

J.S. BACH &
D. SHOSTAKOVICH

Salvation

VOCAL AND INSTRUMENTAL MUSIC

Dorothee Miels *soprano*
G.A.P. Ensemble



Johann Sebastian Bach 1685-1750 · Dmitri Shostakovich 1906-1975

Vocal and Instrumental Music

Johann Sebastian Bach 1685-1750

Sonata in G BWV1021

- | | |
|---------------|------|
| 1. I. Adagio | 4'14 |
| 2. II. Vivace | 0'59 |
| 3. III. Largo | 2'35 |
| 4. IV. Presto | 1'27 |

- | | |
|------------------------------------------------|------|
| 5. Cantata "Ich bin in mir vergnügt"
BWV204 | |
| I. Recit: "Ich bin in mir
vergnügt" | 1'28 |

- | | |
|-------------------------------------------------------|------|
| 6. Cantata "Ach Gott, wie manches
Herzeleid" BWV58 | |
| III. Aria: "Ich bin vergnügt
in meinem Leiden" | 4'06 |

Prelude & Fugue in D minor BWV875
from the Well Tempered Clavier Book 2

- | | |
|------------|------|
| 7. Prelude | 1'33 |
| 8. Fugue | 1'43 |

- | | |
|--------------------------------------------------|------|
| 9. Cantata "Komm, du süße
Todesstunde" BWV161 | |
| II. Recit: "Welt, deine Lust
ist Last" | 1'57 |

- | | |
|------------------------------------------------------|------|
| 10. Cantata "Ein feste Burg ist
unser Gott" BWV80 | |
| IV. Aria: "Komm in mein
Herzenshaus" | 3'23 |

**Cantata "Gott, wie dein Name,
so ist auch dein Ruhm" BWV171**

- | | |
|------------------------------------------------|------|
| 11. III. Recit: "Du Süßer
Jesus-Name du" | 1'03 |
| 12. IV. Aria: "Jesus soll mein
erstes Wort" | 4'36 |

- | | |
|-------------------------------------------------------------|------|
| 13. Cantata "O holder Tag,
erwünschte Zeit" BWV210 | |
| V. Recit: "So glaubt man denn,
dass die Musik verführe?" | 1'34 |

- | | |
|-------------------------------------------------------------|------|
| 14. Cantata "Herr Gott, Beherrscher
aller Dinge" BWV120a | |
| III. Aria: "Leit, o Gott,
durch deine Liebe" | 5'56 |

Dmitri Shostakovich 1906-1975

- | | |
|------------------------------------------------|-------|
| 15. Piano Trio No.1 Op.8
in C minor "Poème" | 14'07 |
|------------------------------------------------|-------|

Prelude and Fugue No.5 in D
from 24 Preludes and Fugues for Piano
Op.87

- | | |
|-------------|------|
| 16. Prelude | 1'33 |
| 17. Fugue | 1'42 |

Romances on Poems by A.Blok Op.127
For soprano, violin, cello and piano

- | | |
|------------------------------------------|------|
| 18. I. Ophelia's Song | 2'34 |
| 19. II. Gamayun, the bird of
prophecy | 3'34 |
| 20. III. We were together | 2'51 |
| 21. IV. The city sleeps | 3'11 |
| 22. V. The storm | 2'01 |
| 23. VI. Secret signs | 4'41 |
| 24. VII. Music | 6'21 |

Dorothee Miels *soprano*

G.A.P. ENSEMBLE

Emilio Percan *violin*

Baroque violin: Gabriel David Buchstetter, 1767 · Modern violin: Gabriel David Buchstetter, 1771

Oriol Aymat Fusté *cello*

Baroque cello: Maximiano Fontiveros, 2011 · Modern cello: Dietmar Rexhausen, 2008

Luca Quintavalle *harpsichord, organ & piano*
Harpsichord: Marc Ducornet, 2003 · Organ: Henk Klop, 2012
Piano: Steinway & Sons Grand Piano Model D, 2001

Recording: 26-29 June 2023, by Enric Giné at Auditori Josep Carreras, Vila-seca, Tarragona, Spain

Sound recording and post-production: Enric Giné (Tasso Laboratori de so)

Cover and Artist photos: © Clara Ruiz (@byclararuiz)

© & © 2024 Brilliant Classics

In 1950, Shostakovich was invited to Germany to take part in the Bach Bicentennial Festival. He was president of the jury of the Bach Piano Competition in Leipzig and played Bach's Concerto BWV1063 with Tatyana Nikolayeva (winner of the competition) and Pavel Serebryakov. Shostakovich expressed his fervent admiration for Bach in his commemorative speech: "Bach's influence on world music is truly enormous. I play Bach every day. For us, Bach's legacy is an embodiment of flaming emotion, soulful humanity and true humanism, which stands in contrast to the dark world of raw evil and contempt for humanity."

Shostakovich played both volumes of Bach's Well-Tempered Clavier already at the age of twelve. For him: "Every prelude and fugue by Bach can be played at any tempo, with or without any nuance, in any case it will be wonderful. That is how one must compose".

The very first version of the Prelude BWV875 was composed much earlier than the Well-Tempered Clavier II, but cannot be dated precisely. The last version retains the simple harmonic, tonal and improvisatory structure and enriches it contrapuntally by developing a mirror structure of the first four bars. The fugue instead is a late work. The subject can be divided into two parts: a stormy ascending diatonic movement of 12 semiquaver triplets and a dramatic descending movement of 12 chromatic quavers. The countersubject in turn contrasts the subject with its non-triplet sixteenth notes.

Shostakovich's **24 Preludes and Fugues Op.87** were written shortly after his stay in Germany, between 10 October 1950 and 25 February 1951. They were written in the gloomy atmosphere of Stalinist persecution, when Shostakovich's music was hardly played, and have an introverted, reflective and confessional character. The composer himself commented: "I have decided to start composing again so as not to lose my status as a composer. I will write a prelude and a fugue every day."

We learn how much he suffered during the Stalinist purges from his memoirs: "The war helped me. The war brought unspeakable suffering and misery. But before the war it was even harder, because everyone was alone with their suffering. When the war came, the secret, isolated grief became everyone's grief. The right to grief is a privilege. Spiritual life, which had withered completely before the war, blossomed again, full and dense. Everything gained contours, clarity, meaning".

The fifth Prelude begins like an innocent minuet, an evocation of a better world, accompanied by arpeggiated harmonies reminiscent of the sound of the balalaika. The fugue, on the other hand, seems to be a kind of "humoresque" whose theme, playful as a children's choir, is characterised by a vitalism that is wonderfully expressed in the composer's own recordings (especially the first). Here, not only there is, as in the Prélude, a much faster metronome than indicated in the score (as Nikolayeva also does in her first recording), but also a constant accelerando in which the tempo advances with a relentless urgency, building a spasmodic tension to the end.

Shostakovich's recordings show us how a performance practice approach would be fundamental also for this composer. This deep sense of the sacred as the only consolation for the sufferings of life is also constantly present in the music of J.S. Bach. The aria "**Ich bin vergnügt in meinem Leiden**" is from "*Ach Gott, wie manches Herzeleid*" BWV58, a sacred dialogue cantata composed in 1727 for the Sunday after New Year. This cantata describes the hostilities of the world against the faithful, with the soprano embodying the pure "faithful soul" that defies all headwinds. The idea of frugality is combined with trust in God.

In section A, the soprano's poignant melody contrasts with the restless violin solo; in section B, it develops into a forceful and strongly rhetorical vocal line. The recitative "**Welt, deine Lust ist Last**" is taken from the cantata "*Komm, du süße Todesstunde*" BWV161 (Weimar, 1716). The recitative was originally written for tenor and explains the reasons for wishing for death: the pleasures of the world are a burden, the only desire is to be with Christ. The development from secco recitative to arioso is remarkable, as well as the imagery of the text, which are superbly realised through the striking harmonic richness and declamation of the soprano. Shostakovich declared: "When we build bridges to the future, we must be careful not to burn the bridges that connect today's culture with its immortal past".

For both Bach and Shostakovich, the study of past repertoire was crucial in defining their own language. They are also remembered as those who closed an era (the Baroque for Bach, tonality for Shostakovich), but often we forget how much they also engaged with the new aesthetic (the galant style and the twelve-tone technique).

“*Ein feste Burg ist unser Gott*” BWV80 is a sacred choral cantata for Reformation Day, written in Leipzig around 1730. Bach adapted it from one of his Weimar cantatas of 1715. The compositional style of the opening movement is inspired by 16th century vocal polyphony, adopting the technique of the motet with cantus firmus.

In the aria “**Komm in mein Herzenshaus**”, the rich melismas of the soprano, combined with the intimate reciprocity of the instrumentation (the basso continuo refrains are imitated by the soprano) and the peculiar key of F-sharp minor, best express the “Herzenshaus” of the text.

“*Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm*” BWV171 was composed for the New Year in Leipzig in 1729. In the recitative “**Du süßer Jesus-Name du**” (originally for alto in the cantata), Jesus is brought into focus and described as the epitome of peace and comfort, as our protector and helper, as a “gift for the new year”. The name of Jesus, it says in the following aria, will be the motto of the new year and of our whole life. For the soprano aria “**Jesus soll mein erstes Wort**”, Bach drew on the music of his homage cantata “*Zerreiſet, zersprenget, zertrümmert die Gruft*” BWV205 from 1725 and in particular the aria “*Angenehmer Zephyrus*”. The beautiful effect of the violin obbligato seems to suggest the same gentle breeze hovering over the soprano’s soul, as Pallas demands in the secular cantata.

Shostakovich did not divide his production between serious and entertaining music as Bach did. “I can do everything,” Shostakovich once said proudly, “and Stravinsky not everything”. Both composers wrote music for a wide variety of social occasions, with a craftsman-like approach that reused the same material for very different works. Bach also created a number of remarkable secular musical works in Leipzig, which were frequently performed at Café Zimmermann.

One of the relatively late-discovered works is the **Sonata for Violin and Basso continuo BWV1021**, which was only found in 1928 and survives in a Leipzig copy by Bach’s wife Anna Magdalena. The sonata in four movements was composed around 1732/33. The basso continuo part appears identically in two other chamber music works of this period: BWV1022 and BWV1038. It is therefore likely that this sonata served as a pedagogic example in Bach’s lessons. The structure of the work follows

the Italian church sonata, in four movements slow-fast-slow-fast.

Among the cantatas performed at Café Zimmermann we also find “**Ich bin in mir Vergnügt**” BWV204, composed in 1726 or 1727. It is a secular cantata for soprano solo, belonging to the genre of moral cantatas. It is an exhortation to contentment and self-satisfaction, and judges the striving for fame and wealth of those who are always dissatisfied with what they have as vain and pointless. The opening recitative is harmonically varied and melodically fragmented, which is due to the very idiosyncratic metrical structure of the text (extremely contrasting and often ironic couplets).

“*Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*” BWV120a is a wedding cantata probably composed in 1729 that is survived only in fragments. The Aria No.3: “**Leit, o Gott, durch deine Liebe**” takes up the 3rd movement of the Sonata for Violin and Harpsichord 1019a and again confirms the delicate common thread present on this album, which connects this instrument, the soprano voice and the love theme.

The **Piano Trio Op.8** is dedicated to his first love, Tatiana Gliwenko, whom he met in Gaspra in the Crimea during his stay in a sanatorium where he was hospitalised for tuberculosis of lymphatic system. It was written between August and October 1923 and draws on material from a previously written and never published piano sonata.

One of the themes, in turn, is later found in the 1926 First Symphony, his first major international success. The trio, originally entitled Poeme, was premiered at the Leningrad Conservatory on 19 December 1923 by the composer himself with violinist Veniamin Sher and cellist Grigoriy Pekker. It was not published until 1983 and was completed by Shostakovich’s student Boris Tishchenko. The cello’s three-note descending chromatic motif at the beginning of the movement forms a kind of “leitmotif” that runs through this work in sonata form and, together with the second bar played by the cello, already presents all the spicy and grotesque thematic material of the first theme. The cello also presents the pathetic, romantic, lyrical second theme, whose lush melodic flow is indebted to the model of Pyotr Ilyich Tchaikovsky. In an extended development, the two themes and a series of thematic motifs alternate in rapid succession, even switching characters. However, Shostakovich could no longer write exclusively in the late Romantic style of Glazunov or Rimsky-Korsakov.

Feelings could only be expressed indirectly ironically in the new neoclassical style. Thus even the triumphant coda in major ends with a “passus duriusculus”, a figure from early music symbolising the suffering of Christ.

The Russian Revolution of 1917 spread a real spirit of optimism in the art of the young Soviet Union, before Stalin dictatorially regulated culture. Alexandr Blok in his last public appearance said: “There is no more air to breathe, life has lost its meaning”. On 7 August 1921, Blok died. His death symbolically reflects the downfall of all hopes. The **Romances Op.127** mark the beginning of Shostakovich’s late style and open a series of works composed in a context of constant illness and frailty. In no other of his compositions did Shostakovich extol the transcendent value of art to such an extent. “Music” is the title Shostakovich gave to his last poem (Blok’s original bore no title), glorifying the salvific power of art.

In early 1966 Mstislav Rostropovich asked Shostakovich to compose some “vocalises” for him and his wife Galina Vishnevskaya. The premiere took place in Moscow on 25 October 1967, in contrast to the many patriotic musical commemorations of the 50th anniversary of the October Revolution. The “Song of Ophelia” was actually written for voice and cello, but later a violin and piano were added. It is only in the last piece, “Music” – a prayer to the Muse as the “Queen of Creation” – that the four performers come together. In “Song of Ophelia” (No.1), Shakespeare’s unhappy heroine sings in a state of irrational hallucinations of memories and premonitions: the cello part is a pure cantilena, predominantly diatonic. The prophetic voice of the mythical bird Gamayun (No.2) also comes from another dimension. Gamayun’s otherworldly voice is evoked by dispassionate declamation in the voice and octatonic lines in the piano, reminiscent of those in the third movement of the Tenth Symphony, another of his masterpieces denouncing tyranny.

The third poem introduces a more realistic and human level to the imagery, using contemplative descriptions of nature to depict the memory of a lost love encounter in the virtuosic cantilena of a night violin so similar to Chagall’s violinist. “The City Sleeps” suggests the stillness of night through a harmonious, warm texture of piano and cello. “Storm” transforms feelings of fear and the howling of the wind

through the use of the bridge in the violin, fast scales and arpeggios and extreme dynamic contrasts. In “Secret Signs”, otherworldly hieroglyphs are transformed into musical symbolism through the use of a twelvetone technique. “Music”, finally, uses a wonderfully static texture of held notes and strongly resonating chords. The extremely low register of the piano seems to stand for earthly life, the high register of the strings for the Empyrean. If the deep calm of the final piece initially succeeds in conveying hope, the last notes of the piano, a kind of dubious memento mori, express Shostakovich’s impossibility of finding peace on this earth. “*O holder Tag, erwünschte Zeit*” BWV210 is a wedding cantata probably written in 1741. The anonymous text is addressed to an influential man who appreciated music.

In our album, the recitative “**So glaubt man denn, dass die Musik verführe?**” connects Bach and Shostakovich strongly with music’s vision of salvation. Indeed, how could one not think to the text of “Music” by Blok/Shostakovich? Shostakovich died too early to experience the fulfilment of his life’s hope. On 11 November 1989, two days after the fall of the Berlin Wall, his fraternal friend Mstislav Rostropovich performed at Checkpoint Charlie, playing the Sarabande from Bach’s Suite BWV 1008 and the Bourée from Bach’s Suite BWV1009. For Rostropovich, Bach’s suites are “like the Bible for a believer, the book, the foundation of life and the cello. Bach is the universal bread. That damned wall divided my life, it was a crack in my heart. I didn’t go to Berlin to play for the people, but to play for God to hear me, right from the Berlin Wall. A kind of prayer of thanksgiving to God. And really, after that day, my two lives were reunited”. A salvation celebrated in the name of God, music and Bach.

© Luca Quintavalle

1950 wurde Dmitry Schostakowitsch anlässlich des 200. Todestages von Johann Sebastian Bach nach Deutschland eingeladen. Er war Präsident der Jury des Bach-Klavierwettbewerbs in Leipzig und spielte Bachs Konzert BWV 1063 mit Tatjana Nikolajewa (Gewinnerin des Wettbewerbs) und Pawel Serebrjakow. Schostakowitsch brachte in seiner Gedenkrede seine glühende Bewunderung für Bach zum Ausdruck: "Bachs Einfluss auf die Weltmusik ist wahrhaft gewaltig. Ich spiele Bach täglich. Für uns ist Bachs Erbe eine Verkörperung flammender Emotionen, beseelter Menschlichkeit und wahren Humanismus, welche der dunklen Welt des rohen Bösen und der Menschenverachtung gegenübersteht."

Die Musik Bachs war bereits im Leben des jungen Schostakowitsch sehr präsent, der im Alter von zwölf Jahren beide Bände des "Wohltemperierten Klaviers" spielte. Das Studium des Kontrapunkts wurde auch für ihn als Komponist grundlegend und war eine lebenslange Liebesbeziehung. Kurz vor seinem Tod schrieb Schostakowitsch das Vorwort zu Nikolai Timofejews "Die Verwendung der einfachen Kanons in strenger Schreibart".

Schostakowitsch schreibt: "Jedes Präludium und jede Fuge von Bach kann in jedem Tempo, mit jeder Nuance oder ohne gespielt werden, in jedem Fall wird es wunderbar sein. So muss man komponieren". Die erste Fassung des **Präludiums BWV875** wurde viel früher als das "Wohltemperierte Klavier II" komponiert, kann aber nicht genau datiert werden. Die letzte Fassung behält die einfache harmonische, tonale und improvisatorische Struktur bei und bereichert sie kontrapunktisch, indem sie eine Spiegelstruktur der ersten vier Takte entwickelt. Die Fuge hingegen ist ein Spätwerk. Das Thema lässt sich in zwei Teile gliedern: eine stürmische aufsteigende diatonische Bewegung von zwölf Sechzehnteltriolen (2 circulatio) und eine dramatische absteigende Bewegung von zwölf chromatischen Achteln (pathopoeia). Das Gegenthema wiederum kontrastiert das Thema mit seinen nicht-triolisierten Sechzehntelnoten.

Schostakowitschs **24 Präludien und Fugen Op.87** entstanden kurz nach seinem Aufenthalt in Deutschland, zwischen dem 10. Oktober 1950 und dem 25. Februar 1951. Sie entstanden in der düsteren Atmosphäre der stalinistischen Verfolgung, als

die Musik von Schostakowitsch kaum gespielt wurde. Sie haben einen introvertierten, nachdenklichen und bekenntnishaften Charakter. Der Komponist sagt dazu: "Ich habe beschlossen, wieder mit dem Komponieren anzufangen, um meinen Status als Komponist nicht zu verlieren. Ich werde jeden Tag ein Präludium und eine Fuge schreiben." Wie sehr er in der Zeit der stalinistischen Säuberungen gelitten hat, erfahren wir aus seinen Memoiren: "Der Krieg hat mir geholfen. Der Krieg brachte unsagbares Leid und Elend. Doch vor dem Krieg war es noch schwerer, weil jeder mit seinem Leid allein war. Als der Krieg kam, der heimliche, isolierte Kummer wurde zum Kummer aller. Man durfte über ihn sprechen, man konnte offen weinen, offen die Toten beklagen. Das Recht auf Kummer ist ein Privileg. Das geistige Leben, das vor dem Krieg völlig verdorrt war, blühte wieder auf, voll und dicht. Alles hat an Konturen, an Klarheit, an Bedeutung gewonnen." In einigen der Präludien und Fugen verwendet Schostakowitsch Melodien, die auf russisch-orthodoxe Kirchengesänge oder alte Formen, wie die Passacaglia und die Chaconne, zurückgehen. Das Präludium in D-Dur beginnt wie ein unschuldiges Menuett, eine Beschwörung einer besseren Welt, begleitet von arpeggierten Harmonien, die an den Klang der Balalaika erinnern. Die Fuge hingegen scheint eine Art "Humoreske" zu sein, deren Thema, spielerisch wie ein Kinderchor, von einem unerbittlichen Vitalismus geprägt ist, der in den eigenen Aufnahmen des Komponisten (insbesondere in der ersten) deutlich zum Ausdruck kommt. Hier ist nicht nur, wie im Präludium, ein viel schnelleres Metronom als in der Partitur angegeben, zu hören (wie es auch Nikolajewa in ihrer ersten Einspielung tut), sondern auch ein ständiges Accelerando, bei dem das Tempo mit einer unerbittlichen Dringlichkeit voranschreitet, und eine bedrückende Spannung bis zum Ende aufbaut.

In seinen Einspielungen entdecken wir Akzentuierungen, veränderte Dynamik, weggelassene Bindebögen, agogische Flexibilität, Metronome, eine präzise und fast ungebundene Artikulation, die in der gedruckten Partitur nicht vorhanden sind. Ein Aufführungspraxis-Ansatz ist also nicht nur für Bach, sondern auch für Schostakowitsch erforderlich!

Dieser tiefe Sinn für das Heilige als einziger Trost für die Leiden des Lebens ist auch in der Musik von Johann Sebastian Bach ständig präsent.

Die Arie **“Ich bin vergnügt in meinem Leiden”** stammt aus der Kantate **“Ach Gott, wie manches Herzeleid” BWV58**, einer geistlichen Dialog-Kantate, die 1727 für den Sonntag nach Neujahr komponiert wurde. In der Mitte steht die Arie für Sopran, die auf einen Text des Theologen und Bach-Schülers Christoph Birkmann zurückgeht. Diese Kantate beschreibt die Feindseligkeiten der Welt gegen die Gläubigen, wobei die Sopranistin die reine **“treue Seele”** verkörpert, die allen Widerständen trotzt. Die Idee der Genügsamkeit wird mit dem Vertrauen auf Gott verbunden. Im Abschnitt A kontrastiert die pathetische Melodie des Soprans mit dem unruhigen Violinsolo; im Abschnitt B entwickelt sie sich wegen des Textes zu einem eindringlichen und stark rhetorischen Gesang.

Das Rezitativ **“Welt, deine Lust ist Last”** ist der Kantate **“Komm, du süße Todesstunde” BWV161** entnommen. Sie wurde in Weimar für den 16. Sonntag nach Trinitatis komponiert und wahrscheinlich am 27. September 1716 uraufgeführt. Das Libretto stammt von dem Hofdichter Salomon Franck. Das Rezitativ wurde ursprünglich für Tenor geschrieben und erklärt die Gründe, warum man den Tod ersehnt: Die Freuden der Welt sind eine Last, der Wunsch ist es, bei Christus zu sein. Bemerkenswert sind die Entwicklung vom trockenen Rezitativ zum Arioso sowie die starken textlichen Andeutungen, die durch den auffallenden harmonischen Reichtum und die Deklamation des Soprans hervorragend umgesetzt werden.

Schostakowitsch schreibt in diesem Zusammenhang: **“Wenn wir Brücken in die Zukunft bauen, müssen wir darauf achten, dass wir nicht die Brücken verbrennen, die die heutige Kultur mit ihrer unsterblichen Vergangenheit verbinden.”** Sowohl für Bach als auch für Schostakowitsch war das Studium des vergangenen Repertoires entscheidend für die Definition ihrer eigenen Sprache. An beide Komponisten erinnert man sich auch als diejenigen, die eine Epoche abschlossen (das Barock für Bach, die Tonalität für Schostakowitsch), aber allzu oft vergessen wir, wie sehr sie sich auch mit der neuen Ästhetik auseinandersetzen (der galante Stil und die Zwölftontechnik).

“Ein feste Burg ist unser Gott” BWV80 ist eine geistliche Chorkantate für den Reformationstag., die um die 1730er Jahre in Leipzig entstanden ist. Bach bearbeitete sie nach einer seiner Weimarer Kantaten aus dem Jahr 1715, **“Alles, was von Gott geboren” BWV 80a**. Der kompositorische Stil des Kopfsatzes ist von der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts inspiriert, wobei die Technik des Cantus firmus übernommen wurde. In der Arie **“Komm in mein Herzenshaus”** bringen die reichen Melismen und weiten Sprünge des Soprans in Verbindung mit der innigen Wechselseitigkeit der Instrumentation (die Basso continuo-Refrains werden wiederholt vom Sopran imitiert) und der besonderen Tonart fis-moll das **“Herzenshaus”** des Textes am besten zum Ausdruck.

“Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm” BWV171 wurde zum Neujahrsfest 1729 in Leipzig auf einen Text von Picander komponiert. Im Rezitativ **“Du süßer Jesus-Name du”** (in der Kantate ursprünglich für Alt), wird Jesus in den Mittelpunkt gerückt und als eine Art Schlüsselwort für ein gläubiges Leben, als Inbegriff von Frieden und Trost, als unser Beschützer und Helfer, als **“Geschenk zum neuen Jahr”** beschrieben. Der Name Jesu, so heißt es in der folgenden Arie, wird das Motto des neuen Jahres und unseres ganzen Lebens sein. Für die Sopranarie **“Jesus soll mein erstes Wort”** griff Bach auf die Musik seiner Huldigungskantate **“Zerreiße, zersprengt, zertrümmert die Gruft” BWV205** von 1725 und insbesondere auf die Arie **“Angenehmer Zephyrus”** zurück. Der schöne Effekt des Violinobligato scheint die gleiche sanfte Brise zu suggerieren, die über sie weht, eine Brise, die über ihrer Seele schwebt, wie es Pallas in der weltlichen Kantate verlangt.

Schostakowitsch und Bach teilten die Musik nicht in ernst und unterhaltend ein. **“Ich kann alles”**, sagte Schostakowitsch einmal stolz, **“und Stravinsky nicht alles.”** Beide Komponisten schrieben Musik für die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Anlässe, mit einer handwerklichen Herangehensweise, die dasselbe Material für sehr unterschiedliche Werke wiederverwendet.

Neben seiner Tätigkeit als Kirchenmusiker und Lehrer schuf Bach in Leipzig auch eine Reihe bemerkenswerter weltlicher Musikwerke, die häufig im Café Zimmermann

aufgeführt wurden. Eines der relativ spät entdeckten Werke ist die Sonate für **Violine und Basso continuo BWV1021**, die erst 1928 gefunden wurde und in einer Leipziger Abschrift von Bachs Frau Anna Magdalena überliefert ist. Die Sonate in vier Sätzen wurde um 1732/33 komponiert. Die Generalbassstimme erscheint identisch in zwei anderen Kammermusikwerken dieser Zeit: BWV1022 und BWV1038. Es ist daher anzunehmen, dass diese Sonate als didaktisches Beispiel in Bachs Unterricht diente. Der Aufbau des Werkes folgt der italienischen Kirchensonate in vier Sätzen: langsam-schnell-langsam-schnell.

Unter den Kantaten, die im Café Zimmermann aufgeführt wurden, findet sich **“Ich bin in mir vergnügt” BWV204**, die 1726 oder 1727 in Leipzig komponiert wurde. Es handelt sich um eine weltliche Kantate für Sopransolo, die zur Gattung der Moralkantaten gehört. Sie ist eine Aufforderung zu Zufriedenheit und Selbstzufriedenheit (die “Vergnügsamkeit”, mit der Bach die Kantate im Autograph betitelt) und bewertet das Streben nach Ruhm und Reichtum derjenigen, die immer unzufrieden sind mit dem, was sie haben, als eitel und sinnlos. Das eröffnende Rezitativ ist harmonisch abwechslungsreich und melodisch fragmentiert, was auf die sehr eigenwillige metrische Struktur des Textes zurückzuführen ist (extrem kontrastierende und oft ironische Couplets).

“Herr Gott, Beherrscher aller Dinge” BWV120a ist eine Hochzeitskantate und wurde wahrscheinlich 1729 komponiert und ist nur fragmentarisch erhalten geblieben. Sie konnte durch die Übernahme von Sätzen aus anderen Kantaten (BWV120, BWV29 und BWV137) rekonstruiert werden. Die Arie **“Leit, o Gott, durch deine Liebe”** greift den 3. Satz der Sonate für Violine und Cembalo BWV1019a auf.

Sein **C-moll Klaviertrio Op.8** widmete Schostakowitsch seiner ersten Liebe Tatiana Gliwenko, die er in Gaspra auf der Krim während eines Aufenthalts in einem Sanatorium kennenlernte. Dort wurde er wegen Bronchial- und Lymphknotenstationär behandelt. Schostakowitsch komponierte das Werk zwischen August und November 1923 und greift für das zweite Thema auf Material aus einer zuvor geschriebenen, nie veröffentlichten Klaviersonate zurück. Das Trio, das ursprünglich

den Titel “Poeme” trug, wurde am 19. (oder 13.) Dezember 1923 im Leningrader Konservatorium vom Komponisten selbst, dem Geiger Veniamin Sher und dem Cellisten Grigoriy Pekker uraufgeführt. Erst 1983 veröffentlicht, wurde es von Schostakowitschs Schüler Boris Tishchenko vollendet. Das dreitönige absteigende chromatische Motiv des Cellos zu Beginn des Satzes (später auch für den dritten Satz seiner Ersten Symphonie, Schostakowitschs erstem großen internationalen Erfolg, wieder verwendet) bildet eine Art “Leitmotiv”, das sich durch dieses Werk in Sonatenform zieht, und präsentiert zusammen mit dem zweiten Takt des Cellos, bereits das gesamte pikant-groteske thematische Material des ersten Themas. Es gibt mehrere Assoziationen zu Wagners “Tristan und Isolde”: das bereits erwähnte Motiv der beiden absteigenden Halbtöne klingt wie das Sehnsuchtsmotiv der Oper, der sogenannte “Tristan-Akkord” in den ersten Takten und die langsame Einleitung, die niemals die Tonika erreicht, sondern scheinbar orientierungslos, wie von einer blinden Leidenschaft getrieben, von einer Harmonie zur anderen wandert. Das Cello präsentiert auch das romantische, lyrische zweite Thema, das in seinem üppigen melodischen Fluss dem Vorbild von Peter Tschaikowsky verpflichtet ist. In einer ausgedehnten Durchführung wechseln sich die beiden Themen und eine Reihe von thematischen Motiven in rascher Folge ab. Dabei werden auch die Charaktere vertauscht. Allerdings konnte Schostakowitsch nicht mehr ausschließlich im spätromantischen Stil von Glazunow oder Rimski-Korsakow schreiben. Gefühle wurden im neuen neoklassischen Stil nur noch indirekt ironisch ausgedrückt. So endet sogar die triumphale Coda in Dur mit einem “passus duriusculus”, einer Figur aus der alten Musik, die das Leiden Christi symbolisiert.

Die russische Revolution von 1917 verbreitete in der Kunst der jungen Sowjetunion der 1920er Jahre eine echte Aufbruchstimmung, bevor Stalin auch die Kultur diktatorisch reglementierte. Alexander Blok sagte bei seinem letzten öffentlichen Auftritt anlässlich des 84. Todestages von Alexander Puschkin: “Und jetzt nehmen sie uns auch noch den Frieden und die Freiheit.... Es gibt keine Luft mehr zum Atmen, das Leben hat seinen Sinn verloren.” Am 7. August 1921 starb Blok im Alter von 40 Jahren. Der

Tod des Dichters spiegelt symbolisch den Zusammenbruch des Glaubens der russischen Intelligenz an die Revolution und den Niedergang aller Hoffnungen wider.

Die **Sieben Romanzen Op.127** auf Texte von Alexander Blok markieren den Beginn von Schostakowitschs spätem Stil und eröffnen eine Reihe von Werken, die in einem Zustand ständiger Krankheit und Gebrechlichkeit komponiert wurden, aber auch eine Rückkehr zum schöpferischen Leben darstellen. In keiner anderen seiner Kompositionen hat Schostakowitsch den transzendenten Wert der Kunst in einem solchen Maße gepriesen. "Musik" ist der Titel, den Schostakowitsch dem letzten Gedicht gegeben hat, während Bloks Original keinen Titel trägt, und das die heilende Kraft der Kunst verherrlicht. Anfang 1966, nach der Aufführung des Cellokonzerts Op.126, bat Mstislaw Rostropowitsch Schostakowitsch, einige "Vokalisieren" für Stimme und Cello zu komponieren, die er mit seiner Frau Galina Wischnewskaja aufführen wollte. Schostakowitsch konnte den Auftrag nicht sofort erfüllen, da er im Mai 1966 einen Herzinfarkt erlitt. Während seiner langen Rekonvaleszenz nahm das Projekt eine andere Form an. Die Uraufführung der Romanzen fand am 25. Oktober 1967 in Moskau statt, im Gegensatz zu den vielen patriotischen musikalischen Gedenkfeiern zum 50. Jahrestag der Oktoberrevolution. Das "Lied der Ophelia" wurde für Sopran und Cello geschrieben, in den weiteren Romanzen kamen eine Violine und ein Klavier hinzu. Die Besetzung wurde nach und nach erweitert, und erst im letzten Stück, "Musik" - einem Gebet an die Muse als "Königin der Schöpfung" - kommen die vier Interpreten zusammen. Im "Lied der Ophelia" singt Shakespeares unglückliche Heldin in einem Zustand irrationaler Halluzinationen von Erinnerungen und Vorahnungen: Der Cellopart ist eine reine Kantilene, überwiegend diatonisch. Die prophetische Stimme des mythischen Vogels Gamajun (Nr. 2) kommt ebenfalls aus einer anderen Dimension. Gamajuns jenseitige Stimme wird durch eine leidenschaftslose Deklamation und verminderte Tonleitern im Klavier beschworen, die an dem dritten Satz der Zehnten Symphonie erinnern, einem weiteren seiner Meisterwerke, das die Tyrannei anprangert. Das dritte Gedicht führt eine realistischere und menschlichere Ebene in die Bildsprache ein,

indem es mit kontemplativen Naturbeschreibungen die Erinnerung an eine verlorene Liebesbegegnung in der virtuoson Kantilene einer Nachtgeige darstellt, die Chagalls Geiger ähnlich ist. "Die Stadt schläft" suggeriert die Stille der Nacht durch eine harmonische, warme Textur von Klavier und Cello. "Sturm" verwandelt Gefühle von Angst und das Heulen des Windes durch den Einsatz des Stegs der Violine, schnelle Skalen und Arpeggien und extreme dynamische Kontraste. In "Geheime Zeichen" werden jenseitige Hieroglyphen durch die Verwendung einer Zwölftontechnik in musikalische Symbolik verwandelt. "Musik" schließlich verwendet eine wunderbar statische Textur aus gehaltenen Noten und stark resonierenden Akkorden. Das extrem tiefe Register des Klaviers scheint für das irdische Leben zu stehen, das hohe Register der Streicher für das Elysium. Ein letzter Ausbruch von Leidenschaft fällt mit den Worten "Nimm... diesen letzten schaumigen Becher der Leidenschaft von deinem unwürdigen Sklaven" zusammen. Zum Schluss kehrt die Musik jedoch zur Kantilene der beiden Streichinstrumente zurück. Gelingt es der tiefen Ruhe des Schlusstücks zunächst, Hoffnung zu vermitteln, so drücken die letzten Töne des Klaviers, eine Art zweifelhaftes Memento mori, aus, dass Schostakowitsch verwehrt bleibt, auf dieser Erde Frieden zu finden.

"O holder Tag, erwünschte Zeit" BWV210 wurde wahrscheinlich 1741 für die Hochzeit von Georg Ernst Stahl, Arzt und Berater am preußischen Königshof, oder einer der beiden Töchter des Kaufmanns Georg Heinrich Bose geschrieben. Der anonyme Kantatentext richtet sich an einen einflussreichen Mann, der die Musik zu schätzen weiß. Auf dieser CD verbindet das Rezitativ **"So glaubt man denn, dass die Musik verführe?"** Bach und Schostakowitsch stark mit der Heilsvision der Musik. In der Tat, wie könnte man nicht an den Text der "Musik" von Blok/Schostakowitsch denken?

Schostakowitsch verabschiedete sich mit Bach vom Leben, indem er im dritten Satz seines 15. Streichquartetts, seiner letzten veröffentlichten Komposition, die Chaconne aus Bachs Violin partita BWV1004 zitierte. Drei Tage nach der Fertigstellung der Sonate für Viola und Klavier starb er am 9. August 1975 an einem

Herzinfarkt. Zu früh, um die Erfüllung seiner Hoffnung zu erleben. Am Morgen des 11. November 1989, zwei Tage nach dem Fall der Berliner Mauer, trat sein brüderlicher Freund Mstislav Rostropovich am Checkpoint Charlie auf und spielte die Sarabande aus Bachs Suite BWV1008 und die Bourée aus Bachs Suite BWV1009. Für Rostropowitsch sind Bachs Suiten “wie die Bibel für einen Gläubigen, das Buch, die Grundlage des Lebens und des Cellos. Bach ist das universelle Brot. Diese verdammte Mauer hat mein Leben geteilt, sie war ein Riss in meinem Herzen. Ich bin nicht nach Berlin gegangen, um für die Menschen zu spielen, sondern um für Gott zu spielen, damit er mich hört, direkt von der Berliner Mauer aus. Eine Art Dankesgebet an Gott. Und wirklich, nach diesem Tag waren meine beiden Leben wieder vereint.” Eine Erlösung (oder ein “Salvation”, wie der Titel der Cd), die im Namen Gottes, der Musik und Bachs gefeiert wurde.

© Luca Quintavalle

Nel 1950 Shostakovich fu invitato in Germania in occasione del 200° anniversario della morte di Johann Sebastian Bach. Fu il presidente della giuria del concorso pianistico Bach di Lipsia e suonò, in sostituzione dell’indisponibile Mariya Yudina, il Concerto BWV1063 di Bach con Tatyana Nikolayeva (vincitrice del concorso) e Pavel Serebryakov. La registrazione di questo concerto è l’unica testimonianza sonora che abbiamo di una sua esecuzione di un brano non composto da lui stesso. Dimitri Shostakovich espresse nel suo discorso commemorativo la sua fervente ammirazione per Bach: “L’influenza di Bach sulla musica mondiale è davvero enorme. La sua ricchissima varietà di stili compositivi e la sua insuperabile maestria polifonica serviranno da modello eterno per i compositori. Suono Bach ogni giorno. Per noi l’eredità di Bach è la personificazione di sentimenti fervidi, di un’umanità viva e di un autentico umanesimo, che contrastano il mondo oscuro del male brutto, del disprezzo per l’essere umano”.

La musica di Bach fu molto presente nella vita del giovane Shostakovich, il quale a 12 anni suonò entrambi i volumi del “Clavicembalo ben temperato”. Il contrappunto divenne ben presto essenziale anche nei lavori del giovane compositore di San Pietroburgo, tanto da venire utilizzato abbondantemente perfino nella musica da film o nell’opera. Anche le 7 romanze Op.127 sono un raro esempio nella letteratura di questo genere di rigorosa scrittura polifonica. Curioso notare come, anche se il suo quintetto con pianoforte ebbe un grande successo, le sue influenze bachiane furono aspramente criticate da un grande musicista come Sergei Prokofiev. Critiche analoghe di formalismo furono ripetute da molti altri musicisti vicino al regime come Kabalevski. Commovente segnalare infine come questo amore per il contrappunto durò fino alla fine della sua vita, come ricordato da Gennadi Belov: “Quando visitai Shostakovich nel Maggio del 1975, vidi sul suo tavolo il manoscritto de “L’uso dei canoni semplici nella scrittura rigorosa” di Nikolai Timofeyev. Shostakovich scrisse la prefazione di questo libro poco prima di morire.”

Shostakovich era entusiasta di Bach e scriveva: “Ogni preludio e fuga di Bach può essere suonato a qualsiasi velocità, con qualsiasi sfumatura dinamica o senza e

in ogni caso sarà meraviglioso. È così che si deve comporre”. Il **Preludio BWV875** è, insieme al Preludio in do maggiore, una delle composizioni del secondo libro del “Clavicembalo ben temperato” che ha avuto il maggior numero di rielaborazioni e riscritture. La primissima versione, di sole 43 battute, è sicuramente di molto precedente, ma non può essere datata con precisione. Le seguenti 2 versioni manterranno la sua semplice struttura armonica, tonale e improvvisativa, aggiungendo però altre 18 battute che arricchiscono contrappuntisticamente questa composizione, sviluppando una struttura a specchio delle prime 4 misure. La fuga viene invece considerata un’opera tarda. Una copia di Agricola ce ne fornisce una versione alternativa sotto il nome di Fughetta che, pur non contenendo varianti profonde, ci fa supporre una vita propria di questa composizione precedente alla realizzazione del “Wohltemperiertes Klavier”. Il soggetto si muove nello spazio di un’ottava ed è perfettamente divisibile in due parti: un tumultuoso movimento diatonico ascendente di 12 sedicesimi di terzine (2 circolatio) e un drammatico movimento discendente di 12 ottavi cromatici (pathopoeia). Il controsggetto si contrappone a sua volta al soggetto con le sue semicrome non terzinate.

I ventiquattro Preludi e Fughe **Op.87** di Shostakovich furono composti poco dopo il suo soggiorno tedesco, tra il 10 ottobre 1950 e il 25 febbraio 1951. Nati nell’atmosfera cupa della persecuzione staliniana, hanno un carattere introverso, riflessivo e confessionale. Secondo lo studente di composizione e amico di Shostakovich, Yuri Levitin, al momento della loro composizione, Shostakovich era sull’orlo del suicidio. Lo stesso compositore affermò: “Decisi di ricominciare a comporre, per non perdere la mia qualifica di compositore, scrivendo un preludio e una fuga al giorno”. Quanto abbia sofferto durante il periodo delle purghe staliniane lo apprendiamo dalle sue memorie: “La guerra mi ha aiutato. La guerra portò sofferenze e miserie indicibili. Ma prima della guerra era tutto uguale. Tutti avevano qualcuno per cui piangere. Ma bisognava piangere in silenzio, sotto le coperte. Poi è arrivata la guerra. Il dolore segreto e isolato divenne il dolore di tutti. Se ne poteva parlare, si poteva piangere apertamente i morti. Il diritto al dolore è un privilegio.

La vita spirituale, che era completamente appassita prima della guerra, è sbocciata di nuovo, piena e densa. Tutto ha guadagnato in contorni, in chiarezza, in significato”.

Il compositore, alla ricerca di un conforto e di un senso da dare a questa sua tragica vita, li trovò nella sua fede religiosa e nella musica di Bach. In alcuni Preludi e Fughe, Shostakovich riutilizza melodie che risalgono ai canti della Chiesa ortodossa russa o forme antiche come la passacaglia e la ciaccona. Il ciclo dei 24 preludi e fuga è suddivisibile in 4 parti composte da sei numeri, ognuna delle quali ha il suo climax nel quarto preludio e fuga, cui segue un relativo alleggerimento della tensione nel quinto brano e una conclusione nel sesto. Il Preludio e Fuga in Re maggiore è appunto il numero 5 e si apre come un innocente, quasi puerile minuetto, un’evocazione di un mondo migliore, accompagnato da armonie arpeggiate che ricordano il suono della balalaika. La fuga sembra invece una sorta di “humoresque”, il cui soggetto, giocoso come un coro di bambini, è caratterizzato da un vitalismo senza sosta, magnificamente espresso nelle incisioni dello stesso compositore (soprattutto nella prima). Qui non notiamo solamente, come già nel Preludio, un metronomo assai più veloce di quello scritto in partitura (riscontrabile per altro anche nella prima incisione di Tatiana Nikolayeva) ma anche un costante accelerando che avanza con un’implacabile urgenza, dove ogni entrata sembra più insistente della precedente, accumulando, nonostante la naïveté del materiale tematico, una spasmodica tensione fino alla fine. Questa accelerazione strutturale che sentiamo nelle esecuzioni di Shostakovich (anche nella Fuga in fa maggiore), è in realtà scritto nella Fuga in re minore, ma non nella fuga qui incisa. Si può ipotizzare che il compositore la utilizzi per sottolineare ulteriormente l’evoluzione della forma. Sia per Bach che per Shostakovich, il Klavier (concetto per il compositore di Lipsia da estendersi anche all’organo e al clavicordo) era lo strumento d’elezione. Shostakovich ha registrato diciassette dei ventiquattro brani del ciclo in tre sessioni, nel 1951, 1952 e 1958. Avvertiamo in queste sue esecuzioni una lotta tra tendenze romantiche e anti-romantiche. Sono una fonte interessantissima che ci permette di scoprire importanti aspetti interpretativi non presenti nella partitura stampata: un frequente uso di

accenti, la tendenza ad evitare una gamma dinamica estremamente ampia (spesso riconsiderando anche molti dei segni di dinamica indicati in partitura), l'omissione di legature tra le note per rivelare armonie dissonanti e irrisolte, l'utilizzo di tempi diversi all'interno di strutture più piccole per enfatizzare i differenti caratteri degli elementi tematici. Dei diciassette preludi e fughe che Shostakovich ha registrato (trentaquattro pezzi in totale), solo sei hanno lo stesso tempo (o quasi) di quello segnato in partitura e solo sei brani hanno un tempo più veloce. La tendenza più comune di Shostakovich era quella di rallentare i tempi lenti. Analizzando tutte le esecuzioni registrate da Shostakovich, si può notare come nel 45% dei casi i suoi tempi fossero più lenti di quelli indicati, nel 40% corrispondessero al metronomo in partitura e solo nel 15% fossero più veloci. Nel 1955, Shostakovich scrisse una lettera al direttore d'orchestra Dimitri Mitropoulos in merito alla registrazione della sua Decima Sinfonia: "Qui il tempo che hai preso è troppo veloce. Dovrebbe essere suonata più lentamente. Forse è colpa mia, perché non ho ancora imparato a mettere le giuste indicazioni di metronomo". L'attacco rigorosamente verticale delle dita sui tasti rendeva inoltre il suo tocco netto, cristallino e preciso, caratterizzato da un'articolazione molto definita e quasi non legata che ci può ricordare anche il Bach pianistico di Marija Yudina, differenziandosi notevolmente dal pianismo della generazione seguente. Già nel 1958 una misteriosa debolezza muscolare della mano destra (una malattia del motoneurone), che si aggiungeva alla paura per il palcoscenico, limitò ulteriormente le sue apparizioni in concerto, l'ultima delle quali ebbe luogo il 28 maggio 1966, la sera del suo primo infarto, all'età di cinquantanove anni. Un approccio storicamente informato è quindi necessario non solo per la musica di Bach ma anche per Shostakovich. Non possiamo evitare di confrontarci con le ricchissime informazioni che possiamo ricavare dalle sue incisioni, pur comprendendo le critiche dei suoi detrattori al suo pianismo (lo stesso Vladimir Ashkenazy, le cui credenziali come pianista e ammiratore di Shostakovich non possono essere messe in dubbio, affermò: "Suonava in modo terribilmente asciutto e non molto preparato. Perciò non sono sicuro che fosse davvero un pianista eccezionale").

Questo profondissimo senso del sacro come unico conforto alle sofferenze della vita è costantemente presente anche nella musica di J.S. Bach.

L'aria "**Ich bin vergnügt in meinem Leiden**" ("Io gioisco nella mia afflizione") è tratta da "*Ach Gott, wie manches Herzeleid*" BWV58 (*Ah Dio, quanto dolore*), una Dialog-Kantate sacra composta nel 1727 per la domenica successiva al Capodanno. Al centro si trova l'aria per soprano, basata su un testo del teologo e studente di Bach, Christoph Birkmann. Questa cantata descrive le ostilità del mondo contro i fedeli, con il soprano che incarna la pura "anima fedele" che sfida ogni vento contrario. L'idea di frugalità è legata alla fiducia in Dio. Nella sezione A la patetica melodia del soprano contrasta l'irrequieto violino solista; nella sezione B si evolve in un canto perentorio e fortemente retorico, rappresentando al meglio il testo cantato ("Ho lettera e sigillo sicuri, E questa è la robusta catena, Che neppure gli inferi possono spezzare"). In quest'aria in re minore ritroviamo i caratteri specifici di questa tonalità così ben espressi da Mattheson "etwas DEVOTES [Demütiges], ruhiges, dabey auch etwas grosses, angenehmes und zufriedenes" ("qualcosa di DEVOTO [umile], calmo, anche qualcosa di grande, piacevole e contento").

Il recitativo "**Welt, deine Lust ist Last**" ("Mondo, il tuo piacere è un fardello") è tratto dalla cantata *Komm, du süsse Todesstunde* BWV161 ("*Vieni, dolce ora della morte*"). Composta a Weimar per la sedicesima domenica dopo la Trinità, probabilmente eseguita per la prima volta il 27 settembre 1716, utilizza un libretto del poeta di corte Salomon Franck. Il recitativo, originariamente scritto per tenore, spiega le ragioni per cui si dovrebbe desiderare la morte: le gioie del mondo sono un peso, l'unico desiderio è "pascolare presto con Cristo". Le forti suggestioni testuali sono magnificamente tradotte nella sorprendente ricchezza armonica e nei melismi della declamazione della voce. Alfred Dürr nota come lo sviluppo del recitativo secco all'arioso sia frequente nelle prime cantate di Bach ed è qui particolarmente motivato per sottolineare la parafrasi biblica derivante da Filippesi 1:23. ("Ich habe Lust abzuschneiden und bei Christo zu sein" diventa "Ich habe Lust, bei Christo bald zu weiden. Ich habe Lust, von dieser Welt zu scheiden")

Shostakovich affermò: “Costruendo ponti verso il futuro dobbiamo stare attenti a non bruciare i ponti che collegano la cultura di oggi al suo passato immortale”. Sia per Bach che per Shostakovich lo studio del repertorio passato fu fondamentale per definire il loro linguaggio. Entrambi i compositori vengono ricordati principalmente come coloro i quali hanno chiuso un’epoca (il barocco per Bach, la tonalità per Shostakovich) ma troppo spesso ci si dimentica quanto importante fu per loro il confronto con le nuove estetiche (lo stile galante per Bach, la dodecafonìa per Shostakovich).

Ein feste Burg ist unser Gott (“Una potente fortezza è il nostro Dio”), BWV80 è una cantata corale sacra per la Festa della Riforma. Bach la rielaborò da una delle sue cantate di Weimar composta nel 1715, “Alles, was von Gott geboren” BWV80a. La prima versione di Lipsia della cantata, BWV 80b potrebbe essere stata composta già nel 1723. Alcuni anni dopo (forse nel 1735) rielaborò la cantata un’altra volta, scrivendo una fantasia corale come movimento d’apertura. Lo stile compositivo si ricollega alla polifonia vocale del XVI secolo, periodo in cui fu scritto anche l’inno omonimo di Lutero, adottando la tecnica del mottetto con cantus firmus. Il quarto movimento, “**Komm in mein Herzenshaus**” (Vieni ad abitare nel mio cuore) è un’aria caratterizzata nella parte solistica da ricchi melismi e ampi salti intervallari. L’intima reciprocità della strumentazione (i ritornelli del basso continuo vengono ripetutamente imitati dalla soprano) e la particolare tonalità d’impianto (fa diesis minore, per Mattheson “languente e innamorato”) esprimono al meglio il “Herzenshaus” del testo.

“*Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm*” BWV171 (“Dio, come è il tuo nome, così è la tua gloria”) fu composta nel 1729 a Lipsia per il Capodanno utilizzando un testo di Picander. Alcuni anni dopo Bach riadattò la musica del coro iniziale per il “Patrem omnipotentem” della Messa in si minore. Nel terzo movimento, “**Du süßer Jesus-Name du**” (nella cantata originariamente scritto per contralto), l’attenzione si sposta su Gesù, descrivendolo come una sorta di parola chiave per una vita fedele, l’epitome della pace e del conforto, il nostro protettore, un “Geschenk zum neuen Jahr” (“regalo per il nuovo anno”). Il nome di Gesù, secondo

l’aria che segue, sarà il motto del nuovo anno e di tutta la nostra vita. Per l’aria del soprano “**Jesus soll mein erstes Wort**” (movimento 4), Bach attinge alla musica della sua cantata profana (sottotitolata anche “Dramma per musica”) “Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft” (“Lacerate, devastate e distruggete la tomba”) BWV205 del 1725 e in particolare dall’aria “Angenehmer Zephyrus” (“Piacevole Zefiro”). Il bell’effetto del violino obbligato sembra suggerire la stessa dolce brezza che soffia su Pallade Atena e sulla sua anima nella cantata profana.

Per Shostakovich era estremamente importante essere in grado di comporre in qualsiasi momento e per qualsiasi circostanza. Proprio come Bach, non divideva la musica in alta/colta e bassa/d’intrattenimento. “Io posso fare tutto”, disse una volta Shostakovich con orgoglio, “e Stravinsky no”. Sia Bach che Shostakovich hanno scritto musica per le occasioni sociali più diverse. Il compositore di San Pietroburgo per sostenersi dovette anche lavorare come pianista nei cinema che proiettavano film muti oltre che scrivere musica per il regime. Questo approccio artigianale alla composizione è evidente in entrambi i compositori anche per l’utilizzo dell’antica tecnica compositiva della parodia che riutilizzava lo stesso materiale musicale in lavori anche molto diversi fra di loro.

Bach compose a Lipsia alcune delle sue più importanti composizioni di musica profana, le quali vennero per lo più eseguite presso il caffè Zimmermann. Una di queste opere è la **Sonata per violino e basso continuo BWV1021**, ritrovata solo nel 1928 e sopravvissuta in una copia della moglie di Bach, Anna Magdalena. Su questo manoscritto il compositore aggiunse le proprie annotazioni e correzioni, donandoci così, grazie alla numerica insolitamente dettagliata nell’indicare il movimento delle diverse voci accordali, una fonte estremamente importante per lo studio dell’estetica del basso continuo. Questa sonata in quattro movimenti fu composta intorno al 1732/33. La parte del basso continuo appare identica in altre due opere di musica da camera coeve: BWV1022 e BWV1038. Si può quindi ipotizzare che questa sonata sia servita come esempio didattico durante le lezioni di Bach. La struttura dell’opera segue la sonata da chiesa italiana in quattro movimenti: lento-veloce-lento-veloce. Interessante

notare la ricchissima ornamentazione in stile italiano dei due movimenti lenti.

Tra le cantate eseguite al caffè Zimmermann troviamo anche “**Ich bin in mir Vergnügt**” BWV204 (“Sono pago di me stesso”), composta nel 1726 o 1727 a Lipsia. È una cantata profana per soprano solo che appartiene, come le *Moralische Kantaten* di Telemann, al genere delle cantate morali. È un invito alla contentezza e all'appagamento di se stessi (la “*Vergnügsamkeit*” con cui Bach intitola la cantata nell'autografo) e a valutare come vana e priva di significato l'ambizione di fama e ricchezza di coloro che sono sempre insoddisfatti di ciò che hanno. La musica dell'aria conclusiva fu riutilizzata nella cantata nuziale *Vergnügte Pleißen Stadt*, BWV216 del 1728. Il recitativo d'apertura è armonicamente vario e melodicamente frammentato a causa della singolare struttura metrica del testo (distici estremamente contrastanti e spesso ironici). Bach utilizzò in questa cantata per l'ultima volta un testo del poeta Christian Friedrich Hunold, uno dei più importanti rappresentanti dello stile galante tedesco, caratterizzato dalla ricerca di un linguaggio arguto, virtuosistico e allusivo.

“*Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*” (*Signore Dio, sovrano di tutte le cose*) BWV120a fu scritta probabilmente nel 1729 ed è sopravvissuta solo in maniera frammentaria. La prima parte della composizione si trova solo nelle parti delle voci, della seconda tromba, della viola e del continuo. Il festoso coro iniziale e le arie sono impostate sulla musica della cantata per l'elezione del consiglio “*Gott, man lobet dich in der Stille*” BWV120. La Sinfonia con cui inizia la seconda parte della cantata, è ripresa dalla cantata BWV29 e riadatta il preludio della Partita per violino BWV1006. Il corale conclusivo è preso dalla cantata BWV137. L' Aria Nr. 3: “**Leit, o Gott, durch deine Liebe**” (“Guida, o Dio, con il tuo amore”) riprende il terzo movimento della sonata per violino e cembalo 1019a (Cantabile ma non poco adagio) e nuovamente conferma quel delicato *fil-rouge* presente in questo cd che collega questo strumento, la voce soprana e il tema amoroso.

Al suo primo amore, Tanya Gliwenko, conosciuta a Gaspra, in Crimea, durante il suo soggiorno in un centro di cura dove Shostakovich fu ricoverato in seguito alla tubercolosi bronchiale e linfatica contratta nel 1922, è dedicato il **trio per**

pianoforte Op.8. Fu composto in un periodo di gravi difficoltà economiche della famiglia, aggravatosi ulteriormente dopo la morte del padre. La Rivoluzione russa del 1917 diffuse un vero e proprio spirito di ottimismo nell'arte della giovane Unione Sovietica degli anni Venti. Il giovane Dmitri si inserì in questo processo dinamico. L'avanguardia fiorì per un breve periodo, fino a quando Stalin non incominciò a regolare dittatorialmente anche la cultura. Il grande poeta simbolista russo Alexander Blok (1880-1921), spesso paragonato a Pushkin, non solo per le sue doti letterarie, ma anche per la sua compassione verso gli esseri umani oppressi dalla guerra e dalla tirannia, comprese subito questa situazione. Durante la sua ultima apparizione pubblica, in occasione dell'84° anniversario della morte di Alexandr Pushkin, dichiarò: “E ora ci stanno portando via anche la pace e la libertà... Non c'è più aria da respirare, la vita ha perso qualsiasi significato”. Il 7 agosto 1921 Blok morì all'età di 40 anni. La morte del poeta riflette simbolicamente il crollo della fede nella rivoluzione dell'intelligenza russa e il declino di tutte le speranze.

Il Trio per pianoforte, scritto tra l'agosto e il Novembre del 1923, riutilizza per il secondo tema il materiale di una sonata per pianoforte precedentemente scritta e mai pubblicata. Il Trio, originariamente intitolato “Poeme”, fu eseguito per la prima volta il 19 (o il 13 secondo altre fonti) Dicembre 1923 al Conservatorio di San Pietroburgo dal compositore stesso col violinista Veniamin Sher e il violincellista Grigoriy Pekker. Fu pubblicato postumo nel 1983, venendo completato dall'allievo di Shostakovich Boris Tishchenko. Il motivo cromatico discendente del violoncello (che Shostakovich riutilizzerà anche nel terzo movimento della sua Prima Sinfonia, il suo primo grande successo internazionale) forma una sorta di “leitmotiv” che attraversa quest'opera in forma sonata e, insieme alla successiva battuta del violoncello, presenta *in nuce* tutto il materiale costitutivo del sapido e grottesco primo tema, già così tipicamente shostakovichiano. Diverse le assonanze con il Tristano e Isotta di Wagner: il motivo appena citato dei due semitoni discendenti, il cosiddetto “accordo di Tristano” presente nelle prime battute, la lenta introduzione che non raggiunge mai la tonica, ma vaga apparentemente disorientata, come spinta da una

passione cieca, da un'armonia all'altra. Il violoncello presenta anche il secondo tema patetico, romantico, lirico-melodico, debitore del modello di Peter Tchaikovsky nel suo lussureggiante flusso melodico e, nella sua diatonicità, in forte contrasto con il cromatismo della prima idea tematica. In un esteso sviluppo, i due temi e una serie di motivi tematici si alternano in rapida successione invertendosi anche i caratteri. Shostakovich però non poteva più scrivere solamente nello stile tardo-romantico di Glazunov o Rimsky-Korsakov. I sentimenti dovevano essere espressi indirettamente e ironicamente nel nuovo stile neoclassico. Anche la trionfale coda in maggiore termina infatti con un "passus duriusculus", una figura della musica antica che simboleggia la sofferenza di Cristo.

L'op. 127 segna sia l'inizio del tardo stile di Shostakovich, una serie di opere composte in un contesto di costante malattia e infermità, che un ritorno alla vita creativa. Come ebbe a dichiarare lo stesso Shostakowitsch: "Intorno a me gira la morte, di giorno in giorno essa mi prende le persone più care e i colleghi di gioventù". Il ciclo tratto dalle poesie di Alexander Blok annuncia anche un parziale ritiro dall'azione civile verso la contemplazione e l'introspezione. Le tracce dell'impegno civile non scompaiono del tutto negli ultimi lavori, si pensi ad esempio alla Quattordicesima Sinfonia, ma sono tuttavia inserite in un processo più ampio e astratto di contemplazione filosofica. In nessun'altra sua composizione Shostakovich ha esaltato a tal punto il valore trascendente dell'arte. Musica è il titolo che Shostakovich ha dato all'ultima poesia (l'originale di Blok era senza titolo) per glorificare il potere teurgico di questa forma d'arte. All'inizio del 1966, dopo aver eseguito il concerto per violoncello Op.126, Mstislav Rostropovich chiese a Shostakovich di comporre alcuni "vocalizzi" per voce e violoncello da eseguire con sua moglie Galina Vishnevskaya. Shostakovich non fu in grado di adempiere immediatamente alla commissione a causa di un infarto subito nel maggio del 1966 e, durante il lungo periodo di convalescenza, il progetto assunse una forma diversa. La prima esecuzione delle sette romanze ebbe luogo a Mosca il 25 ottobre 1967, in contrasto con le numerose commemorazioni musicali patriottiche del 50° anniversario

della Rivoluzione d'Ottobre. L'opera fu cantata dalla dedicataria Galina Vishnevskaya e tutti gli strumenti furono suonati da amici intimi di Shostakovich, come David Oistrakh, Mstislav Rostropovich e Mieczyslaw Weinberg. Oistrakh ricorda: "È stata una prima esibizione indimenticabile. Ero molto nervoso e la paura del palcoscenico mi stava uccidendo. Finalmente arrivò il mio turno. Con un dolore insopportabile al petto, suonai la bellissima romanza "Eravamo insieme". L'opera fu accolta così bene che fu ripetuta integralmente su richiesta del pubblico".

Il "Canto di Ofelia" fu effettivamente scritto per voce e violoncello, ma poi questa strumentazione divenne troppo limitante per il compositore. Così alla fine furono aggiunti un violino e un pianoforte. Interessante notare come la strumentazione venga gradualmente ampliata e si presenti in tutta la sua completezza solo nell'ultimo brano, "Musica", una preghiera alla Musa come "Regina della Creazione". Nel "Canto di Ofelia" (n. 1), la sfortunata eroina di Shakespeare canta la memoria e la premonizione in uno stato di allucinazione irrazionale: la parte del violoncello è una pura cantilena, prevalentemente diatonica. Anche la voce profetica del mitico uccello Gamayun (n. 2) proviene da un'altra dimensione. La voce ultraterrena di Gamayun è invocata attraverso una declamazione spassionata nella voce e le scale ottotoniche del pianoforte ricordano quelle del terzo movimento della decima sinfonia, un'altro suo capolavoro di denuncia contro la tirannia. Anche Shostakovich, come Pimen e Gamajun, si trovò spesso costretto a vestire i panni del profeta delle più atroci malvagità. La terza poesia introduce un livello più realistico e umano nell'immaginario, presentando, con descrizioni contemplative della natura, il ricordo di un incontro d'amore perduto nella cantilena virtuosistica di un violino notturno che non può non ricordarci il violinista di Chagall. "La città dorme" suggerisce il silenzio della notte attraverso un'armoniosa e calda tessitura del pianoforte e del violoncello in una scrittura in stile di corale. "La tempesta" ricrea musicalmente i sentimenti di paura e l'ululato del vento attraverso il peculiare effetto timbrico del ponticello del violino e grazie a estremi contrasti dinamici. In "Segni segreti", i geroglifici dell'altro mondo sono trasformati in simbolismo musicale attraverso l'uso

di un motivo dodecafonico del violoncello. Infine, “Musica” impiega una tessitura splendidamente statica di note sostenute e accordi altamente risonanti. Il registro estremamente grave del pianoforte sembra rappresentare la gravità della vita terrena; il registro acutissimo degli archi, l’empireo. Un ultimo scoppio di passione coincide con le parole “Accogli.....l’ultima coppa di passione bevuta dal tuo indegno servo”, concludendo poi con il ritorno della cantilena dei due strumenti ad arco. Se la profonda calma della sezione finale riesce inizialmente a trasmettere speranza, lo stato d’animo tranquillo viene interrotto dal turbamento delle ultime note del pianoforte, una sorta di *memento mori* dubitativo che esprime l’impossibilità di Shostakovich di trovare pace su questa terra.

Ad eccezione della già citata cantata BWV204, le cantate solistiche di Bach su testi profani tedeschi come “*O holder Tag, erwünschte Zeit*” BWV210 (“O giorno giusto, tempo desiderato”) hanno le caratteristiche di opere solenni occasionali, cioè svolgono la stessa funzione sociale, con una sola voce, delle sue serenate a più voci. Scritta per il matrimonio di Georg Ernst Stahl, medico e consigliere della corte reale prussiana con Johanna Elisabeth Schrader il 19 settembre 1741 (o per il matrimonio di due figlie del mercante Georg Heinrich Bose oppure per rendere omaggio al conte Joachim Friedrich Graf von Flemming, il quale era il primo ministro della Sassonia e mecenate delle arti al culmine della controversia Biedermann), parla dell’interrelazione tra amore e musica. Quanto Bach apprezzasse questo lavoro più di qualsiasi altra sua cantata profana è evidente dal fatto che ne esistono almeno cinque esecuzioni in tre diverse versioni. Anche considerando le richieste tecniche straordinariamente elevate per voce e strumenti, il complesso BWV210/210a costituisce la controparte laica, per così dire, dell’estremamente virtuosistica cantata solistica sacra “*Jauchzet Gott in allen Landen*” del 1730. Nel nostro Cd inoltre, il recitativo “**So glaubt man denn, dass die Musik verführe?**” (Così si crede che la musica seduca?) acquista un significato speciale, in quanto rende evidente la condivisione in entrambi i compositori di una visione salvifica della musica. Come non pensare infatti, leggendo i versi “*die Musik stärkt uns in Todes Not, O wundervolles Spiel! Dich, dich verehrt man*

viel” (“La musica ci rafforza nell’ora della morte/ O meravigliosa arte/ Tu, sei molto venerata”) al testo di “Musica” di Shostakovich? (in particolare a “Musica, sovrana della terra! Nonostante la morte, il tormento e la sofferenza: L’ultima tazza che svuoto, In umiltà sia ancora consacrata a Te!”).

L’acronimo Re-Mi bemolle-Do-Si (D-S-C-H= D. Sch.) aveva un forte significato simbolico per Shostakovich. Questo motivo ricorda anche alcuni temi di Bach. Curioso notare la somiglianza strutturale degli acronimi dei nostri due compositori: Re-Mi bemolle-Do-Si e Si bemolle-La-Do-Si (B-A-C-H= Bach). I primi 3 intervalli sono a specchio, l’ultimo coincide, come se fosse una stretta di mano attraverso i secoli.

Shostakovich si congedò dalla vita nuovamente attraverso Bach: il 15° Quartetto per archi, la sua ultima composizione pubblicata, cita nel terzo movimento la Ciaccona BWV1004 di Bach. Tre giorni dopo aver terminato la Sonata per viola (1975), il 9 agosto, morì per un attacco di cuore. Troppo presto per poter vedere realizzata la speranza di una vita. La mattina dell’11 novembre 1989, due giorni dopo la caduta del Muro di Berlino, il suo fraterno amico Mstislav Rostropovich si esibì davanti a migliaia di persone al Checkpoint Charlie. Presa una sedia, mentre una piccola folla iniziava a radunarsi, improvvisò un concerto eseguendo la Sarabanda della Suite BWV1008 e la Bourée della Suite BWV1009 di Bach. Rostropovich affermò che le Suite di Bach sono “come la Bibbia per un credente, il libro, la base della vita e del violoncello. Bach è il pane universale” e aggiunse: “Quel maledetto muro ha diviso la mia vita, e’ stata una lacerazione per il mio cuore. Non sono andato a Berlino a suonare per la gente, sono andato lì a suonare affinché Dio mi ascoltasse, direttamente dal Muro di Berlino. Una specie di preghiera di ringraziamento a Dio. E davvero, dopo quel giorno, le mie due vite si sono riunite.” Nuovamente una salvezza celebrata nel nome di Dio, della Musica e di Bach.

© Luca Quintavalle



Dorothee Miels is one of the leading interpreters of 17th and 18th-century music and is admired for her unique timbre and moving interpretations. Dorothee Miels regularly collaborates with the Collegium Vocale Gent, Orchestre des Champs-Élysées, Netherlands Bach Society, Freiburger Barockorchester, Bachakademie Stuttgart, Tafelmusik Baroque Orchestra, Staatskapelle Dresden, Boston Early Music Festival Orchestra, The English Concert, Lautten Compagny Berlin and G.A.P. Ensemble. She appears regularly at the Musikfest Berlin, Heinrich-Schütz-Fest, Bachfest Arnstadt, Bachfest Leipzig, with Alte Musik St. Gallen and at the Ittinger Pfingstfestspiele. An important area of her artistic work are conceptual chamber music projects, of which “Duft und Wahnsinn” with Hille Perl and Lee Santana, “Birds” with Stefan Temmingh, “War and Peace” with Lautten Compagny, “Handel’s Teatime” with the Freitagsakademie Bern and “Chopin’s Final Days” with Tobias Koch have been particularly successful. In recitals she also works with the English Concert, Hather Consort, the Boreas Quartett, Lee Santana, Christine Schornsheim, Tobias Koch and Lucius Rühl. With the G.A.P Ensemble she juxtaposes works by J. S. Bach and D. Shostakovich. Dorothee Miels gives master classes at the Bachwoche Stuttgart and the Tafelmusik Baroque Summer Institute in Toronto, among others. Since the year 2000, a steadily growing discography with several award-winning recordings documents her artistic work. Particularly noteworthy are “Inspired by Song” and “Birds” with Stefan Temmingh, “Händel” with Hille Perl, “War & Peace” and Monteverdi’s “La dolce vita” with the Lautten Compagny Berlin and Wolfgang Katschner (all dhm), as well as Bach’s “Cantatas for Solo Soprano” with L’Orfeo Barockorchester and Boccherini’s “Stabat Mater” with the Salagon Quartet (both Carus). The recording “Heinrich Albert’s Pumpkin Hut” (label: Ramée) has been awarded with the Diapason d’Or in 2021, the recording “Basevi Codex” (label: Audite) with the Boreas Quartet has won the ICMA in 2022.

G.A.P. Ensemble The name of the ensemble founded in 2011 is a wordplay that alludes to its identity and history. The letters G.A.P. not only reveal the initials of the baroque violinist and composer Giovanni Antonio Piani, whose violin sonatas configured the Ensemble's first album in a world premiere recording back in 2012. They also point out the Ensemble's intention to close the existing gaps between the different musical eras and their styles, between musicological knowledge and the craftsmanship of live performance, and ultimately, between the artist and his audience. Playing pieces of different periods on both historical and modern instruments is one way to achieve this. Apart from the regular trio performances, the G. A. P. Ensemble collaborates currently with the singers Dorothee Miels, Valer Sabadus, Raffaella Milanese, and the flutist Maurice Steger performing most recently at the Haendel – Festspiele in Halle, Duisburg Philharmonic, Zeughaus Neuss, Mosel Festival, Festival du Saintes. Their experience working with artists like Viktoria Mullova, Daniel Hope, Cecilia Bartoli, Christophe Rousset, and Hille Perl as well as performing at Berliner Philharmonie, Teatro Colon Buenos Aires, Tokyo Opera City Center Hall, Palau de la Musica Barcelona and some of the most renowned concert halls in the world, is just one part of what the three G. A. P. musicians bring to this joint venture. The previous album productions "Affettuoso" and "I musicisti del imperatore" received unanimous praise from the press (Strad, Gramophone, Fanfare, Web music international, etc.) and the recording "Vivaldi per Pisendel" received international acclaim and was awarded with the distinction "5 de Diapason" by the Diapason Magazine. The last album production "Wilms: Piano Quartets & Piano Trio" was lauded by the critics (Fono Forum, Crescendo, etc.) and represents its first recording in the repertoire of the 19th century.



THANKS TO *Enric Giné, Pep Solórzano, Conservatoire of Vila-seca, Andreas Braun, Dani Espasa, Guido Olivieri, Family Brufau-Vilaró, Nino Mikaberidze, Mischa Vajagich, Maria Montserrat Domingo, Gabriel Teschner, Simona Gjorceva.*

“Ich bin in mir vergnügt”, BWV 204

I. Recit: “Ich bin in mir vergnügt”

Text: Christian Friedrich Hunold

Ich bin in mir vergnügt,
Ein andrer mache Grillen,
Er wird doch nicht damit
Den Sack noch Magen füllen.

Bin ich nicht reich und groß,
Nur klein von Herrlichkeit,
Macht doch Zufriedensein
In mir erwünschte Zeit.

Ich rühme nichts von mir:
Ein Narr rührt seine Schellen;
Ich bleibe still vor mich:
Verzagte Hunde bellen.

Ich warte meines Tuns
Und lass auf Rosen gehn,
Die müßig und darbei
In großem Glücke stehn.

Was meine Wollust ist,
Ist, meine Lust zu zwingen;
Ich fürchte keine Not,
Frag nichts nach eitlen Dingen.

Der gehet nach dem Fall
In Eden wieder ein
Und kann in allem Glück
Auch irdisch selig sein.

I am happy within myself;
If someone else creates grievances,
and he will not fill
my sack or stomach with them.

Although I am not rich or great,
only a midget in magnificence,
contentment creates within me
well-desired leisure.

I will not boast of myself:
a fool rings his own bells;
I will keep quiet and self-possessed:
frantic hounds bark.

I tend to my own affairs
and let others go on their rosy path
who idly exist
in great good fortune.

Where my pleasure lies
is in my desire to overcome;
I fear no trouble,
nor quest for vain objects.

Thus one, after the Fall,
re-enters into Eden,
and can, in every fate
be happy on the earth.

Sono pago di me stesso,
qualcun altro si lamenti,
ma così non riempirà
né il suo sacco né il suo ventre.

Non sono né ricco né grande,
solo un nano nella magnificenza,
ma la contentezza crea
in me l'ozio desiderato.

Non mi vanto di me stesso:
uno stolto suona le sue campane;
rimango in silenzio di fronte a me stesso:
i cani sguaiati abbaiano.

Soppeso le mie azioni
e lascio al proprio roseo cammino,
chi oziosamente e per di più
nella grande fortuna vive.

La mia brama è
frenare i miei desideri.
non temo le angosce,
né cerco cose vane.

Si può dopo la caduta
tornare nuovamente nell'Eden
e si può, in ogni destino
essere beati in terra.

Traduzione: Luca Quintavalle

“Ach Gott, wie manches Herzeleid”, BWV 58

III. Aria: “Ich bin vergnügt in meinem Leiden”

Text: Christoph Birkmann

Ich bin vergnügt in meinem Leiden,
Denn Gott ist meine Zuversicht.
Ich habe sichern Brief und Siegel,
Und dieses ist der feste Riegel,
Den bricht die Hölle selber nicht.

I am content in my sorrow,
for God is my confidence.
I have the certain letter and seal,
and this is the secure bolt,
that even Hell itself cannot break.

Io gioisco nella mia afflizione
Poiché Dio è la mia salda speranza.
Ho lettera e sigillo sicuri,
E questa è la robusta catena
Che neppure gli inferi possono spezzare.

Traduzione: Alberto Lazzari, www.bach-cantatas.com

“Komm, du süße Todesstunde”, BWV 161

II. Recit: “Welt, deine Lust ist Last”

Text: Salomon Franck

Welt, deine Lust ist Last,
Dein Zucker ist mir als ein Gift verhasst,
Dein Freudenlicht
Ist mein Komete,
Und wo man deine Rosen bricht,
Sind Dornen ohne Zahl
Zu meiner Seele Qual.
Der blasse Tod ist meine Morgenröte,
Mit solcher geht mir auf die Sonne
Der Herrlichkeit und Himmelswonne.
Drum seufz ich recht von Herzensgrunde
Nur nach der letzten Todesstunde.
Ich habe Lust, bei Christo bald zu weiden,
Ich habe Lust, von dieser Welt zu scheiden

World, your pleasure is a burden,
your sweetness is as hateful to me as poison,
your light of joy
is my comet,
and where your roses are plucked
there are thorns innumerable
to the torment of my soul.
Pale death is my rosy dawn,
with this rises for me the sun
of glory and heavenly delight.
Therefore I sigh truly from the depths of my heart
for the last hour of death alone.
I desire to pasture soon with Christ.
I desire to depart from this world.

Mondo, il tuo piacere è un fardello,
le tue dolcezze sono per me odiose
come un veleno, la tua luce gioiosa
è la mia cometa,
e là dove si colgono le tue rose,
innumerevoli spine
tormentano la mia anima.
La pallida morte è la rosea aurora
in cui sorge per me un sole
di gloria e felicità celeste.
Sospiro dal profondo del cuore
per l'ora finale della morte.
Desidero ritrovarmi presto con Cristo,
desidero abbandonare questo mondo.

Traduzione: Emanuele Antonacci, www.bach-cantatas.com

“Ein feste Burg ist unser Gott”, BWV 80

IV. Aria: “Komm in mein Herzenshaus”

Text: Salomon Franck

Komm in mein Herzenshaus,
Herr Jesu, mein Verlangen!
Treib Welt und Satan aus
Und lass dein Bild in mir erneuert prangen!
Weg, schnöder Sündengraus!

Come into my heart's house,
Lord Jesus, my desire!
Drive the world and Satan out
and let your image, shine forth renewed in me!
Away, contemptible horror of sin!

Vieni ad abitare nel mio cuore,
mio Gesù, mio desiderio!
Scaccia il mondo e Satana
e fà che la tua immagine risplenda in me rinnovata!
Via, orribile arroganza del peccato!

Traduzione: Emanuele Antonacci, www.bach-cantatas.com

“Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm”, BWV 171

III. Recit: “Du süßer Jesus-Name du”

Text: Christian Friedrich Henrici (Pseudonym Picander)

Du süßer Jesus-Name du,
In dir ist meine Ruh,
Du bist mein Trost auf Erden,
Wie kann denn mir
Im Kreuze bange werden?
Du bist mein festes Schloss und mein Panier,
Da lauf ich hin,
Wenn ich verfolgt bin.
Du bist mein Leben und mein Licht,
Mein Ehre, meine Zuversicht,
Mein Beistand in Gefahr
Und mein Geschenk zum neuen Jahr.

O you sweet name of Jesus,
my peace is in you,
you are my comfort on earth,
how can, then,
there be fear for me in the Cross?
You are my strong fortress and my banner,
towards which I run
when I am persecuted.
You are my life and my light,
my glory, my assurance,
my partner in danger
and my present for the New Year.

Tu, o dolce nome di Gesù, tu,
In te è la mia pace,
Tu sei il mio conforto sulla terra,
Come posso provare
Angoscia nella mia afflizione?
Tu sei la mia salda fortezza e il mio stendardo,
Al quale io accorro
Quando sono perseguitato.
Tu sei la mia vita e la mia luce,
La mia gloria, la mia salda speranza,
Il mio aiuto nel pericolo
E il mio dono per il nuovo anno.

Traduzione: Alberto Lazzari, www.bach-cantatas.com

IV. Aria: “Jesus soll mein erstes Wort”

Jesus soll mein erstes Wort
In dem neuen Jahre heißen.
Fort und fort
Lacht sein Nam in meinem Munde,
Und in meiner letzten Stunde
Ist Jesus auch mein letztes Wort.

Jesus shall be my first word
uttered in the new year.
Again and again
His name laughs in my mouth,
and in my last hour
Jesus will also be my last utterance.

Gesù sarà la mia prima parola
Pronunciata nel nuovo anno.
Senza posa
Il suo nome esulta nella mia bocca,
E anche nella mia ultima ora
La mia ultima parola sarà Gesù.

Traduzione: Alberto Lazzari, www.bach-cantatas.com

“O holder Tag, erwünschte Zeit”, BWV 210

V. Recit: “So glaubt man denn, dass die Musik verführe?”

Text: unbekannter Dichter

So glaubt man denn, dass die Musik verführe
Und gar nicht mit der Liebe harmoniere?
O nein! Wer wollte denn nicht ihren Wert betrachten,
Auf den so hohe Gönner achten?
Gewiss, die gütige Natur
Zieht uns von ihr auf eine höhere Spur.
Sie ist der Liebe gleich, ein großes Himmelskind,
Nur, dass sie nicht, als wie die Liebe, blind;
Sie schleicht in alle Herzen ein
Und kann bei Hoh' und Niedern sein.
Sie lockt den Sinn
Zum Himmel hin
Und kann verliebten Seelen
Des Höchsten Ruhm erzählen.
Ja, heißt die Liebe sonst weit stärker als der Tod,
Wer leugnet? die Musik stärkt uns in Todes Not.

So is it thought that music distracts
and has no accord with love at all?
Oh no! Who would not consider its worth,
recognized by such lofty patrons?
Indeed, kind Nature
draws us through it to a higher path.
It resembles love, a great child of heaven,
yet not, like love, in being blind.
It slips into every heart
and can dwell with great and lowly people.
It attracts the mind
towards heaven
and can for loving souls
describe the glory of the Highest.
Yes, if love is surely called far stronger than death,
who would deny it? Music fortifies us during death's suffering.

Così si crede che la musica seduca
e non si armonizzi affatto con l'amore?
Oh no! Chi non considererebbe il suo valore,
riconosciuto da benefattori così elevati?
Certo, la sua natura gentile
ci eleva a una vita più nobile.
È come l'amore, un grande miracolo del Cielo,
solo che, come l'amore, non è cieco.
Si insinua in tutti i cuori
e può abitare nei più elevati così come nei più umili.
Attira la mente
verso il cielo
e può, per le anime amanti
descrivere la gloria dell'Altissimo.
Sì, come l'amore è considerato ben più forte della morte,
chi lo nega?, così la musica ci fortifica nell'angoscia della morte.

Traduzione: Luca Quintavalle

“Herr Gott, Beherrscher aller Dinge”, BWV 120a

III. Aria: “Leit, o Gott, durch deine Liebe”

Text: unbekannter Dichter

Leit, o Gott, durch deine Liebe
Dieses neu verlobte Paar.
Mach an ihnen kräftig wahr,
Was dein Wort uns vorgeschrieben,
Dass du denen, die dich lieben,
Wohltun wollest immerdar.

Lead, o God, through Your love,
this newly betrothed pair.
Make powerfully true
what your word has promised to us,
that for those who love you
you grant your favor for ever.

Guida, o Dio, con il tuo amore
questa nuova coppia di sposi.
Rendi loro potentemente vero
ciò che la tua parola ci ha promesso,
che a coloro che ti amano
concederai sempre il tuo magnanimo sostegno.

Translations © Pamela Dellal, courtesy Emmanuel Music Inc.

Traduzione: © Luca Quintavalle

1. Песня Офелии

Разлучаясь с девой милой, друг,
Ты клялся мне любить!...
Уезжая в край постылый,
Клятву данную хранить!...

Там, за Данией счастливой,
Берега твои во мгле...
Вал сердитый, говорливый
Моет слёзы на скале...

Милый воин не вернётся,
Весь одетый в серебро...
В гробе тяжко всколыхнётся
Бант и чёрное перо...

SONG OF OPHELIA

When you bade farewell to me,
my dearest, you promised to love me
and be true to your oath
when faring to foreign lands.

Far from Denmark's shores
you lie on a fog-shrouded beach
the waves murmur taciturn
and wash the sand with my tears.

My brave knight shall never return,
in brilliant silver, proud and true,
a ribbon and feather on the grave
struggles mightily in the wind ...

LIED DER OPHELIA

Als du damals fortgegangen,
Sprach von Liebe mir dein Mund,
Und daß du im fremden Lande
Treu bewahren willst den Bund.

Fern von Dänemarks Gestaden
Liegt in Dunst gehüllt dein Strand ...
Wellen spülen meine Klagen,
Meine Tränen auf den Sand.

Kehrt mein Krieger jemals wieder,
Silbern strahlend, stolz und schön,
Auf dem Grabe Schleiß und Feder
Werden schwer im Winde wehn ...

CANTO DI OFELIA

Separandoti dalla tua dolce fanciulla,
mio caro, hai giurato di amarmi!.....
Partendo per la terra del non ritorno,
mantieni questo giuramento! ...

Là, oltre la Danimarca felice
le tue coste sono avvolte nell'oscurità...
Sulla rupe, l'iraconda e loquace
onda sparge le mie lacrime...

Tutto vestito d'argento,
non tornerà il caro guerriero.
Sulla sua tomba un nastro e una piuma
lotteranno con forza nel vento.....

2. Гамаюн птица вещая

На глядях бесконечных вод,
Закатом в пурпур облечённых,
Она вещает и поёт,
Не в силах крыл поднять смятённых...

Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...

Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью!..

GAMAYUN, THE BIRD OF PROPHECY

By the sunset's purple splendour
on the expanse of endless waves
the prophetic bird sings,
too weak to spread her shattered wings.

Of the yoke of the Tatar's cruelty,
of suffering and bloody executions,
of hunger, upheaval, tyranny,
the victory of evil, the death of all that is good.

Terrified by the horror of her utterances,
her face aflame with love,
only to have the truth burst out
her mouth encrusted with blood.

GAMAJUN, DER PROPHETENVOGEL

Am Abend, wenn die Sonne sinkt,
Und Purpurfackeln rings entzündet,
Hockt er am Meeresstrand und singt
Sein Lied, das uns vom Schicksal kündigt.

Von der Tataren Sklaverei,
Von Leid und Schmach und blut'gen Strafen,
Von Hunger, Aufruhr, Tyrannei,
Sieg des Bösen, Tod des Braven.

Vor Ahnung hat ihn Angst gepackt,
Sein Antlitz scheint in Lieb zu brennen ...
So hat die Wahrheit wohl gesagt
Der Mund, auf welchem Blut geronnen.

GAMAJUN, UCCELLO PROFETA

Sulla distesa delle acque infinite,
nel tramonto vestito di porpora,
profetizza e canta,
incapace di sollevare le ali tormentate.....

Preannuncia il giogo dei malvagi Tartari,
la sanguinosa serie di esecuzioni,
la vigliaccheria, la carestia e il fuoco,
il potere dei malvagi, la rovina dei giusti...

Abbracciato dall'eterno orrore,
il bel viso arde d'amore,
ma le profezie veritiere risuonano
da una bocca raggrumata di sangue.

3. Мы были вместе

Мы были вместе, помню я...
Ночь волновалась, скрипка пела,
Ты в эти дни была моя,
Ты с каждым часом хорошела...

Сквозь тихое журчанье струй,
Сквозь тайну женственной улыбки
К устам просился поцелуй,
Просились в сердце звуки скрипки...

WE WERE TOGETHER

I constantly think of our time together ...
A stormy night, a violin quietly sang,
you were mine for the first time ...
Love made you fairer by the hour!

By a gently babbling brook;
by the secrets of a woman's smile.
Our lips compelled to join ...
The violin's song connected our hearts.

WIR WAREN ZUSAMMEN

Stets denk ich an die Zeit zu zwein ...
Nacht war's, die Geige leis ertönte,
Du warst zum ersten Male mein ...
Wie dich die Liebe noch verschönte!

Ein Bächlein murmelte im Grund;
Ich war berauscht von Glück und Schmerzen.
Da neigte sich der Mund zum Mund ...
Die Geige klang vom Herz zum Herzen.

ERAVAMO INSIEME

Eravamo insieme, mi ricordo...
La notte era agitata, il violino cantava,
eri mia in quei giorni,
ogni ora ti faceva più bella....

Grazie al dolce mormorio dei ruscelli;
Grazie al mistero di un sorriso femminile
le nostre labbra si sono unite...
Il canto del violino ha unito i nostri cuori.

4. Город спит

Город спит, окутан мглою,
Чуть мерцают фонари...
Там далёко, за Невую,
Вижу отблески зари.

В этом дальнем отраженьи,
В этих отблесках огня
Притаилось пробужденье
Дней, тоскливых для меня...

THE CITY SLEEPS

The city sleeps, shrouded in fog,
the street lamps dimly flicker ...
But away in the distance, beyond the Neva,
I see the dawn await.

In that faraway place,
in that glimmering of flame,
lay concealed the joyless day,
that greets me on my way.

DIE STADT SCHLÄFT

Alles still, im Nebel die Straßen,
Die Laternen flackern müd ...
Doch sie werden bald verblassen,
Wenn das Morgenrot erglüht.

Jener Lichtstreif, der von drüben,
Von der Newa zu mir weht,
Er verbirgt mir noch den trüben
Tag, der wieder vor mir steht.

LA CITTÀ DORME

La città dorme, avvolta nell'oscurità,
i lampioni tremolano debolmente...
In lontananza, oltre la Neva,
vedo il chiarore dell'alba.

In quel riflesso lontano,
in quel barlume di fiamma,
il risveglio è in agguato
giorni tristi per me....

5. Буря

О, как безумно за окном
Ревёт, бушует буря злая,
Несутся тучи, льют дождём,
И ветер воет, замирая!

Ужасна ночь! В такую ночь
Мне жаль людей, лишённых крова,
Сожаленье гонит прочь -
В объятья холода сырого!

Бороться с мраком и дождём,
Страдалцев участь разделяя...
О, как безумно за окном
Бушует ветер, изнывая!

THE STORM

O how the wind howls outside
the storm rages and moans!
The clouds seem driven, rain pours down,
the incessant tempest on my window panes.

Horrible Night! On nights like these,
I feel for those without shelter;
and this pity compels me to them,
into the arms of the damp and cold.

To struggle against the elements,
to share in fate of those suffering!
O how the wind howls outside
the storm rages and moans!

STURM

Oh, wie's da draußen heult und dröhnt
Und Wolken peitscht zu wildem Reigen!
Das ist der Sturm, der tobt und stöhnt,
Und Regen prasselt an die Scheiben.

Schreckliche Nacht! In solcher Nacht,
Bedaur' ich den, der ohne Bleibe;
Mich treibt' s hinaus zu ihm mit Macht,
Zu schützen ihn mit meinem Leibe.

Mit ihm bestehn das Element,
Mit ihm des Dulders Los erleiden!
Oh, wie's da draußen heult und dröhnt
Und Wolken peitscht zu wildem Reigen!

TEMPESTA

Oh, come impazzita fuori dalla finestra
La tempesta malvagia ruggisce, le nuvole
corrono veloci, la pioggia cade a dritto,
E il vento urla, morte!

Notte terribile! In una notte come questa,
provo compassione per chi non ha un riparo;
e questa pietà mi spinge verso di loro,
nell'abbraccio dell'umido gelo.

Lottare contro l'oscurità e la pioggia,
condividere il destino degli afflitti...
Oh, come ulula il vento fuori,
come infuria e geme la tempesta!

6. Тайные знаки

Разгораются тайные знаки
На глухой, непробудной стене.
Золотые и красные маки
Надо мной тяготеют во сне.

Укрываюсь в ночные пещеры
И не помню суровых чудес.
На заре голубые химеры
Смотрят в зеркале ярких небес.

Убегаю в прошедшие миги,
Закрываю от страха глаза,
На листах холодеющей книги -
Золотая девочка коса.

Надо мной небосвод уже низок,
Чёрный сон тяготеет в груди.
Мой конец предначертанный близок,
И война, и пожар - впереди...

7. Музыка

В ночь, когда уснёт тревога
И город скроется во мгле,
О, сколько музыки у бога,
Какие звуки на земле!

Что буря жизни,
Если розы твои цветут мне и горят!
Что человеческие слёзы,
Когда румянится закат!

Прими, Владычица вселенной,
Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба
Последней страсти кубок пенный
От недостойного раба.

SECRET SIGNS

Sometimes I see strange signs,
on a wall in endless space.
Gold and crimson poppies,
appear to me in my dreams.

I hide in the darkness of caves,
try to forget the ghosts that haunt me,
but in vain. Over me in the cave,
their images emerge, staring coldly.

I want to flee to simpler times,
Burying my head in my hands ...
And on the leaves of a yellowed book,
lay a girl's golden locks.

The heavens are collapsing upon me,
Black dreams envelop my soul,
Ah, I see my end is nearing,
and destruction and war for all to see.

MUSIC

At night when all voices are silent,
and the city is shrouded in darkness,
Oh how divine is the music,
what sounds on earth are heard!

What are the storms of life,
Compared to a rose in bloom!
What are these tears in vain,
Compared to the crimson sunset!

Music, Ruler of the World!
Despite death, suffering and pain:
With the last goblet from which I drink,
I bow down in humility before you!

Adaptation: Daniel Costello, courtesy Label
cpo

GEHEIMNISVOLLE ZEICHEN

Manchmal seh ich gar seltsame Zeichen,
An der Wand eines endlosen Raums.
Geh ich näher und will sie erreichen,
Sind sie fort – böser Spuk eines Traums.

Ich verberg mich in finsterner Höhle,
Will vergessen den Spuk, der mich narrt,
Doch umsonst: Über mir, in der Höhle,
Blaut sein Abbild, das kalt auf mich starrt.

Ich will fliehn in vergangene Zeiten,
Ich vergrab in den Händen den Kopf ...
Ich erblick eines Buchs lose Seiten,
Und darauf liegt ein goldener Zopf.

Über mir droht der Himmel zu sinken,
Schwarzer Schlaf hüllt die Sinne mir ein,
Ach, ich sehe mein Ende schon winken,
Und Vernichtung und Krieg werden sein.

MUSIK

Zur Nacht, wenn alle Stimmen schweigen,
Wenn sich die Stadt in Dunkel hüllt,
Führst du, Musik, den Sternenreigen,
Von dir ist dann die Welt erfüllt!

Ja, schweigen muß der Sturm des Lebens,
Wo du gleich einer Ros' erblühst!
War manche Träne nicht vergebens,
Wenn Du im Abendrot erglühst!

Musik, Beherrscherin der Erde!
Trotz Tod und Qualen und trotz Leid:
Der letzte Becher, den ich leere,
Sei noch in Demut dir geweiht!

Nachdichtung: Manfred Koerth
Quelle: www.kammermusikfuehrer.de

SEGNI SEGRETI

Segni segreti divampano
su un muro intonso e infinito.
Papaveri cremisi e dorati
mi angosciano in sogno.

Mi rifugio nelle caverne notturne,
dimentico i tetri miracoli.
All'alba, azzurre chimere si guardano nello
specchio del cielo luminoso.

Fuggo nel passato,
chiudo gli occhi per paura,
sulle pagine di un gelido libro
le ciocche d'oro di una fanciulla.

Sopra di me il firmamento sta crollando,
sogni neri opprimono la mia anima,
Ah, vedo che la mia fine si avvicina,
e la distruzione e la guerra mi attendono...

MUSICA

Di notte, quando tutte le angosce si assopiscono
e la città è avvolta dalle tenebre,
oh, quale musica divina,
quali suoni si sentono sulla terra!

Cosa sono le tempeste della vita,
se le tue rose sbocciano e risplendono per me!
Cosa sono le lacrime umane,
rispetto ai cremisi del tramonto!

Accetta, o Sovrana dell'Universo,
attraverso il sangue, i tormenti e i sepolcri,
l'ultima coppa di passione bevuta dal tuo
indegno servo.

Traduzione: © Luca Quintavalle