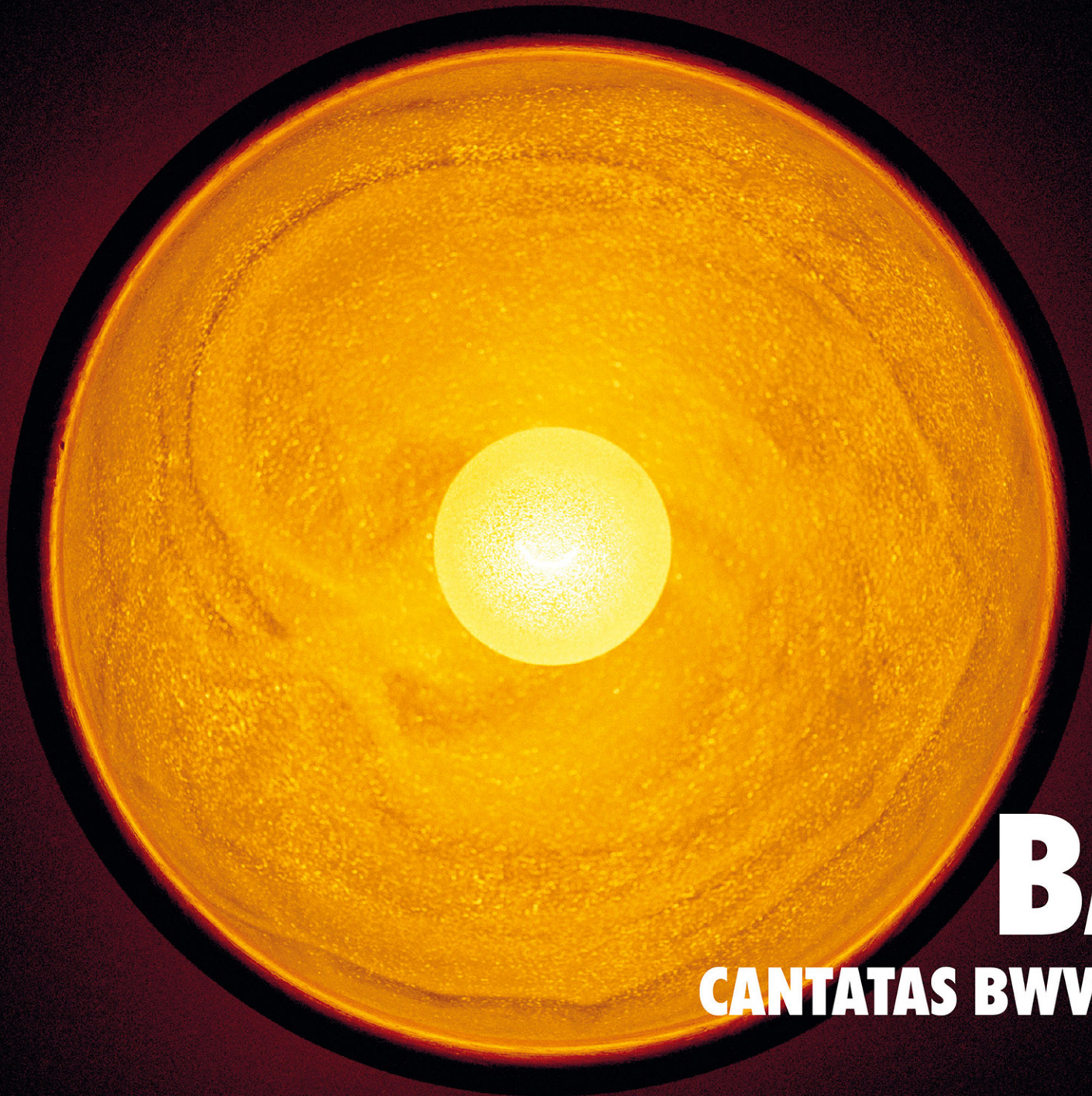


α



BACH

CANTATAS BWV 169 & 82

**LE BANQUET CÉLESTE
DAMIEN GUILLON**

MAUDE GRATTON



BACH

CANTATAS BWV 82 & 169

**LE BANQUET CÉLESTE
DAMIEN GUILLON
MAUDE GRATTON**

α

MENU

- › **TRACKLIST**
- › **FRANÇAIS**
- › **ENGLISH**
- › **DEUTSCH**
- › **SUNG TEXTS**



JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

CANTATA **ICH HABE GENUG**, BWV 82

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. ARIA <i>ICH HABE GENUG</i> | 7'01 |
| 2 | II. RECITATIVE <i>ICH HABE GENUG</i> | 1'11 |
| 3 | III. ARIA <i>SCHLUMMERT EIN, IHR MATTEN AUGEN</i> | 10'49 |
| 4 | IV. RECITATIVE <i>MEIN GOTT! WENN KÖMMT DAS SCHÖNE: NUN</i> | 0'46 |
| 5 | V. ARIA <i>ICH FREUE MICH AUF MEINEN TOD</i> | 3'30 |
| 6 | CHORALE PRELUDE ALLEIN GOTT IN DER HÖH SEI EHR ,
BWV 662 <i>FOR SOLO ORGAN</i> | 7'20 |
| 7 | CHORALE PRELUDE ALLEIN GOTT IN DER HÖH SEI EHR ,
BWV 663 <i>FOR SOLO ORGAN</i> | 5'44 |
| 8 | CHORALE PRELUDE ALLEIN GOTT IN DER HÖH SEI EHR ,
BWV 664 <i>FOR SOLO ORGAN</i> | 4'51 |

CANTATA **GOTT SOLL ALLEIN MEIN HERZE HABEN**, BWV 169

9	I. SINFONIA	7'40
10	II. ARIOSO & RECITATIVE <i>GOTT SOLL ALLEIN MEIN HERZE HABEN</i>	2'20
11	III. ARIA <i>GOTT SOLL ALLEIN MEIN HERZE HABEN</i>	6'33
12	IV. RECITATIVE <i>WAS IST DIE LIEBE GOTTES</i>	0'50
13	V. ARIA <i>STIRB IN MIR, WELT, UND ALLE DEINE LIEBE</i>	4'50
14	VI. RECITATIVE <i>DOCH MEINT ES AUCH DABEI</i>	0'32
15	VII. CHORALE <i>DU SÜSSE LIEBE, SCHENK UNS DEINE GUNST</i>	1'06
PRELUDE & FUGUE IN A MINOR, BWV 543 <i>FOR SOLO ORGAN</i>		
16	PRELUDE	3'04
17	FUGUE	5'56

TOTAL TIME: **74'07**

LE BANQUET CÉLESTE
DAMIEN GUILLON COUNTERTENOR & DIRECTION

CÉLINE SCHEEN SOPRANO*

NICHOLAS SCOTT TENOR*

BENOÎT ARNOULD BASS*

MAUDE GRATTON ORGAN

MARIE ROUQUIÉ VIOLIN I

SIMON PIERRE VIOLIN II

DEIRDRE DOWLING VIOLA

AGEET ZWEISTRA CELLO

THOMAS DE PIERREFEU DOUBLE BASS

KEVIN MANENT-NAVRATIL HARPSICHORD

PATRICK BEAUGIRAUD OBOE
[SOLO OBOE BWV 82 / OBOE D'AMORE BWV 169]

JEAN-MARC PHILIPPE OBOE D'AMORE II

GUILLAUME CULLER TAILLE DE HAUTBOIS

JULIEN DEBORDES BASSOON

* CHORALE BWV 169



JOHANN SEBASTIAN BACH – CANTATES POUR SOLISTES ET ŒUVRES POUR ORGUE

PAR PETER WOLLNY

La première période créatrice de Johann Sebastian Bach à Leipzig, exceptionnellement agitée et laborieuse, prit fin en février 1727. Depuis mai 1723, il avait composé presque sans interruption une nouvelle cantate chaque semaine, l'avait répétée avec ses musiciens et exécutée. Il n'échappa à cette charge presque inimaginable que pendant quelque temps, après la période de Noël, en 1725-1726, se servant alors le plus souvent d'œuvres d'autres compositeurs pour ses exécutions de musique religieuse. Ce ne fut qu'à partir du dimanche après la fête de la Sainte Trinité (le 23 juin 1726), début traditionnel de l'année liturgique « musicale », qu'il recommença à présenter régulièrement au public des œuvres musicales religieuses de sa main.

En septembre 1726 se dessina un tournant dans son œuvre : les importants effectifs instrumentaux, habituels jusqu'alors, cédèrent la place à la combinaison d'une voix chantée soliste et d'un ensemble instrumental relativement restreint. Au lieu de grands mouvements pour chœur et d'arrangements monumentaux en *cantus firmus* dominèrent désormais des arias soigneusement travaillées. Les textes auxquels Bach se mit à recourir eurent eux aussi avoir suscité un certain étonnement : ses cantates reposaient à présent sur des poésies expressives dans lesquelles un « je » lyrique fortement subjectif occupait le premier plan. Dans la ville plutôt conservatrice de Leipzig, ce genre de perspectives théologiques était inhabituel et plus d'un dut pressentir un rapprochement préoccupant avec les doctrines piétistes. Pour Bach aussi, composer de la musique sur ces poésies d'un genre nouveau représentait un défi qui le conduisit à créer un langage musical très intense, dont la force expérimentale nous stupéfait aujourd'hui encore. On a

pu identifier il y a peu l'auteur des textes de cette série impressionnante de cantates pour soliste et en dialogue : il s'agit de Christoph Birkmann (1703-1771), étudiant en théologie de Leipzig, qui cultivait à cette époque, à côté de ses intérêts universitaires, un grand talent pour la poésie et la musique. Plusieurs dizaines d'années plus tard, il écrivait encore qu'à Leipzig, « il fréquentait assidûment le grand maître, M. le directeur Bach, et son chœur, et allait écouter le *Collegium musicum* même en hiver ». Nous pouvons ainsi supposer que Birkmann eut l'occasion de discuter avec Bach des possibilités de mise en musique de ses textes poétiques et qu'il écrivait ceux-ci en tenant compte des souhaits du cantor de Saint-Thomas. Les deux œuvres enregistrées sur ce disque font partie des cantates « à la première personne » composées à la fin de l'automne 1726 et pendant l'hiver 1726-1727.

La cantate *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169 a été écrite pour le dix-huitième dimanche après la Trinité. Sa première exécution eut lieu le 20 octobre 1726. Avec sa partie d'alto soliste et l'orgue obligé, sa sonorité la rapproche de la cantate BWV 35, composée six semaines auparavant. Une autre similitude vient de l'utilisation d'un ample mouvement concertant, de caractère festif et virtuose, en guise d'introduction instrumentale. La *Sinfonia* de la cantate BWV 169, comme celle de son œuvre-sœur, vient sans doute d'un concerto aujourd'hui disparu dont on ignore pour quel instrument il avait été écrit. Quiconque connaît l'œuvre instrumentale de Bach remarquera qu'il a utilisé une fois encore cette *Sinfonia* comme premier mouvement de son *Concerto pour clavecin* en *mi* majeur BWV 1053. Dans ce dernier arrangement, que l'on peut dater de 1738 environ, de nombreux aspects de la partie soliste furent améliorés et nuancés, mais l'effet sonore du jeu d'échanges entre un groupe à trois voix de hautbois et l'ensemble des cordes disparut. Par rapport à cette somptueuse introduction, les trois premiers mouvements chantés, limités à la voix et à l'orgue (ou à la basse continue), produisent d'abord une impression étonnamment dépouillée. Leurs qualités tiennent plutôt à leur structure complexe, aussi ne les découvre-t-on qu'à une écoute attentive : il faut souligner par exemple le subtil contrepoint à deux voix du deuxième mouvement, qui alterne constamment entre *arioso* et récitatif, ou l'alliance, dans l'aria qui suit,

d'une mélodie dans un style de lied avec des passages virtuoses. La splendide plénitude sonore ne revient que dans le deuxième air, dans lequel Bach crée une scène de sicilienne mélancolique d'une ravissante beauté. Le caractère naturel de la conduite mélodique ne permet presque plus de deviner que le compositeur s'est servi ici aussi d'un mouvement purement instrumental à l'origine, auquel il a ajouté après coup la partie vocale. Après un bref récitatif, un sobre mouvement de choral à quatre voix conclut l'œuvre.

La cantate pour soliste *Ich habe genug* BWV 82, que Bach composa pour la fête de la Purification de la Vierge Marie, le 2 février 1727, est d'une profondeur analogue. L'histoire du vieillard Siméon, qui reconnaît l'enfant Jésus au temple comme étant le Messie et déclare alors qu'il peut finir sa vie en paix, servit à Birkmann pour exprimer le désir de l'au-delà du croyant, avec un caractère subjectif prononcé. Ce texte inhabituel inspira à Bach une musique d'une intensité particulière et qu'il trouva lui-même si réussie qu'il exécuta cette œuvre à six reprises au moins, dans des versions différentes. À ces occasions, il remplaça la partie écrite à l'origine pour voix de basse par une soprano ou une alto (ou une mezzo-soprano), cette dernière variante correspondant en fait à sa conception de départ, qu'il avait ensuite rejetée. Cette œuvre semble avoir aussi beaucoup touché la femme de Bach : Anna Magdalena nota dans son *Notenbüchlein* une version arrangée pour soprano de la deuxième aria, qu'elle chanta sans doute à plusieurs reprises dans le cadre familial. La cantate commence par un mouvement de sicilienne plein de mélancolie, dont la grande intensité est due à la partie dominante de hautbois solo et à l'intervalle de sixte mineure utilisé au début de la ligne mélodique. Cette intensité est encore renforcée dès le début par une appogiature très expressive. Au milieu de la cantate se trouve la grande aria en rondo « Schlummert ein, ihr matten Augen », qui compte parmi les plus célèbres mélodies de Bach. La musique rend l'impression d'une âme qu'envahit le sommeil par un doux rythme berçant, l'utilisation fréquente de points d'orgue et des harmonies colorées par l'emploi de sous-dominantes. L'attente joyeuse de la mort, peinte en conclusion, dans le troisième air, inspira à Bach un mouvement de danse plein d'allant.

Ces deux cantates pour voix soliste sont complétées sur ce disque par des œuvres pour orgue. Les trois arrangements du cantique « Allein Gott in der Höh sei Ehr », BWV 662-BWV 664, viennent du recueil manuscrit *P 271*, rassemblé par Bach à partir de 1740 environ. Dans BWV 662, le *cantus firmus* se fait entendre de manière très fortement colorée au point de perdre, vers la fin, presque toute relation perceptible avec la mélodie du cantique. Dans BWV 663, on entend le choral, cette fois-ci au ténor, dans une version également richement ornementée ; il est encadré par un gracieux mouvement à trois voix, expressément indiqué « *cantabile* ». Dans le trio BWV 664, les trois voix obligées tissent un mouvement polyphonique élaboré dont le thème est dérivé de la première ligne du choral. Comme pour faire référence à ce modèle, le pédalier entonne à la fin une fois encore les deux premières lignes du choral en *cantus firmus*.

Bach a développé dès ses jeunes années le genre, qui allait devenir classique, du « prélude et fugue » à partir d'éléments empruntés à plusieurs traditions du XVII^e siècle. Il l'a ensuite cultivé pendant plus de quarante ans, lui apportant des raffinements supplémentaires, et lui a ainsi donné au fil du temps sa forme définitive. Le *Prélude et fugue en la mineur* BWV 543 remonte à la période médiane de Weimar. Le type du prélude en *passagio*, cultivé surtout en Thuringe depuis le XVII^e siècle, trouve ici son plein épanouissement. Après un ample passage à une seule voix, le pédalier fait son entrée avec une pédale longuement tenue sur laquelle se développent les successions d'accords brisés de l'introduction. Un solo de pédalier conduit ensuite à la deuxième partie du prélude, plus fortement élaborée, reliée à la première par une remarquable parenté de motifs. Par sa technique en séquences reposant sur des accords brisés et sa pluralité de voix latente, le thème de la fugue révèle l'influence de la forme du concerto italien. Bach développe cette fugue en quatre parties suivant le principe d'une augmentation constante, de manière très souveraine et avec un grand sens des proportions formelles et harmoniques. Après l'ample partie centrale, le retour à la tonalité de base, à la manière d'une reprise, coïncide de façon impressionnante avec le retour du pédalier après une longue pause.

AGEET ZWEISTRA



THOMAS DE PIERREFEU



SIMON PIERRE



MARIE ROUQUIÉ



DEIDRE DOWLING

PATRICK BEAUGIRAUD

JOHANN SEBASTIAN BACH – SOLO CANTATAS AND ORGAN WORKS

BY PETER WOLLNY

In February 1727 Johann Sebastian Bach's extraordinarily hectic and industrious first creative period in Leipzig came to an end. Since the end of May 1723, week after week and virtually without pause, he had composed a new cantata, rehearsed it with his musicians and then performed it. Only after the Christmas and New Year season of 1725/26 had he escaped this almost inconceivable strain for a while – during this period, he turned mainly to works by other composers for his performances of church music. It was not until the Sunday after the Feast of the Trinity (23 June 1726), the traditional beginning of the church musical year, that he once again regularly put on new sacred works of his own.

In September 1726, a musical turning point became apparent: the opulent forces that had been customary until then gave way to the combination of a solo voice with a relatively small instrumental ensemble. Instead of large-scale choruses and monumental cantus firmus arrangements, finely elaborated arias now dominated. And the texts he now favoured must also have attracted attention: in the expressive poems of these works, an explicitly subjective first-person protagonist ('ich') came to the fore. Such theological perspectives were unwonted in the rather conservative city of Leipzig, and it is likely that many people sensed a dubious rapprochement with the doctrines of Pietism. For Bach, too, the musical setting of these novel poems was a challenge, which stimulated him to create an extremely powerful musical language, the experimental intensity of which remains astounding even today. It has recently proved possible to identify the poet of this impressive series of solo and dialogue cantatas as the Leipzig theology student Christoph Birkmann (1703-71). At



this time, in addition to his academic interests, Birkmann also cultivated a great poetic and musical talent. Even several decades later he reported that he ‘diligently kept company with the great master, Herr Director Bach, and his choir, and also attended the Collegia Musica in the winter’. We may therefore assume that Birkmann also discussed with Bach the possibilities of musical settings of his poems and arranged them according to the wishes of the Thomaskantor. Among the ‘Ich’ cantatas of late autumn and winter 1726/27 are the two works recorded here.

The Cantata *Gott soll allein mein Herze haben* (BWV 169) is destined for the eighteenth Sunday after Trinity; its first performance took place on 20 October 1726. In its choice of solo alto voice and obbligato organ the work resembles the sound world of Cantata BWV 35, given six weeks previously. A further parallel lies in the use of an extended virtuoso concerto movement, festive in mood, as an instrumental introduction. As in its sister work, the Sinfonia to BWV 169 evidently derives from a now lost solo concerto, whose scoring is unknown to us. Anyone familiar with Bach’s instrumental music will notice that he later reused the Sinfonia once more as the opening movement of his Harpsichord Concerto in E major BWV 1053. Although in the latter revision, which can be assigned to around 1738, the solo part is in many respects modified and refined, the euphonious interchange between a group of three oboes and strings found in the cantata’s Sinfonia was lost. In comparison with this resplendent introduction, the first three vocal movements, limited to voice and organ (or, to be more precise, basso continuo), may at first seem unusually austere. Their qualities lie rather in their complex structural conception, and are thus revealed only with attentive listening – one might point out, for example, the subtle two-part counterpoint of the second movement, constantly shifting between arioso and recitative, or the combination of songlike melody and virtuoso passagework in the aria that follows. The full sonic splendour returns only in the second aria. Here Bach creates a melancholy siciliana scene of bewitching beauty. The melodic writing seems so natural that it is hard to imagine that here too Bach made use of a movement originally scored for instruments alone, into which he subsequently integrated the vocal part. After a brief recitative, a simple four-part chorale concludes the work.



A similar intimacy characterises the solo cantata *Ich habe genug* BWV 82, which Bach performed for the Feast of the Purification of the Virgin Mary (Candlemas) on 2 February 1727. Birkmann recast the Canticle of the aged Simeon, who recognises the boy Jesus in the Temple as the Messiah and now wants to end his life in peace, as a markedly subjective expression of the devout Christian's longing for the hereafter. This extraordinary text inspired Bach to create a notably powerful musical design, of whose quality he was so convinced that he performed the piece (in different versions) at least six times, and in doing so tried replacing the initial scoring for solo bass with a soprano, then an alto (or mezzo-soprano); the latter variant corresponded to his original conception, which he had rejected before the cantata's first performance. The work also seems to have greatly touched his wife; Anna Magdalena entered a version of the second aria, arranged for soprano, in her music book (*Notenbüchlein*) and probably sang it many times in the family circle. The cantata opens with a yearning siciliana movement, which derives its especially haunting quality from the prominent part for solo oboe and the use of the interval of a minor sixth at the beginning of the melodic line. This intensity is further accentuated by the expressive conjunct double appoggiatura at the very start. The heart of the cantata is the great rondo-like aria 'Schlummert ein, ihr matten Augen', which features one of Bach's best-known melodies. The image of the soul overcome by slumber is illustrated by the gently rocking rhythm, the frequent use of fermatas, and the subdominant-tinged harmonies. The joyous expectation of death evoked in the third and final aria prompted Bach to write a buoyant dance movement.

The two solo cantatas are coupled here with organ works. The three arrangements of the chorale *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (Alone to God on high be honour) BWV 662-664 come from the composite manuscript *P 271*, which Bach compiled around 1740. In BWV 662, the cantus firmus appears with extraordinarily strong colouration and, especially towards the end, almost loses all audible reference to the hymn melody. In BWV 663 we again hear the chorale in richly figured embellishments, this time in the tenor; it is framed by a graceful three-part texture, expressly marked 'cantabile'. In the Trio BWV 664, the three obbligato voices weave a skilful polyphonic

texture whose theme is derived from the first line of the chorale; as if in reference to the original, the Pedal states the first two lines of the chorale as a cantus firmus again at the end.

Bach developed what was subsequently to become the classic genre of the 'prelude and fugue' from various seventeenth-century traditions at an early age, then cultivated and further refined it over more than four decades, thus giving it its definitive form in the course of time. The Prelude and Fugue in A minor BWV 543 belongs to the middle of the Weimar period. The 'passaggio'-type prelude, which had been cultivated since the seventeenth century, more particularly in Thuringia, appears here in its mature form. After an extended monophonic passage, the Pedal launches a long-held pedal point over which the sequences of arpeggios from the introduction unfold. A Pedal solo then leads to the more elaborately worked second part of the prelude, which is linked to the first by a noticeable motivic kinship. The theme of the fugue, with its sequential technique and latent polyphony presented in broken chords, reflects the influence of Italian concerto form. Bach develops this four-part fugue according to the principle of continuous intensification, displaying great mastery and an outstanding sense of formal and harmonic proportions. After the extended middle section, the reprise-like return to the tonic key tellingly coincides with the re-entry of the Pedal after a lengthy period of silence.



JOHANN SEBASTIAN BACH – SOLOKANTATEN UND ORGELWERKE

VON PETER WOLLNY

Im Februar 1727 endete für Johann Sebastian Bach seine außerordentlich hektische und arbeitsame erste Leipziger Schaffensperiode. Nahezu ohne Pause hatte er seit Ende Mai 1723 Woche für Woche eine neue Kantate komponiert, mit seinen Musikern einstudiert und sodann zur Aufführung gebracht. Dieser kaum vorstellbaren Belastung entzog er sich lediglich nach der Weihnachtszeit 1725/26 für eine Weile – in dieser Zeit griff er für seine Kirchenmusikaufführungen meist auf fremde Werke zurück. Erst mit dem Sonntag nach dem Trinitatisfest (23. Juni 1726), dem traditionellen Beginn des „musikalischen“ Kirchenjahres, trat er wieder regelmäßig mit eigenen geistlichen Werken an die Öffentlichkeit.

Im September 1726 zeichnete sich eine musikalische Zäsur ab: Die bis dahin üblichen opulenten Besetzungen weichen der Kombination einer solistischen Gesangsstimme mit einem relativ kleinen Instrumentalensemble. Statt großer Chorsätze und monumentaler Cantus-firmus-Bearbeitungen dominierten jetzt fein ausgearbeitete Arien. Auch die nun bevorzugten 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 noch heute verblüfft. Als Autor dieser eindrucksvollen Serie von Solo- und Dialogkantaten konnte vor kurzem der Leipziger Theologiestudent Christoph Birkmann



(1703-1771) ermittelt werden, der in jener Zeit neben seinen akademischen Interessen auch eine 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 hielte und auch im Winter die Collegia musica besuchte“. Wir dürfen mithin annehmen, dass Birkmann mit Bach auch 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.

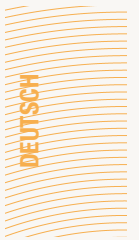
Die Kantate „Gott soll allein mein Herze haben“ (BWV 169) ist für den 18. Sonntag nach Trinitatis bestimmt; ihre erste Aufführung erfolgte am 20. Oktober 1726. Mit seiner Wahl einer solistischen Altstimme und der obligaten Orgel gleicht das Werk klanglich der sechs Wochen zuvor dargebotenen Kantate BWV 35. Eine weitere Parallele liegt in der Verwendung eines ausgedehnten festlich-virtuosen Konzertsatzes als instrumentaler Einleitung. Wie bei dem Schwesterwerk entstammt auch die Sinfonia zu BWV 169 offenbar einem heute verschollenen Solokonzert, dessen Besetzung allerdings nicht bekannt ist. Wer mit Bachs Instrumentalschaffen vertraut ist, wird bemerken, dass er die Sinfonia später noch einmal in seinem Cembalokonzert in E-Dur (BWV 1053) als Kopfsatz verwendet hat. Bei dieser um 1738 anzusetzenden Überarbeitung wurde der Solopart zwar in vieler Hinsicht verfeinert und differenziert, allerdings ging dabei das klangvolle Wechselspiel einer dreistimmigen Oboengruppe mit den Streichern verloren. Gegenüber dieser prächtigen Einleitung wirken die ersten drei Vokalsätze mit ihrer Beschränkung auf Singstimme und Orgel (beziehungsweise Basso continuo) zunächst ungewöhnlich karg. Ihre Qualitäten liegen eher in ihrer komplexen Struktur und erschließen sich daher erst bei aufmerksamem Zuhören – hervorzuheben sind etwa der subtile zweistimmige Kontrapunkt des beständig zwischen Arioso und Rezitativ wechselnden zweiten Satzes oder die Kombination von liedhafter Melodik und virtuosem Passagenwerk in der sich anschließenden Arie. Die volle Klangpracht kehrt erst in der zweiten Arie zurück, in der Bach eine melancholische Siciliano-Szene von berückender Schönheit entwirft. Die Natürlichkeit der Melodieführung lässt kaum noch erahnen, dass der Komponist



auch hier auf einen ursprünglich rein instrumental konzipierten Satz zurückgegriffen hat, dem er den Gesangspart nachträglich einfügte. Nach einem knappen Rezitativ beschließt ein simpler vierstimmiger Choralsatz das Werk.

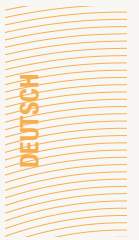
Von ähnlicher Innigkeit ist die Solo-Kantate „Ich habe genug“ BWV 82, die Bach zum Fest Mariä Reinigung am 2. Februar 1727 aufführte. Birkmann formte die Erzählung des greisen Simeon, der den Jesus-Knaben im Tempel als den Messias erkennt und nun sein Leben in Frieden beschließen will, zu einer ausgesprochen subjektiv gefärbten Jenseitssehnsucht des gläubigen Christen um. Der außergewöhnliche Text inspirierte Bach zu einer besonders eindringlichen musikalischen Gestaltung, von deren Qualität er selbst so überzeugt war, dass er das Stück (in unterschiedlichen Fassungen) mindestens sechsmal aufführte und dabei statt der zunächst realisierten Besetzung mit einer solistischen Bass-Stimme auch Sopran und Alt (bzw. Mezzo-Sopran) ausprobierte, wobei letztere Variante seiner ursprünglichen, dann aber verworfenen Konzeption entsprach. Die Komposition scheint auch Bachs Frau sehr berührt zu haben; Anna Magdalena trug sich eine für Sopran bearbeitete Fassung der zweiten Arie in ihr Notenbüchlein ein und sang sie wohl viele Male im häuslichen Umfeld. Die Kantate beginnt mit einem sehnsuchtsvollen Siciliano-Satz, dessen große Eindringlichkeit der prominent eingesetzten Solo-Oboe und dem am Anfang der Melodielinie verwendeten Intervall einer kleinen Sexte geschuldet ist. Diese Intensität wird durch den ausdrucksvollen Schleifer gleich am Anfang noch zusätzlich akzentuiert. Im Mittelpunkt der Kantate steht die große rondoartige Arie „Schlummert ein, ihr matten Augen“, die mit zu Bachs bekanntesten Melodien gehört. Die vom Schlummer übermannte Seele wird durch den sanften Wiegerhythmus, den häufigen Einsatz von Fermaten und eine subdominantisch gefärbte Harmonik veranschaulicht. Die in der abschließenden dritten Arie geschilderte freudige Todeserwartung regte Bach zu einem beschwingten Tanzsatz an.

Die beiden Solokantaten werden auf dieser CD mit einigen Orgelwerken kombiniert. Die drei Bearbeitungen des Liedes „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 662-664 entstammen der von Bach ab etwa 1740 angelegten Sammelhandschrift *P 271*. In BWV 662 erscheint der cantus



firmus außerordentlich stark koloriert und verliert speziell zum Ende hin fast den hörbaren Bezug zur Liedmelodie. In BWV 663 hören wir den Choral ebenfalls in reich figurierter Ausschmückung, diesmal im Tenor; er wird eingerahmt von einem anmutigen, ausdrücklich mit der Anweisung „cantabile“ versehenen dreistimmigen Satz. Im dem Trio BWV 664 weben die drei obligaten Stimmen einen kunstvollen polyphonen Satz, dessen Thema aus der ersten Choralzeile abgeleitet ist; wie eine Referenz an die Vorlage stimmt das Pedal am Ende noch einmal die ersten beiden Zeilen des Chorals als cantus firmus an.

Bach hat die nachmals klassische Gattung „Präludium und Fuge“ bereits in jungen Jahren aus vielfältigen Traditionslinien des 17. Jahrhunderts entwickelt, sie über mehr als vier Jahrzehnte hinweg gepflegt und weiter verfeinert und ihr so im Laufe der Zeit ihre definitive Gestalt verliehen. Präludium und Fuge in a-Moll BWV 543 gehören in die mittlere Weimarer Zeit. Der seit dem 17. Jahrhundert vor allem in Thüringen gepflegte Typus des Passaggio-Präludiums erfährt hier seine reife Ausprägung. Nach einer ausgedehnten einstimmigen Passage setzt das Pedal mit einem lang ausgehaltenen Orgelpunkt ein, über dem sich die gebrochenen Akkordfolgen der Einleitung entwickeln. Ein Pedalsolo leitet sodann zu dem stärker durchgearbeiteten zweiten Teil des Präludiums über, der mit dem ersten durch eine bemerkenswerte Motivverwandtschaft verknüpft ist. Das Thema der Fuge spiegelt mit seiner in gebrochenen Akkorden angelegten Sequenztechnik und latenten Mehrstimmigkeit den Einfluss der italienischen Konzertform. Diese vierteilige Fuge entwickelt Bach nach dem Prinzip fortwährender Steigerung mit großer Souveränität und überlegenem Gespür für formale und harmonische Proportionen. Nach dem ausgedehnten Mittelteil fällt die reprisenhafte Rückkehr zur Grundtonart wirkungsvoll mit dem Einsatz des Pedals nach einer längeren Pause zusammen.



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

ICH HABE GENUG, BWV 82 FESTO PURIFICATIONIS MARIAE

- | | | | | |
|---|-----------------------|--|---|---|
| 1 | I. ARIA | Ich habe genug,
Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen,
Auf meine begierigen Arme genommen;
Ich habe genug!
Ich hab ihn erblickt,
Mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt,
Nun wünsch ich noch heute mit Freuden
Von hinnen zu scheiden.
Ich habe genug! | J'ai assez,
J'ai pris le Sauveur, l'espoir du juste,
Dans mes bras avides.
J'ai assez !
Je l'ai vu,
Ma foi a embrassé Jésus ;
Maintenant j'espère, aujourd'hui même, avec joie
Partir d'ici.
J'ai assez ! | I am content;
I have taken the Saviour, the hope of the pious,
Into my eager arms.
I am content;
I have beheld Him,
My faith has pressed Jesus to my heart;
Now I wish, this very day,
To depart with joy from hence.
I am content! |
| 2 | II. RECITATIVO | Ich habe genug!
Mein Trost ist nur allein,
Daß Jesus mein und ich sein eigen
[möchte sein.
Im Glauben halt ich ihn,
Da seh ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
Laßt uns mit diesem Manne ziehn!
Ach, möchte mich von meines Leibes Ketten
Der Herr erretten!
Ach, wäre doch mein Abschied hier,
Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:
Ich habe genug! | J'ai assez.
Mon réconfort est seulement
Que Jésus puisse être mien
[et que je puisse être sien.
Dans la foi, je le tiens,
Là je vois, avec Siméon,
Déjà la joie de l'autre vie.
Allons avec cet homme !
Ah ! si seulement le Seigneur pouvait me sauver
Des chaînes de mon corps ;
Ah ! si seulement je parlais d'ici,
Avec joie, je te dirais à toi, monde :
J'ai assez. | I am content!
My sole consolation is
That Jesus may be mine and I His.

In faith I hold fast to Him,
And, like Simeon, already I see
The bliss of the life beyond.
Let us go our way with that man!
Ah, if only the Lord might ransom me
From the fetters of my body!
Ah, if only the hour of farewell were come;
With joy I would say to you, O world,
I am content! |

- | | | | | |
|---|-----------------------|--|---|--|
| 3 | III. ARIA | <p>Schlummert ein, ihr matten Augen,
 Fallet sanft und selig zu!
 Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
 Hab ich doch kein Teil an dir,
 Das der Seele könnte taugen.
 Hier muß ich das Elend bauen,
 Aber dort, dort werd ich schauen
 Süßen Frieden, stille Ruh.</p> | <p>Endormissez-vous, yeux las,
 Fermez-vous doucement et heureusement !
 Monde, je ne resterai pas plus longtemps ici,
 Je ne possède aucune part de toi
 Qui puisse être utile à mon âme.
 Ici je dois augmenter la misère,
 Mais là-bas, là-bas je verrai
 Une paix douce, un repos paisible.</p> | <p>Fall asleep, weary eyes,
 Close gently and blissfully!
 World, I remain here no longer,
 For I have no more part of you
 That might suffice my soul.
 Here I must accumulate misery,
 But there, there I shall behold
 Sweet peace, quiet rest.</p> |
| 4 | IV. RECITATIVO | <p>Mein Gott! wenn kömmt das schöne:
 [Nun!
 Da ich in Frieden fahren werde
 Und in dem Sande kühler Erde,
 Und dort, bei dir, im Schoße ruhn?
 Der Abschied ist gemacht.
 Welt, gute Nacht!</p> | <p>Mon Dieu, quand viendra l'agréable
 [« Maintenant ! »
 Quand je voyagerai en paix
 Et dans le sable frais de la terre
 Et là, près de toi, je reposerai sur ton sein ?
 Mes adieux sont faits,
 Monde, bonne nuit !</p> | <p>My God! When comes the sweet
 ['Now'
 At which I will depart in peace,
 And rest in the soil of the cool earth
 And, there, in thy bosom?
 I have bidden farewell:
 World, good night!</p> |
| 5 | V. ARIA | <p>Ich freue mich auf meinen Tod,
 Ach, hätt er sich schon eingefunden.
 Da entkomm ich aller Not,
 Die mich noch auf der Welt gebunden.</p> | <p>Je me réjouis de ma mort,
 Ah, si seulement elle était déjà ici.
 Alors, j'échapperai à toutes les souffrances
 Qui me lient encore au monde.</p> | <p>I long for my death;
 Ah, if only it had already come.
 Then I would escape all distress
 That still binds me here on earth.</p> |

GOTT SOLL ALLEIN MEIN HERZE HABEN, BWV 169

6 **I. SINFONIA**

7 **II. ARIOSO**

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

Da schöpf ich, was mich allezeit
Kann sattsam und wahrhaftig laben:
Gott soll allein mein Herze haben.

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

God alone shall possess my heart.
I observe that the world,
Which holds its mire as priceless,
In dealing so amiably with me
Would gladly be
My soul's only beloved.
But no! God alone shall possess my heart:
I find in Him the highest good.
It is true, we may behold
Here and there on earth
A little stream of contentment
That trickles from the grace of the Most High;
But God is the source, filled with mighty
[rivers,
Whence I draw that which for evermore
Can truly and abundantly refresh me:
God alone shall possess my heart.

8 **III. ARIA**

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

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

God alone shall possess my heart;
I find in Him the supreme good.
He loves me in evil times
And will regale me in eternal bliss
With the good things of His house.

- | | | | | |
|----|-----------------------|---|--|---|
| 9 | IV. RECITATIVO | <p>Was ist die Liebe Gottes?
 Des Geistes Ruh,
 Der Sinnen Lustgenieß,
 Der Seele Paradies.
 Sie schließt die Hölle zu,
 Den Himmel aber auf;
 Sie ist Elias Wagen,
 Da werden wir im Himmel nauf
 In Abrahms Schoß getragen.</p> | <p>Qu'est-ce que l'amour de Dieu ?
 Le repos de l'esprit,
 Le plaisir délicieux de l'esprit,
 Le paradis de l'âme.
 Il ferme l'enfer,
 Mais ouvre le ciel ;
 C'est le chariot d'Élie,
 Qui nous transportera au ciel
 Jusqu'au sein d'Abraham.</p> | <p>What is the love of God?
 Rest for the spirit,
 Enjoyment for the senses,
 Paradise for the soul.
 It closes the gate to hell,
 But opens heaven;
 It is Elijah's chariot
 In which we are borne up to heaven
 Into Abraham's bosom.</p> |
| 10 | V. ARIA | <p>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!</p> | <p>Mourez en moi,
 Monde et tout ton amour,
 Pour que mon cœur
 Sur terre à jamais
 Pratique l'amour de Dieu ;
 Mourez en moi,
 Arrogance, richesse, cupidité,
 Vous instincts dépravés de la chair !</p> | <p>Die within me,
 O world and all your love,
 That my breast
 Here on earth
 May ever practise the love of God;
 Die within me,
 Pride, opulence, pleasures of the eyes,
 You reprobate fleshly desires!</p> |
| 11 | VI. RECITATIVO | <p>Doch meint es auch dabei
 Mit eurem Nächsten treu!
 Denn so steht in der Schrift geschrieben:
 Du sollst Gott und den Nächsten lieben.</p> | <p>Aussi gardez à l'esprit
 D'être fidèle à votre voisin !
 Car il est écrit dans les Écritures :
 Tu dois aimer Dieu et ton voisin.</p> | <p>But we are also intended
 To be true to our neighbour.
 For thus it is written in the Scriptures:
 Thou shalt love God and thy neighbour.</p> |
| 12 | VII. CHORAL | <p>Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst,
 Laß uns empfinden der Liebe Brunst,
 Daß wir uns von Herzen einander lieben</p> <p>Und in Friede auf einem Sinn bleiben.
 Kyrie eleis.</p> | <p>Toi, doux amour, accorde-nous ta grâce,
 Laisse-nous ressentir l'ardeur de l'amour,
 Pour que nous nous aimions les uns les autres
 [du fond du cœur
 Et rester en paix dans notre esprit.
 Kyrie eleison.</p> | <p>O sweet love, grant us your grace,
 Let us feel the ardour of love,
 That we may sincerely love one another</p> <p>And abide in peace and unity.
 Kyrie eleison.</p> |



STRASBOURG, ÉGLISE RÉFORMÉE DU BOUCLIER
MANUFACTURE THOMAS (2007)

Hauptwerk		Pedal	Hinterwerk
Quintadena 16		Principal 16	Quintadena 8
Principal 8		Violonbass 16	Bordun 8
		Subbass 16	Salicional 8
Viola da gamba 8	<- - ->	Viola da gamba 8	Traversflöte 8
Gemshorn 8	<- - ->	Gemshorn	Octava 4
Rohrflöte 8	<- - ->	Rohrflöte 8	Flöte douce 4 (double)
		Octavabass 8	Spitzquinta 3
Octava 4	<- - ->	Octava 4	Octava 2
SpitzFlötz		Posaune 16	Waldflöte 2
Quinta 3			Tertia 1 3/5
Octava 2			Quinta 1 1/3
Sesquialtera I 1 3/5			Mixtur III 1 1/3
Mixtur IV 1 1/3			Vox humana 8
Cymbeln III 16			Principal 8 (440 Hz)
Fagot 16	<- - ->	Fagot 16	Rohrflöte 4 (440 Hz)
Trompete 8	<- - ->	Trompete 8	

Accouplements : Hauptwerk + Hinterwerk / Pedal + Hauptwerk / Pedal + Hinterwerk

Accessoires : Tremblant doux

Tempérament : au cinquième de comma, proche des tempéraments de type Schlick

Diapason : la - 415 Hz à 18°C

L'orgue de l'église du Bouclier prend comme référence Le Style assez particulier des instruments construits en Thuringe dans la première moitié du XVIIIème siècle. C'est dans cette province que J.S. Bach put côtoyer d'éminents artisans dont Heinrich Gottfried Trost. Nous avons eu l'occasion de visiter et d'étudier plusieurs orgues de cette vaste région et avons décidé de prendre comme référence un des orgues de ce célèbre facteur d'orgues : Waltershausen (1730). Notre instrument cherche à aller aussi loin que possible dans la cohérence du style thuringeois. C'est ainsi que nous avons une Flöte douce doppelt 4, un Salicional 8 (évasé), une Traversflöte 8 (en bois), une Spitzquinta 3 etc... On peut ajouter que l'harmonisation de certains jeux tente de faire percevoir à l'auditeur la sensation d'un coup d'archet. (expert : Christian Lutz)

The organ of l'église du Bouclier follows the peculiar style of instruments built in Thuringia during the first half of the 18th century. It was in Thuringia that J.S Bach had become acquainted with such eminent craftsmen as Heinrich Gottfried Trost. We were able to study several organs in this extensive region and decided to take one of Trost's instruments as our point of reference, more especially the organ in Waltershausen, built by Trost in 1730. Our instrument seeks to follow the Thuringian style as far as possible : thus we include a Flöte douce doppelt 4 (with 2 ranks), a conical Salicional 8, a traversflöte 8 (in wood), a Spitzquinta 3 etc... We may also add that the voicing of certain stops gives the impression of the stroke of a bow on a string. (consultant: Christian Lutz)

Die Orgel der Kirche von Bouclier orientiert sich am recht eigenwilligen Stil der Thüringer Instrumente in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dort wirkten zu Bachs Zeiten bedeutende Orgelbauer wie Heinrich Gottfried Trost. Wir hatten Gelegenheit, viele Orgeln dieser großen Region in Augenschein zu nehmen und entschlossen uns schließlich, uns eines der Instrumente dieses berühmten Mannes als Vorbild zu nehmen: dasjenige in Waltershausen von 1730. Unser Instrument versucht den speziellen Thüringer Stil so weit wie möglich beizubehalten. So weist unsere Registrierung eine Flöte douce doppelt 4, ein Salicional 8 (Weidenpfeife), eine Traversflöte 8 (Holz), eine Spitzquinta 3 usw. aus. Die Einstimmung bestimmter Register erfolgte so, dass sie beim Hörer den Eindruck eines vollen Streichereinsatzes erwecken (Experte: Christian Lutz).

RECORDED IN NOVEMBER 2018 AT ÉGLISE RÉFORMÉE DU BOUCLIER, STRASBOURG (FRANCE)

REMERCIEMENTS À L'ÉGLISE RÉFORMÉE DU BLOUCLIER POUR SON ACCUEIL,
À L'A.M.I.A POUR SON ACCOMPAGNEMENT ET À QUENTIN BLUEMENROEDER

ALINE BLONDIAU RECORDED PRODUCER, EDITING & MASTERING

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

GUY LAFAILLE / WWW.BACH-CANTATAS.COM FRENCH TRANSLATION (SUNG TEXTS)

VALÉRIE LAGARDE & ALINE LUGAND-GRIS SOURIS DESIGN & ARTWORK

PLAINPICTURE / MORA COVER IMAGE

VICTOR TOUSSAINT INSIDE PHOTOS

*Le Banquet Céleste, en résidence à l'Opéra de Rennes depuis 2016,
reçoit l'aide du Ministère de la Culture (DRAC Bretagne) et du Conseil Régional de Bretagne.*

*Le Banquet Céleste bénéficie du soutien de la Fondation Orange, du Mécénat Musical Société Générale,
mécène principal et de la Caisse dépôts, Grand Mécène.*

L'Adami gère et fait progresser les droits des artistes-interprètes en France et dans le monde.
Elle les soutient également financièrement pour leurs projets de création et de diffusion.

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 448

© LE BANQUET CÉLESTE 2019

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2019

ALSO AVAILABLE



ALPHA 343



ALPHA 426

