungskonzert führt Bach uns direkt in eine Arie, die die Verwirrung des Gläubigen beim Versuch, die Größe der Wunder Gottes zu begreifen, zum Ausdruck bringt. Diese Verwirrung wird als Grund für die menschliche Taubheit und Sprachlosigkeit angesehen. Bach verwendet die Orgel, um diese Lesung musikalisch umzusetzen. Über dem vom Orchester eingeleiteten und von der Singstimme aufgegriffenen stockenden Thema erklingen immer anspruchsvollere Sechzehntelfiguren, die zu verdeutlichen scheinen, dass die Komplexität der göttlichen Macht das menschliche Verständnis buchstäblich übersteigt. Das folgende Rezitativ markiert den Übergang vom Staunen zum Jubel und leitet die zweite Arie in F-Dur ein, in der die Orgel ein entsprechend ausgeschmücktes Obligato übernimmt.

Obwohl die Orgelstimme im Bassschlüssel notiert ist, hat sie im Wesentlichen denselben Tonumfang wie die Altstimme und wird eher zu einem Duettpartner. Die *Sinfonia*, die Teil II eröffnet, wurde von Bach mit *Presto* überschrieben und vermittelt ein starkes Gefühl der Dringlichkeit vor dem abschließenden Paar aus Rezitativ und Arie. In diesem singt der Solist von seinem Wunsch, „nur bei

Gott zu leben“, und wünscht sich, dass diese Zeit bereits gekommen sei. Die Orgel bringt die innere Freude des Gläubigen zum Ausdruck, indem sie eine tänzerische Sechzehnteltriolenfigur einführt, die schließlich von der Singstimme mit den Worten „ein fröhliches Halleluja“ aufgegriffen wird.

Gott soll allein mein Herze haben BWV 169 wurde kurz nach BWV 35 für den 18. Sonntag nach Trinitatis (20. Oktober 1726) komponiert und enthält eine *Sinfonia*, von der man annimmt, dass sie auf einem anderen verlorenen Oboenkonzert basiert, das als Cembalokonzert überlebt hat. In diesem Fall handelt es sich um das *Konzert für Cembalo in E-Dur* BWV 1053. Doch obwohl diese *Sinfonia* ohne Bezug zum Text konzipiert wurde, ist es schwierig, sie nicht als „die Welt“ zu deuten, die später vom Altsolisten zugunsten von Gottes höherem Gut abgelehnt wird. Im Laufe von etwa acht Minuten entwickelt sich das Stück von einer Sechzehntelfigur in D-Dur über eine Reihe zunehmend gefährlich klingender Modulationen bis hin zu einer unbeholfenen Kadenz auf der Takthälfte in der parallelen Molltonart, kurz bevor in einer plötzlichen Reprise des Anfangs wieder ein optimistischerer Ton angeschlagen wird. Auch wenn der Librettist unbekannt ist, so ist der Text doch eindeutig das Werk eines versierten Dichters, da er eine Reihe geschickter Mittel einsetzt, um die miteinander verbundenen zentralen Botschaften der Kantate – dass Christen Gott von ganzem Herzen und ihren Nächsten wie sich selbst lieben sollen – zum Ausdruck zu bringen und miteinander zu verbinden.

Besonders deutlich wird dies im ersten Paar aus Arioso und Arie, wobei der erste Satz die wesentliche Thematik des zweiten einleitet. Das zweite Paar aus Rezitativ und Arie steht im Gegensatz zum ersten und ist etwas nachdenklicher. Das Rezitativ beginnt mit der rhetorischen Frage „Was ist die Liebe Gottes?“, bevor eine Reihe von Antworten gegeben wird. Der Verweis auf „Elias Wagen“ ist eine Anspielung auf die Stelle im Buch der Könige des Alten Testaments, in der beschrieben wird, wie

Elias angeblich nicht gestorben ist, sondern in einem Wagen, der von flammenden Pferden gezogen wurde, in den Himmel gefahren ist. Die anschließende Arie ist ein Beispiel für die *Siciliana*, eine zurückhaltende Tanzform im 12/8-Takt. Wie die eröffnende *Sinfonia* basiert auch sie auf dem Cembalokonzert BWV 1053, wobei diesmal der langsame Mittelsatz geschickt umfunktioniert wurde, um den Trost des Gläubigen zu vermitteln, dass nur das Sterben in Gott und die Abkehr von den Sünden und Lastern der Welt den Weg zum ewigen Leben eröffnet. Wie schwierig es ist, diesen Glauben zu bewahren, lässt sich an den gelegentlichen Dissonanzen zwischen den Oberstimmen und der Basslinie ablesen, die häufig an einem wiederholten Orgelpunkt festhält, selbst wenn die Stimme eine andere harmonische Richtung vorgibt. Ein kurzes Rezitativ leitet in den Choral über, eine Strophe aus Martin Luthers *Nun bitten wir den Heiligen Geist*, die als Schlussgebet fungiert und das Gebot des Evangeliums kurz und bündig wiedergibt.

Neben diesen beiden Kantaten enthält diese Aufnahme auch Bachs *Tocatta, Adagio und Fuge in C-Dur* BWV 564. Dieses Werk ist in zwei Quellen überliefert, die sich heute in der Berliner Staatsbibliothek befinden und von Samuel Gottlieb Heder bzw. Johann Peter Kellner irgendwann zwischen 1726 und 1729 abgeschrieben wurden (obwohl das Werk wahrscheinlich in Bachs Weimarer Zeit entstand). Sowohl das eröffnende *Tocatta*-Präludium als auch das zentrale *Adagio* zeigen den zunehmenden Einfluss des Concertos auf Bachs musikalisches Denken. Nach einem *Passaggio* in den Manualen, das wie eine spontane Improvisation aus dem Anfangsfragment hervorzugehen scheint, hat der Organist ein ausgedehntes Pedalsolo zu spielen, nach dem Hände und Füße im *Allegro* zusammengeführt werden. Das exquisite *Adagio* lässt die rechte Hand solistisch auftreten, mit einer gewundenen melodischen Linie, die von einem ostinaten Bass im Pedal begleitet wird. Ein kurzes Zwischenspiel mit der Bezeichnung *Grave* bietet eine temporäre Rückkehr zum Toccatenstil, bevor die mit fugierte *Giga* überschriebene Fuge das Werk zu einem mitreißenden Abschluss bringt.

Eine Anmerkung zur Orgel

Seit den Anfängen der Wiederbelebung der Alten Musik ist es zur Norm geworden, Barockrepertoire mit kleinen Orgelpositiven oder „Kammerorgeln“ zu spielen. Dies hat jedoch mehr mit Pragmatismus als mit der historischen Realität zu tun. In seinem gesamten Kirchenmusikschaffen verwendete Bach die großen Orgeln, die in den jeweiligen Kirchen zur Verfügung standen, in denen er tätig war. Er setzte das Instrument nicht nur als Soloinstrument, sondern auch als Teil der Continuo-Gruppe ein, in verschiedenen Kombinationen mit Violoncello, Violine, Cembalo, Fagott und Laute. Der Effekt, die große Orgel auf diese Weise als Continuo-Instrument zu hören, ist beeindruckend – sie verleiht dem Klangbild des Ensembles sofort eine hörbare Tiefe und eine zusätzliche Dimension.

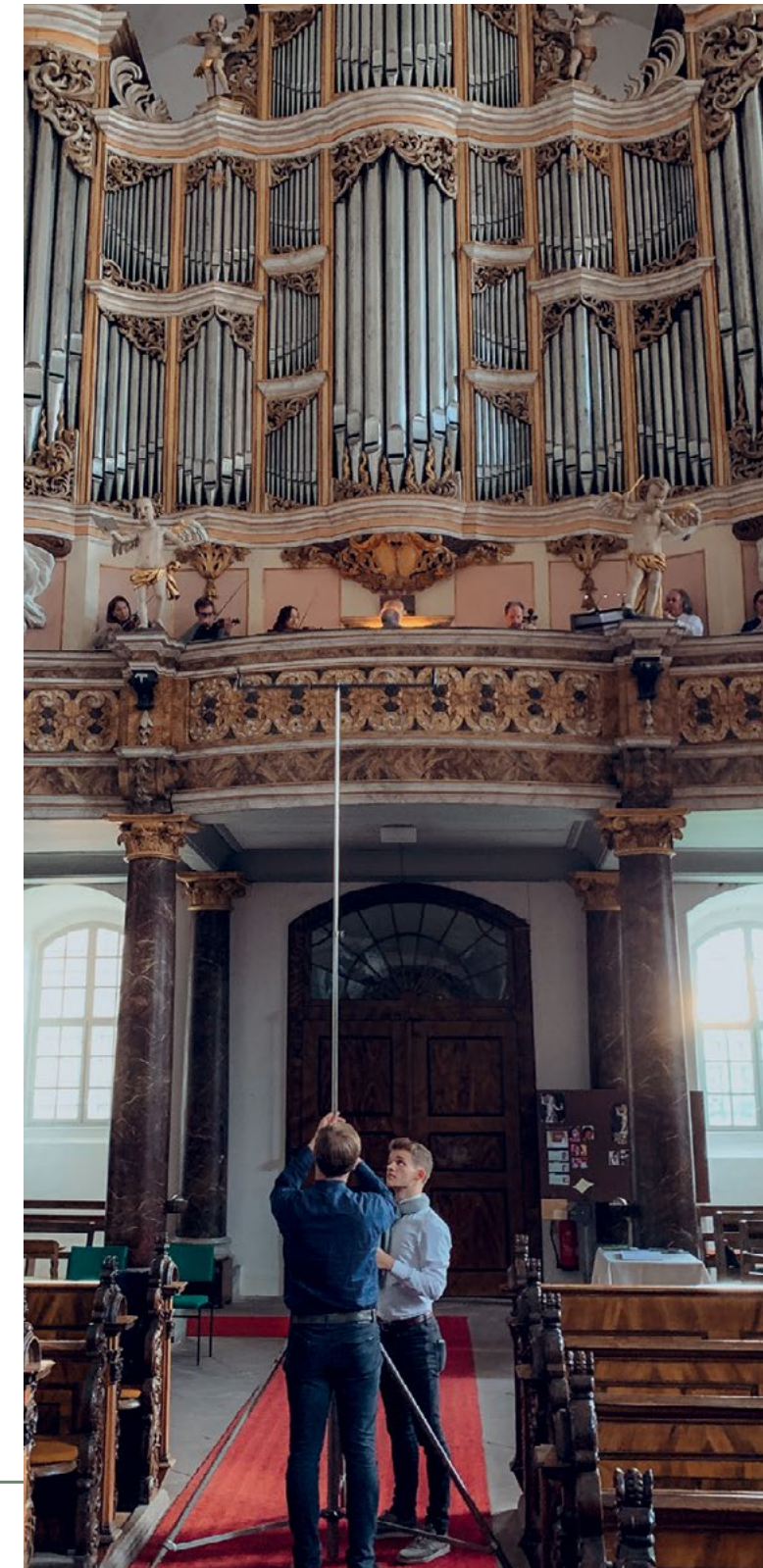
Ein gemeinsames Merkmal von Bachs Orgelstimmen für die Kantaten aus dem Jahr 1726 besteht darin, dass sie alle einen Ton tiefer notiert sind als die anderen Instrumentalstimmen (mit Ausnahme eines einzigen Satzes in *BWV 170*). Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Leipziger Orgeln auf den Chorton (d.h. A=466 Hz) und die anderen Instrumente auf den Kammerton (A=415 Hz: 2 Halbtöne tiefer) gestimmt waren.

Bei der Aufnahme in der niedersächsischen Klosterkirche St. Georg in Grauhof hatte Leo van Doeselaar das Glück, die auf den Chorton gestimmte Christoph-Treutmann-Orgel spielen zu können. Das dreimanualige Instrument mit Pedal und 42 Registern und etwa 2500 Pfeifen stammt aus dem Jahr 1734 und ist eines der schönsten erhaltenen Barockinstrumente der Welt. Die Orgel zeichnet sich dadurch aus, dass sie die verschiedenen Werke in einem einzigen Gehäuse vereint. Dies war für die damalige Zeit ein moderner Ansatz im Orgelbau (bei den zeitgenössischen norddeutschen Instrumenten waren die Werke üblicherweise in separaten Gehäusen untergebracht) und ist für den sauberen, ausgewogenen Klang der Orgel verantwortlich. Obwohl nicht bekannt ist, dass Bach das Instrument

jemals selbst gespielt hat, ist es für seine Musik besonders geeignet. Insbesondere die Streicherregister haben eine ähnliche Qualität wie die, die er sowohl aus Thüringen als auch aus Leipzig kannte. Es war daher ein großes Privileg, diese Orgel bei der Aufnahme dieser beiden Kantaten und des Solowerks verwenden zu können, und wir hoffen, dass die Zuhörer das Farbspektrum hören können, das Bach von diesem Instrument erwartet hätte, sowohl in begleitender als auch solistischer Funktion.

David Lee

Übersetzung: Susanne Lowien



Geist und Seele wird verwirret

- 02 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.
- 03 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.
- Soul and spirit are thrown into confusion
When they consider you, my God.
For the miracles, that they know
And that the people talk of with shouts of joy,
Have made them deaf and dumb.*
- I am amazed,
For everything that we see
Must cause us amazement.
If I consider you,
You beloved son of God
Then reason and understanding
Take flight away from me.
You bring it about
That what would otherwise seem a miracle
Is something paltry before you.
You are
in name,
Deeds and office preeminently wonderful,
No wonder on this earth is like you.*
- To the deaf you give hearing,
To the dumb you give back their speech,
Indeed, what is more,
With a word you open the eyelids of the blind.*

Dies, dies sind Wunderwerke,
Und ihre Stärke
Ist auch der Engel Chor
Nicht mächtig auszusprechen.

- 04 Gott hat alles wohl gemacht.
Seine Liebe, seine Treu
Wird uns alle Tage neu.
Wenn uns Angst und Kummer drücket,
Hat er reichen Trost geschicket,
Weil er täglich für uns wacht.
Gott hat alles wohl gemacht.

- 06 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.

*These, these are your miracles
And their power
Even the choir of angels
Cannot sufficiently express.*

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

*Ah, mighty God, let me
Think of you continually,
Then I can
In contentment have you sink down into my soul
Let your sweet Ephphatha
Soften my all too stiff heart;
Ah! only put your finger of grace in my ear,
Or else I am soon lost.
Touch also my tongue
With your strong hand
So that I may praise these signs of wonder
In sacred devotion
And show that I am your heir and child.*

07 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 in martervolles Leben enden.

Gott soll allein mein Herze haben

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

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

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

13 Gott soll allein mein Herze haben,
Ich find in ihm das höchste Gut.
Er liebt mich in der bösen Zeit
Und will mich in der Seligkeit
Mit Gütern seines Hauses laben.

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

14 Was ist die Liebe Gottes?
Des Geistes Ruh,
Der Sinnen Lustgenieß,
Der Seele Paradies.
Sie schließt die Hölle zu,
Den Himmel aber auf;
Sie ist Elias Wagen,
Da werden wir in Himmel nauf
In Abrahms Schoß getragen.

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

15 Stirb in mir,
Welt und alle deine Liebe,
Daß die Brust
Sich auf Erden für und für
In der Liebe Gottes übe;
Stirb in mir,
Hoffart, Reichtum, Augenlust,
Ihr verworfnen Fleischestriebe!

*Die in me,
You world and all your loves
So that my heart
On earth for ever and ever
May practise God's way of love;
Die in me,
Arrogance, wealth and greedy lust of the eyes,
You abject promptings of the flesh.*

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

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

17 Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst,
Laß uns empfinden der Liebe Brunst,
Daß wir uns von Herzen einander lieben
Und in Friede auf einem Sinn bleiben.
Kyrie eleis.

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

*Translation: Francis Browne
bach-cantatas.com*



Recording Stiftskirche St. Georg (Grauhof), Goslar (Germany) | 07–09 September 2020

Recording producers Olaf Mielke (mbmmusikproduktion.de), Jan De Winne

Executive producer Jan De Winne, Musurgia BV

Photos Matthew Henry (*covers*), Marco Borggreve (*p. 4*), J. Quast (*digipack and p. 4*),

Jan De Winne (*p. 23*), Wouter Maeckelberghe (*p. 29*), Kassandro (*pp. 30–31*),

Daniel Bödeker (*p. 32*), Sebastian Kuhn (*p. 32*), Rebecca Hahn (*p. 32*)

Artwork Lucia Ghielmi

Editorial supervision Susanne Lowien

Label manager Adèle Querinjean

Made in the Netherlands

© 2023 Musurgia BV | © 2023 Musurgia BV | PAS 1092

passacaille.be | alexpotter.info | leovandoesleaar.com



