



Johann Sebastian Bach • Ich elender Mensch

Leipzig Cantatas

Collegium Vocale Gent

Philippe Herreweghe



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Ich elender Mensch – Leipzig Cantatas

Cantata BWV 48 – Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen

1. *Coro* – Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen4'57
2. *Recitativo: alto* – O Schmerz, o elend, so mich trifft1'11
3. *Choral* – Solts ja so sein0'39
4. *Aria: alto* – Ach, lege das Sodom der sündlichen Glieder2'21
5. *Recitativo: tenor* – Hier aber tut des Heilands Hand0'41
6. *Aria: tenor* – Vergibt mir Jesus meine Sünden2'39
7. *Choral* – Herr Jesu Christ, einiger Trost1'02

Cantata BWV 73 – Herr, wie du willst, so schick's mit mir

8. *Coro e recitativo: tenor, alto & soprano* – Herr, wie du willst, so schick's mit mir4'02
9. *Aria: tenor* – Ach senke doch den Geist der Freuden3'37
10. *Recitativo: bass* – Ach, unser Wille bleibt verkehrt0'31
11. *Aria: bass* – Herr, so du willst3'27
12. *Choral* – Das ist des Vaters Wille0'58

Cantata BWV 44 – Sie werden euch in den Bann tun

13. *Aria (Duetto): tenor & bass* – Sie werden euch in den Bann tun2'21
14. *Coro* – Es kömmt aber die Zeit1'34
15. *Aria: alto* – Christen müssen auf der Erden4'09
16. *Choral: tenor* – Ach Gott, wie manches Herzeleid1'14
17. *Recitativo: bass* – Es sucht der Antichrist0'48
18. *Aria: soprano* – Es ist und bleibt der Christen Trost4'58
19. *Choral* – So sei nun, Seele, deine0'51

Cantata BWV 109 - Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!

20.	<i>Coro</i> - Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!	6'04
21.	<i>Recitativo: tenor</i> - Des Herren Hand ist ja noch nicht verkürzt	1'21
22.	<i>Aria: tenor</i> - Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen	5'36
23.	<i>Recitativo: alto</i> - O fasse dich, du zweifelhafter Mut	0'35
24.	<i>Aria: alto</i> - Der Heiland kennet ja die Seinen.....	4'42
25.	<i>Choral</i> - Wer hofft in Gott und dem vertraut	3'53

Johann Schelle (1648-1701)

26.	<i>Aria for 5 voices</i> - Komm, Jesu, komm.....	4'14
-----	--	------

Total time.....	68'30
-----------------	-------

Pitch: A' = 415 Hz - Recording: 31 January, 1-2 February 2013, Jesus-Christus-Kirche Dahlem (Berlin) - Sound Engineer: Markus Heiland (Tritonus) – Producer/Editing/Mastering: Andreas Neubronner (Tritonus) - Music & programming advisor: Jens Van Durme (Collegium Vocale Gent) - Cover: picture Michel Dubois (Courtesy 9T9 Art Gallery) – Photographs Philippe Herreweghe: Michiel Hendryckx – Proofreading: Charles Johnston – Design: Casier/Fieuws – Executive Producer: Frederik Styns

Collegium Vocale Gent

Philippe Herreweghe

Choir & Soloists*

Soprano Dorothee Mields*+, Dominique Verkinderen, Kristen Witmer⁺

Alto Damien Guillon*+, Cécile Pilorger, Alexander Schneider

Tenor Thomas Hobbs*+, Malcolm Bennett, Stephan Gähler

Bass Peter Kooij*+, Matthias Lutze, Bart Vandewege

⁺ Johann Schelle – Komm, Jesu, komm

Orchestra

Violin 1 Christine Busch (leader), Baptiste Lopez, Dietlind Mayer

Violin 2 Caroline Bayet, Adrian Chamorro, Michiyo Kondo

Viola Paul De Clerck, Kaat De Cock

Cello Ageet Zweistra, Harm-Jan Schwitters

Double bass Miriam Shalinsky

Organ Maude Gratton

Oboe Marcel Ponsele, Taka Kitazato

Bassoon Julien Debordes

Tromba da tirarsi Alain De Rudder (BWV 48)

Corno da tirarsi Alain De Rudder (BWV 73 & 109)

J. S. Bach: cantatas from the first Leipzig cycle (1723-24)

When the Cöthen Kapellmeister Johann Sebastian Bach took on the post of Kantor of the Thomaskirche of Leipzig in the year 1723, it represented a significant reorientation for him. There were changes involved in the move from court to municipal service, and the living conditions in a small princely capital like Cöthen could hardly be compared with those of a commercial and university city. Most obviously, however, Bach's spheres of musical activity were affected by the new situation; but it would seem that this is precisely what he yearned for and welcomed. For it gave him the chance to put into practice the goal of a 'well-regulated church music' that he had mentioned in his request for dismissal from Mühlhausen in 1708 – and moreover in a way that his post as Konzertmeister at Weimar, with its obligation to compose one cantata a month, had not offered.

Under Bach's predecessors, the principal churches of Leipzig, St Nicholas's and St Thomas's, had developed a prestigious tradition of sacred music, which represented a genuine challenge for the new *Cantor et Director Musices*. To all appearances, Bach gladly took up the gauntlet, for here he had the ideal opportunity to promote his interests, especially in terms of composition. It was taken for granted that the Kantor of St Thomas's choir school would not only organise the liturgical music at Leipzig's four principal churches, using the various choral groups available to him and the instrumental ensemble of town musicians, but also contribute compositions of his own. Most of his predecessors and immediate successors in the post did indeed perform their own works, but neither Johann Kuhnau (1701-21), Johann Schelle (1677-1701) and Sebastian Knüpfer (1657-76) before him, nor Gottlob Harrer (1750-55), Johann Friedrich Doles (1756-89) and Johann Adam Hiller (1789-1800) after him committed themselves to the composition of church music with anything like the same intensity as Bach.

It is likely that he planned right from the start to supply the Leipzig liturgy with works of his own composition. This entailed composing cantatas for the Sundays and feast days of the church year (with the exception of the Sundays in Advent and Passiontide, when no music was performed). The annual requirement amounted to a good sixty pieces, which demanded an enormous workload of him. But

this meant that he could gradually build up a repertory of cantatas that would later provide him with a ready fund of music. His aim was also to incorporate into the Leipzig repertory a selection of the works he had written in Weimar. And, with the appropriate revisions, he could even perform in Leipzig some of the vocal works originally composed for the court at Cöthen.

In his first year in his Leipzig post, Bach created an amazingly rich repertory of cantatas; his concentration on the genre produced an unprecedented range of choruses, recitatives, arias, and chorales, devoid of all schematism. Three principal formal models emerge from this cycle:

(a) seven movements: chorus (biblical quotation or chorale text) – recitative – chorale – aria – recitative – aria – chorale (as in BWV 48);

(b) six movements: chorus (biblical quotation) – recitative – aria – recitative – aria – chorale (as in BWV 109);

(c) six movements: chorus (biblical quotation) – aria – chorale – recitative – aria – chorale (as in BWV 44).

From time to time, however, individual forms crop up, such as that of BWV 73: chorus (chorale with interpolated recitatives) – aria – recitative with aria – chorale. But a constant for all Bach's Leipzig cantatas is the framing function of the opening movement for chorus and the concluding chorale. In view of the size of the two Leipzig principal churches, the Thomaskirche and Nicolaikirche, the performing forces are enlarged and expanded in comparison to those of the Weimar works. The standard cantata orchestra (as is the case in BWV 48, 109, 73, and 44) consists of two oboes, strings, and continuo, but more frequent use is also made of brass (as with the trumpet in BWV 48 and the horn in BWV 73 and 109, *ad libitum* in the last named). Above all, however, the instrumental virtuosity required by these works has increased enormously, as have the technical demands on the chorus and solo singers, now trained by Bach himself.

✱

The cantata *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen* BWV 48 was written for the nineteenth Sunday after Trinity (3 October) in 1723. The Gospel for that day is Matthew 9:1–8 (Jesus' healing of a man sick of the palsy). But the unknown author of the cantata text selected for the opening chorus the words of the Epistle to the Romans, 7:24: 'O wretched man that I am! who shall deliver me from the body of this death?' Bach, with his intimate knowledge of the Bible and the Lutheran hymnbooks, in fact refers to both readings in his setting of the text from Romans. For Matthew 9:2 includes the words 'Son, be of good cheer; thy sins be forgiven thee', and Bach creates the connection between the two texts through an instrumental version of Bartholomäus Ringwaldt's chorale *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*,

published in a hymnbook of 1588 under the title 'Ein gut Lied für die Vergebung der Sünden' (A fine hymn for the forgiveness of sins). Its first and seventh stanzas contain such especially appropriate lines as 'Mit Schmerzen bin beladen' (I am weighed down by sins – a reference to the palsied man) and 'Ach Herr, mein Gott, vergieb mir's doch / Um deines Namens willen' (Ah, Lord my God, forgive me yet / For thy Name's sake).

The chorale melody is stated by the trumpet and the oboes in a descant canon above the choral texture. The symbolic power vested in the canon is obvious: the confidence of faith is as predictable and steady as the musical unfolding of the canon. Hence the movement audibly and emphatically answers the question 'who shall deliver me?' in the chorale melody. This example makes clear the extent to which Bach seeks to offer in his cantatas a musical sermon that goes significantly further than a mere setting of the text provided. For the inclusion of the instrumental chorale melody was not prescribed by the librettist, but was the composer's own idea.

In the remaining movements of the cantata Bach follows the literary model, which predicates sickness as the scourge of the sinner. An expressive alto recitative (movement 2) with string accompaniment and an aria for solo alto, obbligato oboe, and continuo (movement 4), separated by a chorale strophe (movement 3), deal with the themes of pain, sin, and punishment. The ensuing pair of movements, consisting of the tenor recitative (no.5) and tenor aria with oboes and strings (no.6), shifts the emphasis to the forgiveness of sins, thus altering the musical character of the second half of the cantata in keeping with the text 'Vergibt mir Jesus meine Sünden, / So wird mir Leib und Seel gesund' and with the triple time of the aria. The work ends with a chorale accompanied by the full instrumental forces.

Just two weeks after BWV 48, the cantata *Ich glaube, lieber Herr, hilf mein Unglauben* BWV 109 was given for the first time, on the twenty-first Sunday after Trinity (17 October 1723). This work too begins with an opening chorus from a biblical source: here the unknown librettist glosses the Gospel for that day, John 4:47-54 (Christ's healing of a nobleman's son), with a quotation from Mark 9:24. The theological topos of illness/healing, doubt/hope, and unbelief/belief is closely related to that of BWV 48, but Bach's setting demonstrates the variety of his fund of musical ideas.

Movement 1 has a concertante character and stresses the independence of the instrumental texture from the vocal lines. Yet the two are related: in the voice parts solo sections alternate with choral

passages, just as solo and tutti sections are found in the orchestral writing. In this way Bach realises his desired musical interpretation of the text, with its inconstant wavering between belief and unbelief.

The strong textual contrasts underlined by the poem continue in the subsequent movements. Thus the scoring of the two arias is clearly differentiated: movement 3 is for tenor with strings, movement 5 for alto with woodwind (two oboes). Added to this is a sharp harmonic contrast in the juxtaposition of the sharp key of E minor in no.3 (after the D minor of the opening chorus!), with its 'negative' textual content of doubt and fear, and the flat key of F major in no.5 with its 'positive' content of hope and faith. The closing chorale incorporates obbligato instrumental interludes between the lines of text.

The final movement of the cantata is a chorale strophe beginning 'Wer hofft in Gott und dem vertraut / Der wird nimmer zuschanden' to the tune of the 1524 hymn *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*. With the return to the D minor of the opening chorus the music also reverts to the concertante element and the play on contrasts of sonority, since the choral statements of the lines of the chorale are embedded in a six-part instrumental texture.

The cantata *Herr, wie du willst, so schicks mit mir* BWV 73 was composed for the third Sunday after Epiphany (23 January 1724), and a surviving wordbook of 1724 tells us that its first performance took place in the Nikolaikirche. The unknown librettist took for the opening chorus the hymn of the same name by Kaspar Bienemann (1582), into which he interpolated freely composed sections. The entire content of the cantata text refers to the Gospel for that Sunday, Matthew 8:1-13 (the healing of a leper).

The large-scale opening chorus might be said to foreshadow the cycle of chorale cantatas that began in June 1725. At any rate, this movement shows Bach's special interest in the multifarious possibilities offered by choral arrangements of chorales. The combination of chorale and free poetry in the cantata text is handled in an original way. The Reformation hymn tune *Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält* appears in four sections of the opening chorus, which are interspersed with fairly lengthy recitatives (sung successively by tenor, bass, and soprano) in a freer declamatory style, but with instrumental accompaniment. The concerted instrumental part is determined by the characteristic four-note incipit of the chorale melody, which is constantly accentuated by staccato articulation in the orchestra and finally – and very unusually – taken over and thrice repeated by the chorus as a concluding figure with the words 'Herr, wie du willst' (Lord, as thou wilt).

Tenor and bass dominate the solo inner movements: an aria in trio style for tenor with oboe and continuo fervently underscores the words 'Ach senke doch den Geist der Freuden / Dem Herzen ein'. The following two movements are a *secco* recitative and an aria for bass, strings, and continuo. The latter begins with the motto 'Herr, so du willst', which forms the first line of the three-stanza poem and is also used by Bach as a musical refrain to conclude this notably expressive aria in C minor. A strophe from Ludwig Helmbold's hymn *Von Gott will ich nicht lassen* (1563) serves as the concluding chorale.

Sie werden euch in den Bann tun BWV 44 is the last newly composed piece of Bach's first Leipzig cantata cycle; the works for the ensuing three days of Pentecost and Trinity Sunday were either Weimar cantatas or arrangements of vocal works from Cöthen. The cantata was written for the Sunday after Ascension (Exaudi) and first performed on 21 May 1724. Once again, as in most of the cantatas of this cycle, the poem is by an unknown hand; it begins with the first verse of the Gospel for the day, John 15:26 to 16:4 (Christ takes leave of his disciples).

Deviating from all the tried and tested six-movement cantata forms that one repeatedly encounters in 1723-24, Bach divides the introductory biblical verse into two sections that follow each other without a break: first a duet ('Sie werden Euch in den Bann tun') for tenor and bass with two oboes and continuo, then a chorus ('Es kömmt aber die Zeit'). His subtle feeling for language thereby respects the structure of the biblical verse as thesis and antithesis, which he underlines musically through a quite different treatment of each of the two sections, though they nevertheless form a single tonal unit in G minor: (1) an elaborately worked five-part texture for double duet of two oboes and two voices with continuo in 3/4 time; (2) an eight-part texture for chorus and orchestra (the oboes double the violins) in 4/4.

This two-part opening movement is followed by five more movements: aria-chorale-recitative-aria-chorale. Here too the composer avoids all schematism, setting the two chorale movements in wholly dissimilar fashion. Thus the fourth movement is a straightforward chorale set as a duet for tenor and continuo, with the voice stating the chorale melody *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (1587) in a slightly decorated form, while the closing chorale sticks to the customary four-part harmony. The two arias likewise diverge in both formal trappings and musical character. Movement 3, a trio for alto, oboe and continuo, tends to recall the initial duet with its triple time, but adds to this animated triplets that underline the content of the text (the blissful overcoming of earthly woes). Movement 6, by contrast,

is a soprano aria with the full strings (plus doubling oboes), its duple time also strongly marked by triplets, which introduce a joyful motif. Here the text speaks of the victory of the smiling 'sun of gladness' over evil 'tempests', in an allegorical allusion to Jesus.

The text 'Komm, Jesu, komm' is best known from Bach's motet of the same name for eight-voice double choir. But this was in fact the second setting of the text, which was written by Paul Thymich in 1684 as an eleven-stanza mourning poem for the funeral of the rector of the Thomasschule and university professor Jakob Thomasius. We owe its first setting, in the form of a strophic aria in five voices, to Johann Schelle, a predecessor of Bach's as Thomaskantor, who was responsible for writing the funeral music at the time. Bach's motet makes absolutely no reference to Schelle's aria, and sets only the first and last stanza of the poem: the first in motet style, the last as a four-voice aria with an original melody.

All the stanzas of the poem lead to a refrain, the second line of which is invariably 'Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben'. Here the poet Thymich alludes to the exchange with the disciple Thomas in John 14, where Jesus declares in verse 6: 'I am the way, the truth, and the life.' The reason for this reference is obviously Thymich's desire to link the name of Thomasius with that of the biblical ('doubting') Thomas, in order to create a close connection between the apostle Thomas, who was venerated in the Middle Ages as the patron saint of theologians, and the rector of the Thomasschule.

Schelle respects the form and content of the funeral poem by juxtaposing the reiterated weighty theological message of the refrain, set as *tripla* (i.e. in triple time), with the four opening lines of each strophe, the changing words of which he sets in duple time. Incidentally, Bach's motet also gives prominence to the refrain alluding to Thomas by devoting an extended section in 6/8 time to it.

Christoph Wolff

Translation: Charles Johnston

J. S. Bach : cantates de la première année à Leipzig (1723-1724)

La carrière de l'ancien maître de chapelle de Köthen Johann Sebastian Bach prit un tour nouveau lorsqu'il entra en fonction au poste de cantor de Saint-Thomas en 1723, du fait de son passage du service de la cour au service municipal ; les conditions de vie d'une petite ville résidentielle comme Köthen étaient très différentes de celles d'une grande ville universitaire et de commerce comme Leipzig. Plus que toute autre chose, ses activités musicales furent affectées par la nouvelle situation, que le compositeur attendait et accueillit avec joie, semble-t-il. Car s'offrit alors à lui l'occasion, déjà évoquée dans sa demande de démission de Mühlhausen en 1708, d'instaurer une musique d'église réglée, ce que son poste de *Konzertmeister* à Weimar ne lui permettait d'ailleurs pas non plus, avec l'obligation de composer chaque mois une seule cantate.

Les prédécesseurs de Bach avaient développé au sein de deux des églises principales de Leipzig, Saint-Nicolas et Saint-Thomas, une prestigieuse tradition de musique sacrée ; cela représentait pour le nouveau *Cantor et Director Musices* un véritable défi. Selon toute vraisemblance, Bach le releva volontiers ; ici, il pouvait défendre au mieux ses intérêts, en particulier ceux de compositeur. Le cantor de l'école Saint-Thomas ne réglait évidemment pas uniquement l'organisation de la musique des quatre églises principales de Leipzig avec les différents chœurs et l'ensemble instrumental des musiciens municipaux, mais y contribuait également par ses propres compositions. La plupart de ses prédécesseurs et son successeur immédiat firent de même, mais ni Johann Kuhnau (1701-1721), ni Johann Schelle (1677-1701), ni Sebastian Knüpfer (1657-1676), pas plus que Gottlob Harrer (1750-1755), Johann Friedrich Doles (1756-1789) ou Johann Adam Hiller (1789-1800) ne s'investirent avec une telle ferveur dans la composition d'œuvres sacrées.

Dès le début, Bach décida probablement d'alimenter la musique d'église lipsienne essentiellement avec ses propres œuvres. Il devait donc composer des cantates pour les dimanches et les jours de fête de l'année liturgique, à l'exception des dimanches de l'Avent et de la Passion, exempts de musique. Les besoins annuels s'élevaient à une soixantaine de pièces, ce qui exigeait de lui une énorme quantité de travail. Il put ainsi petit à petit se construire un répertoire de cantates, qui constituerait plus tard

un corpus d'œuvres à sa disposition. Son objectif était également d'intégrer au répertoire de Leipzig une partie des œuvres écrites à Weimar. Avec quelques remaniements *ad hoc*, il pourrait aussi incorporer les œuvres vocales destinées à la cour de Cöthen.

Durant sa première année officielle à Leipzig, Bach se constitua un répertoire de cantates étonnamment dense. Il forma ainsi une collection musicale unique de chœurs, de récitatifs, d'airs et de chorals, dénués de tout schématisme. Trois formes privilégiées se dégagent :

(a) à 7 parties : chœur (parole biblique ou choral) – récitatif – choral – air – récitatif – air – choral (comme dans la cantate BWV 48) ;

(b) à 6 parties : chœur (parole biblique) – récitatif – air – récitatif – air – choral (comme dans la cantate BWV 109) ;

(c) à 6 parties : chœur (parole biblique) – air – choral – récitatif – air – choral (comme dans la cantate BWV 44).

Toutefois apparaissent çà et là des formes individuelles, comme dans la cantate BWV 73 : chœur (choral avec récitatifs insérés) – air – récitatif avec air – choral. La fonction-cadre du chœur introductif et du choral final est constante dans toutes les cantates écrites à Leipzig. Par rapport au répertoire de Weimar, l'instrumentarium est élargi, étant donné la taille des églises Saint-Thomas et Saint-Nicolas. L'orchestre de cantate standard est formé (comme pour les cantates BWV 48, 109, 73 et 44) de deux hautbois, cordes et continuo ; il est également fréquemment fait appel aux cuivres (comme la trompette dans la cantate BWV 48 ou le cor dans les cantates BWV 73 et 109, dans ce cas *ad libitum*). Mais, surtout, la virtuosité instrumentale est bien plus importante, tout comme les exigences vocales auxquelles sont confrontés les chœurs et les chanteurs solistes, désormais formés par Bach lui-même.

✱

La cantate *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen* (Misérable que je suis, qui me délivrera ?) BWV 48 fut écrite pour le 19^e dimanche après la Trinité, le 3 octobre 1723. L'évangile de ce dimanche est Matthieu 9, 1-8 (guérison d'un paralytique). Cependant, l'auteur anonyme du texte de la cantate utilise pour le chœur d'ouverture l'Épître aux Romains 7, 24 : « Misérable que je suis, qui me délivrera du corps de cette mort ? » Bach, fin connaisseur de la Bible et des livres de cantiques, évoque les deux lectures dans sa mise en musique du texte de l'Épître. Car dans Matthieu 9, 2, il est dit : « Prends courage, mon enfant, tes péchés te sont pardonnés ! » et Bach fait le lien avec le choral joué par les instruments de Bartholomäus Ringwaldt, *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* (Seigneur Jésus-Christ, bien

suprême), publié en 1588 dans un livre de cantiques sous le titre d'*Ein gut Lied für die Vergebung der Sünden* (Un bon chant pour la rémission des péchés). On y trouve aux première et septième strophes des vers particulièrement appropriés, comme « Je suis chargé de chagrins » (en référence au paralytique) et « Ah Seigneur, mon Dieu, pardonne-moi alors / À cause de ton Nom » (en référence au pardon des péchés).

La mélodie de choral est jouée par la trompette et les hautbois en un canon qui se fait entendre au-dessus du chœur. La force symbolique du canon est évidente. La confiance de la foi est aussi prévisible et sûre que le déroulement musical du canon. La réponse à la question « qui me délivrera ? » se donne avec emphase dans le choral. Il est clair ici à quel point le compositeur s'efforce de réaliser un sermon musical, qui dépasse une simple mise en musique du texte. Car la l'incorporation de la mélodie de choral instrumentale n'a pas été imposée par le librettiste, mais était bien une idée de Bach.

Dans les autres mouvements de la cantate, Bach suit le modèle poétique, qui traite de la maladie comme tourment des pécheurs. Un récitatif expressif pour alto (n° 2) avec accompagnement de cordes, suivi par un air pour alto solo, hautbois obligé et continuo (n° 4) et interrompu par une strophe de choral (n° 3), est dédié aux thèmes de la douleur, du péché et du châtement. Les parties suivantes, un récitatif (n° 5) et un air (n° 6) pour ténor avec hautbois et cordes, s'attachent au pardon des péchés et modifient, avec le texte « Si Jésus me pardonne mes péchés, mon corps et mon âme renaîtront à la santé » et avec la mesure ternaire de l'air, le caractère de la deuxième moitié de la cantate, qui s'achève sur un choral accompagné par un instrumentarium complet.

Deux semaines seulement après la cantate BWV 48 fut donnée pour la première fois la cantate *Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben* (Je crois, Seigneur, viens en aide à mon peu de foi !) BWV 109, le 21^e dimanche après la Trinité, le 17 octobre 1723. Elle commence également avec un chœur d'ouverture biblique, dans lequel le librettiste anonyme commente avec la citation de Marc 9, 24 l'évangile du dimanche (Jean 4, 47-54, guérison du fils d'un noble). La thématique théologique de maladie/guérison, doute/espoir et incroyance/foi s'apparente à celle de la cantate BWV 48, mais la musique témoigne de la diversité de l'univers du compositeur.

La première partie est de caractère concertant ; l'écriture y souligne l'indépendance des parties vocales et instrumentales, qui sont pourtant liées : dans le chœur, les sections solistes alternent avec les

sections chorales, tout comme l'on trouve des parties solo et tutti dans l'orchestre. Bach traduit ainsi en musique l'alternance inconstante de la foi et de l'incroyance.

Les puissants contrastes se retrouvent également dans les parties suivantes. Ainsi, les deux airs offrent une instrumentation différenciée : le premier (n° 3) est pour ténor et cordes et le second (n° 5) pour alto et vents (deux hautbois). À cela s'ajoute un contraste harmonique fort dans la juxtaposition de la tonalité à dièse de *mi* mineur du n° 3 (après le *ré* mineur du chœur d'ouverture !), au contenu textuel « négatif » de doute et de peur, et de la tonalité à bémol de *fa* majeur du n° 5, au contenu textuel « positif » d'espoir et de foi. Le choral final intègre entre les vers du choral des instruments concertants.

Pour achever la cantate, on entend une strophe de choral avec l'incipit « Qui espère en Dieu et croit en lui / Ne sera jamais déçu » sur la mélodie de choral *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (Par la chute d'Adam tout fut corrompu) de 1524. Avec le retour au *ré* mineur du chœur d'ouverture reviennent aussi l'élément concertant et le jeu avec les contrastes sonores ; les vers du choral sont intégrés à une écriture instrumentale concertante à six voix.

La cantate *Herr, wie du willst, so schicks mit mir* (Seigneur, dispose de moi selon ta volonté) BWV 73 est écrite pour le 3^e dimanche après l'Épiphanie, le 23 janvier 1724, et une impression originale du texte de 1724 nous informe que la représentation eut lieu en l'église Saint-Nicolas. Le librettiste anonyme a repris pour le chœur d'ouverture le texte du chant éponyme de Kaspar Bienemann (1582), dans lequel il a inséré des parties de texte librement rimé. L'ensemble du texte de la cantate se réfère à l'évangile du dimanche Matthieu 8, 1-13 (guérison d'un lépreux).

Le grand chœur d'ouverture annonce pour ainsi dire le cycle de cantates-choral qui commencera en juin 1725. Bach y montre un intérêt particulier pour les différentes possibilités qu'offrent les arrangements pour chœur des chorals. La combinaison donnée par le texte de la cantate du choral et de la poésie libre est réalisée d'une façon originale. La mélodie de choral réformé *Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält* (Là où Dieu ne se tient pas près de nous) se présente en quatre sections, interrompues par des récitatifs (alternativement pour ténor, basse et soprano) dans un style déclamatoire plus libre, mais avec accompagnement instrumental. La partie instrumentale concertante est déterminée par le motif de tête caractéristique composé de quatre notes de la mélodie de choral, accentué tout du long

par des articulations staccato dans l'orchestre et enfin – fait inhabituel – repris et trois fois répété par le chœur dans la coda, avec les mots « Seigneur, selon ta volonté ! »

Le ténor et la basse dominant les mouvements solistiques intérieurs : un air en trio pour ténor, hautbois et continuo souligne musicalement les mots « Ah, verse donc l'esprit de joie / Dans mon cœur ». Les deux mouvements suivants sont constitués d'un récitatif *secco* suivi d'un air pour basse, cordes et continuo. Celui-ci commence avec le *motto* « Seigneur, si telle est ta volonté », qui constitue le premier vers du poème en trois strophes et est utilisé comme refrain à la fin de l'air en *do* mineur, particulièrement expressif. Une strophe du chant *Von Gott will ich nicht lassen* (Je n'abandonnerai pas Dieu) (1563) de Ludwig Helmbold tient lieu de choral final.

Sie werden euch in den Bann tun (Ils vous excluront des synagogues) BWV 44 est la dernière des œuvres composées par Bach lors de sa première année à Leipzig : les pièces pour les trois jours de fête de Pentecôte suivants et le dimanche de la Trinité sont en fait des cantates composées à Weimar ou des créations d'œuvres vocales composées à Köthen. La cantate fut écrite pour le dimanche Exaudi et donnée pour la première fois le 21 mai 1724. Ici aussi, comme pour la plupart des cantates de cette année, l'auteur du livret est inconnu ; le texte commence avec le premier verset de l'évangile du dimanche Jean 15, 26 – 16, 4 (discours d'adieu de Jésus).

Différant de l'une des formes éprouvées à 6 parties, à laquelle Bach recourut sans cesse en 1723-1724, le verset biblique inaugural est divisé en deux phrases étroitement liées : un duo (« Ils vous excluront des synagogues ») pour ténor et basse avec deux hautbois et continuo est suivi par un chœur (« Et l'heure vient »). La sensibilité linguistique subtile de Bach tient compte de la structure en thèse et antithèse des versets, qu'il souligne musicalement par une organisation très différente de la phrase, qui forme néanmoins une entité tonale homogène (*sol* mineur) : (1) une partie à cinq voix très ouvragée pour le double duo de deux hautbois et voix avec continuo, en mesure à 3/4 ; (2) une partie à huit voix pour chœur et orchestre (les hautbois et les violons jouant ensemble), en 4/4.

À ce mouvement introductif divisé succèdent cinq autres mouvements : air, choral, récitatif, air et choral. Ici aussi, le compositeur évite tout schématisme, mettant en musique de façons très différentes les deux mouvements à choral. Ainsi, le 4^e mouvement est un simple duo à choral pour ténor et continuo, où la voix présente la mélodie de choral *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (Hélas, mon Dieu,

plus d'un chagrin) (1587) dans une tournure légèrement ornée, tandis que le choral final est maintenu dans une harmonisation à quatre voix. Les deux airs sont aussi différents dans leur apparence que dans leur caractère. Le 3^e mouvement, un trio pour alto, hautbois et continuo, se réfère avec sa mesure ternaire au duo d'entrée, mais ajoute des triolets mouvementés qui soulignent le texte (« la félicité bienheureuse les en délivre »). Le 6^e mouvement est un air pour soprano avec accompagnement de cordes (et de hautbois), dont le rythme en mesure binaire est également fortement marqué par des triolets, qui donnent une impression de joie. Le texte parle de la victoire de la gaieté du « soleil radieux » sur les « orages » comme allégorie de Jésus.

Le texte « *Komm, Jesu, komm* » est surtout connu par le motet éponyme de Bach pour double chœur à huit voix. Ce motet est cependant la deuxième mise en musique de ce texte, un poème funèbre en onze strophes écrite par Paul Thymich pour les funérailles du recteur de l'école Saint-Thomas et du professeur d'Université Jakob Thomasius (1684). La première réalisation sous la forme d'un air strophique est due à Johann Schelle, un prédécesseur de Bach en charge à l'époque de la musique funèbre. Bach ne fait pas référence à l'air de Schelle et n'a mis en musique que la première et la dernière strophe du poème : la première sous la forme d'un mouvement motettique, la dernière comme air à quatre voix avec sa mélodie propre.

Toutes les strophes de la poésie de l'air aboutissent au refrain qui se termine par « *Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben* » (Tu es le bon chemin, la vérité et la vie). Thymich s'inspire ici du dialogue de Thomas dans Jean 14 où, au 6^e verset, les mots de Jésus reviennent : « Je suis le chemin, la vérité et la vie ». Cette référence biblique s'explique probablement par le fait que Thymich rapproche ici le nom de Thomasius et celui du disciple Thomas (Thomas l'incrédule), pour ainsi relier étroitement l'apôtre Thomas, vénéré au Moyen Âge comme le saint des théologiens, et le recteur de l'école Saint-Thomas.

Schelle lui aussi tient compte de la forme et du contenu du poème funèbre, quand il juxtapose le refrain avec son énoncé théologique imposant et répété à trois temps aux premières lignes des quatre strophes changeant en binaire. Du reste, le motet de Bach présente aussi le refrain de Thomas, et lui consacre une vaste section en 6/8.

Christoph Wolff

Traduction : Catherine Meeùs

J. S. Bach: Kantaten aus dem ersten Leipziger Jahrgang (1723-24)

Die Übernahme des Thomaskantorats im Jahr 1723 bedeutete für den Köthener Kapellmeister Johann Sebastian Bach eine Umorientierung. Veränderungen ergaben sich aus dem Wechsel von höfischen in städtische Dienste, auch ließen sich die Lebensverhältnisse einer kleinen Residenzstadt wie Köthen kaum mit denjenigen einer großen Handels- und Universitätsstadt vergleichen. Am deutlichsten jedoch wurde Bachs musikalischer Tätigkeitsbereich von der neuen Situation betroffen, doch sieht es so aus, als ob er gerade dieses in besonderer Weise herbeigesehnt und begrüßt hätte. Denn es bot sich ihm die Möglichkeit, das in seinem Mühlhäuser Entlassungsgesuch von 1708 erwähnte künstlerische Ziel einer regulierten Kirchenmusik in die Tat umzusetzen — und zwar in einer Weise, die ihm auch der Weimarer Konzertmeisterposten mit der Verpflichtung zur monatlichen Kantatenkomposition nicht geboten hatte.

Die Leipziger Hauptkirchen St. Nicolai und St. Thomae hatten unter Bachs Amtsvorgängern eine anspruchsvolle kirchenmusikalische Tradition entfaltet, die für den neuen "Cantor und Director Musices" eine regelrechte Herausforderung bedeutete. Bach nahm sie allem Anschein nach gern an, konnte er doch hier insbesondere seine kompositorischen Interessen aufs Beste vertreten. Es war eine Selbstverständlichkeit, daß der Kantor der Thomasschule mit den verschiedenen Chorgruppen und dem Instrumentalensemble der Stadtmusiker nicht nur die Kirchenmusik der vier Leipziger Hauptkirchen organisatorisch bestellte, sondern auch eigene Kompositionen beisteuerte. Letzteres hatten die meisten seiner Amtsvorgänger und unmittelbaren Nachfolger ebenfalls getan, aber weder Johann Kuhnau (1701-1721), Johann Schelle (1677-1701) oder Sebastian Knüpfer (1657-1676), noch Gottlob Harrer (1750-1755), Johann Friedrich Doles (1756-1789) oder Johann Adam Hiller (1789-1800) engagierten sich mit einer Bach vergleichbaren Intensität der Komposition von Kirchenwerken.

Bach plante wohl von Anbeginn, die Leipziger Kirchenmusik wesentlich mit eigenen Werken zu bestreiten. Das bedeutete, für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres (mit Ausnahme der musiklosen Advents- und Passions-Sonntage) Kantaten zu komponieren. Der jährliche Bedarf belief sich damit auf gut 60 Stücke, was ihm ein enormes Arbeitspensum abverlangte. Denn er konnte sich erst allmählich ein Kantaten-Repertoire aufbauen, das ihm dann später einen Bestand an Werken

bereitstellen sollte. Dabei galt es auch, einen Teil der in Weimar geschriebenen Werke in das Leipziger Repertoire zu integrieren. Durch entsprechende Umarbeitungen konnte er auch die für den Köthener Hof bestimmten Vokalwerke der Leipziger Praxis eingliedern.

Bach schuf in seinem ersten Leipziger Amtsjahr ein erstaunlich dichtes Kantaten-Repertoire und legte mit der konzentrierten Hinwendung zur Gattung Kantate ein beispielloses musikalisches Spektrum an Chören, Rezitativen, Arien und Chorälen vor, das frei von jeglichem Schematismus blieb. Drei bevorzugte Kantatenformen kristallisieren sich heraus;

(a) 7-sätzliche Form: Chor (Bibelwort oder Choral)—Rezit.—Choral—Arie—Rezit.—Arie—Choral (wie in BWV 48);

(b) 6-sätzliche Form: Chor (Bibelwort) —Rezitativ—Arie—Rezit.—Arie—Choral (wie in BWV 109);

(c) 6-sätzliche Form: Chor (Bibelwort)—Arie—Choral—Rezit.—Arie—Choral (wie in BWV 44).

Hin und wieder erscheinen jedoch auch individuelle Formen wie in BWV 73: Chor (Choral mit eingefügten Rezitativen) —Arie—Rezit. mit Arie—Choral. Konstant bleibt die insgesamt für Bachs Leipziger Kantaten gültige Rahmenfunktion von einleitendem Chorsatz und abschließendem Choral. Gegenüber dem Weimarer Repertoire wird vor allem mit Rücksicht auf die Größe der beiden Leipziger Hauptkirchen St. Thomae und St. Nicolai der Aufführungsapparat verstärkt und erweitert. Das Standard-Kantatenorchester umfasst (wie bei BWV 48, 109, 73 und 44) 2 Oboen, Streicher und Continuo, aber auch die Blechbläser werden häufiger herangezogen (z. B. Trompete in BWV 48 oder Horn in BWV 73 und 109, dort ad libitum). Vor allem jedoch erfährt die von Bach verlangte Virtuosität des Instrumentalen eine enorme Steigerung, wie auch die gesangstechnischen Herausforderungen an die nunmehr von Bach selbst geschulten Chor- und Solosänger erheblich wachsen.

✱

Die Kantate "Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen" BWV 48 entstand zum 19. Sonntag nach Trinitatis am 3. Oktober 1723. Das betreffende Sonntagsevangelium findet sich Matthäus 9, 1-8 (Heilung eines Gichtbrüchigen). Jedoch entnahm der unbekannte Verfasser der Kantatendichtung für den Eingangschor das biblische Dictum der Epistellesung Römer 7, 24: "Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leibe dieses Todes." Bach, der Bibel- und Gesangbuchkenner, erinnert in seiner Vertonung des Römerbrief-Textes freilich an beide Lesungen. Denn in Matthäus 9, 2 heißt es: „Sei getrost, mein Sohn, deine Sünden sind dir vergeben!“ und Bach schafft die Verbindung durch den instrumental erklingenden Choral von Bartholomäus Ringwaldt, „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“, veröffentlicht 1588 im Gesangbuch unter dem

Titel „Ein gut Lied für die Vergebung der Sünden“. Dort finden sich in der 1. und 7. Strophe besonders passende Textzeilen wie: „Mit Schmerzen bin beladen“ (Bezug auf den Gichtbrüchigen) und „Ach Herr, mein Gott, vergieb mir's doch / Um deines Namens willen“ (mit Bezug auf die Sündenvergebung).

Die Choralmelodie wird von Trompete und Oboen in einem Oberstimmen-Kanon über dem Chorsatz geboten. Die im Kanon steckende Symbolkraft liegt auf der Hand. So vorhersehbar und zuverlässig wie der musikalische Ablauf des Kanons ist die Zuversicht des Glaubens. Bachs Kantatensatz macht damit die Antwort auf die Frage „Wer wird mich erlösen?“ im Choral emphatisch hörbar. Es wird hier deutlich, wie sehr der Komponist Bach in seinen Kantaten um eine musikalische Predigt bemüht ist, die über eine bloße Vertonung des Kantaten-Dictums deutlich hinausgeht. Denn der Einbau der instrumentalen Choralmelodie war nicht vom Textdichter vorgeschrieben, sondern Bachs Einfall.

In den übrigen Sätzen der Kantate folgt Bach der dichterischen Vorlage, in der es um Krankheit als Plage des sündigen Menschen geht. Ein expressives Alt-Rezitativ (Satz 2) mit Streicherbegleitung, gefolgt von einer Arie für Alt-Solo, obligate Oboe und Continuo (Satz 4) und unterbrochen durch eine Choralstrophe (Satz 3), widmen sich inhaltlich dem Thema Schmerz, Sünde und Strafe. Das folgende Satzpaar, bestehend aus Tenor-Rezitativ Nr. 5 und Tenor-Arie Nr. 6 mit Oboen und Streichern, wechselt den Akzent in Richtung Sündenvergebung und verändert in Verbindung mit dem Text „Vergibt mir Jesus meine Sünden, / So wird mir Leib und Seel gesund“ und mit dem Dreiertakt der Arie den musikalischen Charakter der zweiten Kantatenhälfte, die durch einen vom Gesamtinstrumentarium begleiteten Choral ihren Abschluss findet.

Nur zwei Wochen nach BWV 48 erklang auch die Kantate „Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben“ BWV 109 zum ersten Mal, und zwar am 21. Sonntag nach Trinitatis, dem 17. Oktober 1723. Ebenfalls mit einem biblischen Eingangschor beginnend, in dem der unbekannte Textdichter mit dem Zitat von Markus 9, 24 das Evangelium des Sonntages Johannes 4, 47-54 (Heilung des Sohnes eines Adligen) kommentiert. Die theologische Thematik mit Krankheit/Heilung, Zweifel/Hoffnung und Unglaube/Glaube ist derjenigen von BWV 48 durchaus verwandt, doch erweist die Komposition Bachs die Vielfalt seiner musikalischen Ideenwelt.

Satz 1 hat konzertierenden Charakter und betont die Selbständigkeit des Instrumentalsatzes gegenüber dem Vokalen. Doch ist beides aufeinander bezogen: Im Chor wechseln Einzelpartien mit chorischen Abschnitten

ab, desgleichen finden sich im Orchestersatz Solo- und Tutti-Abschnitte. Bach erzielt damit die von ihm gewünschte musikalische Textausdeutung im wankelmütigen Wechselspiel von Glauben und Unglauben.

Die von der Dichtung betonten starken inhaltlichen Kontraste setzen sich in den Folgesätzen fort. So bieten die beiden Arien eine kontrastierende Besetzung: Satz 3 Tenor mit Streichern und Satz 5 Alt mit Bläsern (zwei Oboen). Hinzu tritt ein starker harmonischer Kontrast in der Gegenüberstellung der Kreuztonart e-Moll von Nr. 3 (nach dem d-Moll des Eingangschores!) zum "negativen" Textinhalt Zweifel und Angst und der Be-Tonart F-Dur von Nr. 5 zum "positiven" Textinhalt Hoffnung und Glaube. Der Schlußchoral bezieht ein obligates Instrumentarium mit Zeilenzwischenspielen ein.

Zum Abschluß der Kantate erklingt eine Choralstrophe mit dem Textbeginn "Wer hofft in Gott und dem vertraut / Der wird nimmer zuschanden" und der Choralmelodie "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" von 1524. Mit der Rückkehr zum d-Moll des Eingangschores kehrt auch das konzertierende Element und das Spielen mit Klangkontrasten wieder, indem die Choralzeilen des Chores eingebettet werden in einen 6-stimmigen konzertanten Instrumentalsatz.

Die Kantate "Herr, wie du willst, so schicks mit mir" BWV 73 entstand zum 3. Sonntag nach Epiphanias am 23. Januar 1724 und ein erhaltener Originaltextdruck von 1724 besagt, dass die Kantatenaufführung in der Nikolaikirche stattfand. Der unbekannte Textdichter übernahm für den Eingangschor das gleichnamige Lied von Kaspar Bienemann (1582), in das er frei gedichtete Textabschnitte einfügte. Inhaltlich bezieht sich die gesamte Kantatendichtung auf das Evangelium des Sonntags, Matthäus 8, 1-13 (Heilung eines Aussätzigen).

In dem groß angelegten Eingangschor wirft der im Juni 1725 beginnende Choralkantaten-Jahrgang gleichsam seine Schatten voraus. Jedenfalls zeigt sich an diesem Satz Bachs besonderes Interesse an den vielfältigen Möglichkeiten, die chorische Choralbearbeitungen bieten. Die im Kantatentext vorgegebene Kombination von Choral und freier Dichtung wird in origineller Weise umgesetzt. Denn die reformatorische Choralmelodie "Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält" erscheint in vier Abschnitten, die von längeren rezitativen Partien (abwechselnd für Tenor, Bass und Sopran) in freierem, aber instrumental begleiteten Deklamationsstil unterbrochen werden. Die konzertierende Instrumentalpartitur wird bestimmt durch das charakteristische, aus vier Tönen bestehende Kopfmotiv der Choralmelodie, die durch Staccato-Artikulation im Orchester immer wieder

akzentuiert wird und schließlich – durchaus ungewöhnlich – als akkordische Schlussfigur mit den Worten “Herr, wie du willst” vom Chor übernommen und dreimal wiederholt wird.

Tenor und Bass beherrschen die solistischen Binnensätze: eine als Trio gestaltete Tenor-Arie mit Oboe und Continuo unterstreicht inniglich-musikalisch die Worte “Ach senke doch den Geist der Freuden / Dem Herzen ein”. Hingegen bietet das folgende Satzpaar ein Secco-Rezitativ mit nachfolgender Arie für Bass, Streicher und Continuo. Letztere beginnt mit dem Motto “Herr, so du willst”, das die erste Zeile des drei-strophigen Gedichtes bildet und von Bach als musikalischer Refrain auch zum Abschluss der besonders ausdrucksstarken c-Moll-Arie eingesetzt wird. Als Schlusschoral der Kantate dient eine Strophe aus dem Lied “Von Gott will ich nicht lassen” (1563) von Ludwig Helmbold.

“Sie werden euch in den Bann tun” BWV 44 ist das letzte neu komponierte Stück von Bachs erstem Leipziger Kantaten-Jahrgang. Denn die Kompositionen für die nachfolgenden drei Pfingstfeiertage und den Trinitatis-Sonntag bestanden entweder aus Weimarer Kantaten oder Umarbeitungen von Köthener Vokalwerken. Die Kantate entstand zum Sonntag Exaudi und wurde am 21. Mai 1724 erstmals aufgeführt. Auch hier handelt es sich wie bei den meisten Kantaten dieses Jahrganges um die Dichtung eines unbekannten Verfassers, die mit dem ersten Vers des Sonntags-Evangeliums Johannes 15, 26 - 16, 4 (Abschiedsreden Jesu) beginnt.

Abweichend von einer der bewährten 6-teiligen Kantatenformen, die 1723-24 immer wieder anzutreffen sind, teilt Bach den einleitenden Bibelvers in zwei eng miteinander verknüpfte Sätze auf: am Anfang steht ein Duett (“Sie werden Euch in den Bann tun”) für Tenor und Bass mit zwei Oboen und Continuo, auf den ein Chorsatz (“Es kömmt aber die Zeit”) folgt. Damit nimmt Bachs feines Sprachgefühl Rücksicht auf die Konstruktion des Verses aus These und Antithese, die er musikalisch unterstreicht durch ganz unterschiedliche Satzgestaltung, die dennoch eine auch tonartlich (g-Moll) geschlossene Einheit bilden: (1) eine dicht gearbeitete fünfstimmige Partitur für das doppelte Duo aus je zwei Oboen und Singstimmen mit Continuo, 3/4-Takt; (2) eine achtstimmige Partitur für Chor und Orchester (Oboen und Violinen gehen zusammen), 4/4-Takt.

Auf den zweigeteilten Eingangssatz folgen fünf weitere Sätze: Arie-Choral-Rezitativ-Arie-Choral. Auch hier vermeidet der Komponist jegliche Schematik, indem er etwa die beiden Choralsätzen ganz unterschiedlich vertont. So ist Satz 4 ein schlichtes Choralduetten für Tenor und Continuo, wobei die

Singstimme die Chormelodie "Ach Gott, wie manches Herzeleid" (1587) in leicht verzierter Gestalt bietet, während der Schlusschoral in üblicher vierstimmiger Harmonisierung gehalten ist. Die beiden Arien unterscheiden sich ebenfalls in ihrer äußeren Aufmachung wie in ihrem musikalischen Charakter. Satz 3, ein Trio für Alt, Oboe und Continuo, lehnt sich mit seinem Dreiertakt an das Eingangsduett an, fügt jedoch bewegte Triolen ein, die den Textinhalt (seliges Überwinden) unterstreichen. Satz 6 hingegen ist eine Sopran-Arie mit begleitendem Streicherapparat (plus mitgehenden Oboen), deren Rhythmus im geraden Takt ebenfalls stark von Triolen geprägt wird, die ein Freudenmotiv einbringen. Denn der Text spricht von Überwindung von bösem "Wetter" durch die lachende "Freudensonne" als allegorische Anspielung auf Jesus.

Der Text "Komm, Jesu, komm" ist in erster Linie bekannt durch Bachs gleichnamige Motette für achtstimmigen Doppelchor. Diese Motette ist jedoch die zweite Vertonung des Textes, der 1684 als Trauergedicht mit elf Strophen von Paul Thymich zum Begräbnis des Thomasschul-Rektors und Universitätsprofessors Jakob Thomasius verfasst wurde. Die erste Vertonung in Form einer fünfstimmigen strophischen Aria stammt von Johann Schelle, einem Amtsvorgänger Bachs, der seinerzeit die Trauermusik besorgte. Bach nimmt auf Schelles Aria keinerlei Bezug und vertont auch nur die erste und letzte Strophe des Gedichtes: die erste in Form eines motettischen Satzes, die letzte als vierstimmige Aria mit eigener Melodie.

Alle Strophen der Aria-Dichtung münden in den Refrain, der mit die Worten "Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben" endet. Hier greift der Dichter Thymich den Thomas-Dialog aus Johannes 14 auf, wo in Vers 6 die Worte Jesu fallen: "Ich bin der Weg, und die Wahrheit, und das Leben." Der Grund für diesen biblischen Bezug besteht offenbar darin, dass Thymich hier den Namen Thomasius mit dem des Jüngers Thomas (der ungläubige Thomas) zusammenbringt, um auf diese Weise den Apostel Thomas, der im Mittelalter als Heiliger der Theologen verehrt wurde, mit dem Rektor der Thomasschule eng zu verbinden.

Auch der Komponist Schelle berücksichtigt Form und Inhalt des Trauergedichtes, wenn er den Refrain mit seiner gewichtigen und wiederholten theologischen Aussage als Tripla, d.h. im Dreiertakt, den wechselnden vier Anfangszeilen jeder Strophe im geraden Takt gegenüber stellt. Übrigens hebt auch Bachs Motette den Thomas-Refrain heraus, indem er ihm einen ausgedehnten Abschnitt im 6/8-Takt widmet.

Christoph Wolff

J. S. Bach: Cantates uit de eerste jaargang in Leipzig (1723-1724)

Toen de Köthense kapelmeester Johann Sebastian Bach in 1723 cantor werd van de Thomaskirche, betekende dit een heroriëntering. Niet enkel de overgang van hof- naar stadsdienst bracht verandering met zich mee, ook de levensomstandigheden in een kleine residentiestad als Köthen waren niet te vergelijken met die in een grote handels- en universiteitsstad. Het duidelijkst onderhevig aan de nieuwe situatie was evenwel Bachs muzikale actieterrein, ook al lijkt het erop dat hij net daarnaar reikhalzend heeft uitgekeken. Hij kreeg namelijk de mogelijkheid om zijn artistiek doel te verwezenlijken: het effectief uitwerken van een reguliere kerkmuziek, zoals al in 1708 vermeld in zijn ontslagbrief in Mühlhausen, en wel op een manier die hem zijn post als concertmeester in Weimar met de maandelijkse verplichting een cantate te componeren, niet geboden had.

De hoofdkerken van Leipzig, de Nicolai- en Thomaskirche, hadden onder Bachs voorgangers een hoogwaardige kerkmuziektraditie opgebouwd, die voor de nieuwe *cantor et director musices* een echte uitdaging inhield. Bach nam ze zeer waarschijnlijk graag aan omdat hij zo zijn compositorische belangen het best kon behartigen. Het was vanzelfsprekend dat de cantor van de Thomasschule met de verschillende koorgroepen en het instrumentaal ensemble van stadsmuzikanten niet alleen organisatorisch instond voor de kerkmuziek in de vier Leipziger hoofdkerken, maar ook eigen composities leverde. Dat laatste hadden de meeste van zijn ambtsvoorgangers en directe opvolgers ook gedaan, maar noch Johann Kuhnau (1701-1721), Johann Schelle (1677-1701) of Sebastian Knüpfer (1657-1676), noch Gottlob Harrer (1750-1755), Johann Friedrich Doles (1756-1789) of Johann Adam Hiller (1789-1800) hadden zich geëngageerd om kerkmuziekwerken te componeren met een vergelijkbare intensiteit als die van Bach.

Bach had juist van in het begin het plan opgevat om de kerkmuziek in Leipzig in belangrijke mate te voorzien van eigen werken. Dat betekende dat hij cantates moest componeren voor de zon- en feestdagen van het kerkelijk jaar (met uitzondering van zondagen tijdens de Advent en passietijd waarop geen muziek klonk). Jaarlijks waren ruim zestig stukken nodig, wat een enorme arbeid van hem vergde. Bach kon aanvankelijk slechts geleidelijk aan een cantaterepertoire opbouwen, dat hem

dan later een voorraad beschikbare werken zou opleveren. Daarbij kwam het er ook op aan om een deel van zijn in Weimar geschreven stukken te integreren in het Leipziger repertoire. Door passende herwerkingen kon hij ook vocale werken die bedoeld waren voor het hof in Köthen opnemen binnen de muziekpraktijk van Leipzig.

Bach schiep in zijn eerste ambtsjaar in Leipzig een verbazingwekkend omvangrijk cantaterepertoire en presenteerde door zijn geconcentreerde aandacht voor het genre cantate, een muzikaal spectrum zonder voorgaande aan koren, recitatieven, aria's en koralen. Dit spectrum bleef [bovendien] gespaard van elke schematisering. Drie favoriete cantatevormen kristalliseren zich eruit:

(a) de zevendelige vorm: koor (Bijbeltekst of koraal) – recit. – koraal – aria – recit. – aria – koraal (zoals in BWV 48);

(b) de zesdelige vorm: koor (bijbeltekst) – recit. – aria – recit. – aria – koraal (zoals in BWV 109);

(c) de zesdelige vorm: koor (bijbeltekst) – aria – koraal – recit. – aria – koraal (zoals in BWV 44).

Af en toe duiken ook alleenstaande vormen op zoals in BWV 73: koor (koraal met tussengevoegde recitatieven) – aria – recit. met aria – koraal. Algemeen geldend en constant voor Bachs cantates uit Leipzig blijft de kaderfunctie van inleidend koordeel en afsluitend koraal. In vergelijking met het repertoire uit Weimar wordt vooral omwille van de grootte van beide hoofdkerken, Thomas- en Nicolaikirche, het uitvoerend apparaat versterkt en uitgebreid. Het standaard cantate-orkest (zoals het geval in BWV 48, 109, 73 en 44) bestaat uit 2 hobo's, strijkers en continuo, maar ook de koperblazers zijn vaker van de partij (bv. trompet in BWV 48 of hoorn in BWV 73 en 109, daar ad libitum). Vooral de door Bach gewenste instrumentale virtuositeit neemt enorm toe, zoals ook de zangtechnische uitdagingen van de voortaan door Bach geschoolde koor- en solozangers wezenlijk toenemen.

*

De cantate *Ich Elender Mensch, wer wird mich erlösen* BWV 48 werd geschreven voor de 19^{de} zondag na Trinitatis op 3 oktober 1723. Het evangelie voor die zondag komt uit Mattheus 9, 1-8 (De genezing van de lamme). Toch ontleende de onbekende tekstdichter van de cantate voor het openingskoor de bijbeltekst uit Romeinen 7, 24: "Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leibe dieses Todes" ("Rampzalige mens, die ik ben! Wie zal mij redden van dit bestaan ten dode?"). Bach die bijbel en gezangboek door en door kent, herinnert in zijn verklanking van deze tekst uit de brief aan de Romeinen natuurlijk aan beide lezingen. Want in Mattheus 9, 2 lezen we: "Sei getrost, mein Sohn, deine Sünden sind dir vergeben!", wat Bach weet te verbinden met het in de instrumenten weerklinkende koraal van Bartholomäus Ringwaldt,

Herr jesu Christ, du höchstes Gut, in 1588 uitgegeven in een gezangboek onder de titel *Ein gut Lied für die Vergebung der Sünden*. Daarin zijn in de eerste en zevende strofe bijzonder toepasselijke stukken tekst te vinden als: “Mit Schmerzen bin beladen” (verwijzend naar de lamme) en “Ach Herr, mein Gott, vergieb mir’s doch / um deines Namens willen” (verwijzing naar de vergiffenis van de zonden).

De koraalmelodie wordt door de trompet en de hobo’s in een canon van beide bovenpartijen over het koordeel gespannen. De symbolische kracht die van de canon uitgaat, ligt voor de hand. Zo voorspelbaar en precies als zijn muzikaal verloop, is ook het vertrouwen in het geloof. Bachs cantatedeel maakt zo het antwoord op de vraag “Wer wird mich erlösen?” met empathie hoorbaar. Hier wordt duidelijk hoezeer de componist Bach in zijn cantates begaan is met de muzikale preek die een loutere verklanking van de cantatetekst duidelijk overstijgt. Het inlassen van een instrumentale koraalmelodie was namelijk niet voorgeschreven door de tekstdichter, maar was Bachs idee.

In de overige delen van de cantate waarin het over ziekte als kwelling van de zondige mens gaat, volgt Bach het ontwerp van de tekstdichter. Een expressief altrecatief met strijkersbegeleiding (nr. 2), gevolgd door een aria voor altsolo, obligate hobo en continuo (nr. 4) en onderbroken door een koraalstrofe (nr. 3), wijden zich inhoudelijk aan de thematiek van smart, zonde en straf. In de twee daaropvolgende delen, een recitatief voor tenor (nr. 5) en de tenoraria met hobo’s en strijkers (nr. 6), verschuift het accent in de richting van de vergeving van zonden, en verandert ook in relatie tot de tekst “Vergib mir Jesus meine Sünden, so wird mir Leib und Seel gesund” en door de drieledige maat van de aria het muzikale karakter van de tweede cantatehelft, die afgesloten wordt met een door het voltallig orkest begeleid koraal.

Nauwelijks twee weken na BWV 48 was ook de cantate *Ich glaube, lieber Herr, hilf mein Unglauben* voor het eerst te horen, en wel op 17 oktober 1723, de 21^{ste} zondag na Trinitatis. Ze opent eveneens met een bijbels koor waarin de onbekende tekstdichter met een citaat uit Markus 9, 24 het zondagsevangelie uit Johannes 4, 47-54 (De genezing van de zoon van een hofbeambte) becommentarieert. De theologische thematiek van ziekte/genezing, twijfel/hoop en ongeloof/geloof is volledig verwant aan die van BWV 48 maar Bachs compositie toont een veelvoud aan muzikale ideeën.

Het eerste deel heeft een concerterend karakter en legt de nadruk op de zelfstandigheid van het instrumentale ten opzichte van het vocale. Toch hebben beide betrekking op elkaar: in het koor wisselen aparte stemmen af met het hele koor, net zoals solo- en tuttypassages elkaar afwisselen in

het orkest. Dit blijkt uit de door Bach beoogde muzikale tekstinterpretatie van het besluiteloze wisselspel tussen geloof en ongeloof.

De in de tekst benadrukte sterke inhoudelijke contrasten worden aangehouden in de volgende delen. Zo hebben beide aria's een contrasterende bezetting: nr. 3 is geschreven voor tenor en strijkers, nr. 5 voor alt en blazers (twee hobo's). Daarbij komt een nog sterker harmonisch contrast door de confrontatie tussen de kruistonaard e mineur (na het d-mineur van het openingskoor) bij de 'negatieve' tekstinhoud van twijfel en angst, en de moltoonaard F majeur bij de 'positieve' tekstinhoud van hoop en geloof. Het slotkoraal wordt door een obligaat instrumentarium uitgevoerd en met instrumentale intermezzi.

Tot besluit van de cantate weerklinkt een koraalstrofe met als begintekst: "Wer hofft in Gott und dem vertraut / der wird nimmer zuschanden" op de koraalmelodie *Durch Adams fall ist ganz verderbt* uit 1524. Terugkerend naar d mineur uit het openingskoor, duikt ook het concerterende element en het spel van klankcontrasten terug op, waarin de koraaldelen van het koor ingebed worden in een zesstemmige concertante instrumentale beweging.

De cantate *Herr, wie du willst, so schicks mit mir* BWV 73 ontstond ter gelegenheid van de derde zondag na Driekoningen, op 23 januari 1724. Een origineel overgeleverd tekstboekje uit 1724 verwijst naar de uitvoering van de cantate in de Nicolaikirche. De onbekende tekstdichter baseerde zich voor het openingskoor op het gelijknamige lied van Kaspar Bienemann (1582), waarin hij stukken vrije poëzie laste. Inhoudelijk heeft de gehele tekst van de cantate betrekking op het zondagsevangelië uit Matthäus 8, 1-13 (Genezing van de melaatse).

Het groot opgevatte openingskoor is als het ware een voorafspiegeling van de koraalcantates uit de jaargang die in juni 1725 een aanvang neemt. Uit dit deel blijkt in elk geval Bachs bijzondere interesse voor de veelvoudige mogelijkheden die koraalbewerkingen bieden in een koorstuk. De in de cantatetekst vastgelegde combinatie van koraal en vrije poëzie wordt op originele manier omgezet. De reformatorische koraalmelodie *Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält* duikt op in vier passages, die door langere als recitatief opgevatte partijen (afwisselend voor tenor, bas en sopraan) in een vrijere, maar instrumentaal begeleide declamatiestijl onderbroken worden. De concerterende instrumentale partituur wordt bepaald door het karakteristieke, uit vier noten bestaande kopmotief van de koraalmelodie. Dat motief wordt door een staccato-articulatie in het orkest telkens opnieuw

geaccentueerd om uiteindelijk – zeer ongewoon – als akkoordische slotfiguur op de woorden “Herr, wie du willst” door het koor overgenomen en driemaal herhaald te worden.

Tenor en bas overheersen de solistische binnendelen: een als trio vormgegeven tenoraria met hobo en continuo onderstreept innig-muzikaal de woorden “Ach senke doch den Geist der Freuden dem Herzen ein”. Daartegenover staan de twee volgende bewegingen: een secco-recitatief met aansluitende aria voor bas, strijkers en continuo. Die laatste begint met het motto “Herr, so du willst”, dat de eerste regel van het uit drie strofen bestaande gedicht vormt en door Bach als muzikaal refrein ook tot besluit van deze bijzonder expressieve aria in c mineur wordt ingezet. Als slotkoraal van de cantate dient een strofe uit het lied *Von Gott will ich nicht lassen* (1563) van Ludwig Helmbold.

Sie werden euch in den Bann tun BWV 44 is het laatste van de nieuw geschreven stukken uit Bachs eerste cantatejaargang in Leipzig. De composities voor de drie daaropvolgende feestdagen van Pinksteren en de zondag van Trinitatis bestonden namelijk of uit Weimarcantates of uit herwerkingen van vocale werken uit Köthen. De cantate was bedoeld voor de zondag van Exaudi (Wezenzondag) en werd voor het eerst uitgevoerd op 21 mei 1724. Zoals voor de meeste cantates uit deze jaargang is de tekst het werk van een onbekende dichter en begint hij met het eerste vers uit het zondagsevangelie, Johannes 15, 26 - 16, 4 (Jezus’ afscheidsrede).

Afwijkend van één van de beproefde zesdelige cantatevorm, die men in 1723-24 keer op keer aantreft, deelt Bach het inleidende bijbelvers op in twee nauw met elkaar verbonden bewegingen: openen gebeurt met een duet (“Sie werden euch in den Bann tun”) voor tenor, bas, twee hobo’s en continuo, gevolgd door een koordeel (“Es kömmt aber die Zeit”). Zo houdt Bachs fijn taalgevoel rekening met de opbouw van het vers in these en antithese, muzikaal onderlijnd door de heel verschillende vorm van deze delen, die nochtans wat de toonaard betreft (g mineur) een gesloten eenheid vormen: (1) een dicht verweven vijfstemmige partituur voor het dubbel duo van twee hobo’s en zangpartijen met continuo in 3/4 maat; (2) een achtstemmige partituur voor koor en orkest (hobo’s en violen gaan samen) in een 4/4 maat.

Op het in twee stukken verdeelde openingskoor volgen vijf andere delen: aria – koraal – recitatief – aria – koraal. Ook hier vermijdt de componist iedere schematisering door beide koraalbewegingen heel verschillend op muziek te zetten. Zo is nr. 4 een eenvoudig koraalduet voor tenor en continuo, waarin de zangstem de koraalmelodie *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (1587) in lichtjes versierde vorm brengt terwijl

het slotkoraal in de gebruikelijke vierstemmige harmonisatie gehouden is. Beide aria's onderscheiden zich ook door hun uiterlijke opmaak en muzikaal karakter. Nr. 3, een trio voor alt, hobo en continuo leunt door zijn driekwartsmaat aan tegen het openingsduet, maar voegt beweeglijke triolen toe, die de tekstinhoud (zalig overwinnen) onderstrepen. Nr. 6 daarentegen is een sopraanaria met begeleidende strijkers (verdubbeld door hobo's), waarvan het ritme in een tweeledig maat ook sterk door triolen wordt vormgegeven, die een vreugdemotief inlassen. De tekst spreekt namelijk over het overwinnen van het boze "weer" (Wetter) door de lachende "vreugdezoon" (Freudensonne), een allegorische toespeling op Jezus.

De tekst *Komm, Jesu, komm* is vooreerst bekend door het gelijknamige motet van Bach voor achtstemmig dubbelkoor. Dit motet is echter de tweede zetting van de tekst, die Paul Thymich in 1684 als treurgedicht met elf strofen schreef voor de begrafenis van Jakob Thomasius, rector van de Thomasschule en universiteitsprofessor. De eerste zetting in de vorm van een vijfstemmige strofische *aria* is van de hand van Johann Schelle, een voorganger van Bach die in zijn tijd instond voor de begrafenismuziek. Bach verwijst op geen enkele manier naar Schelles aria en zet enkel de eerste en laatste strofe van het gedicht op muziek: de eerste in de vorm van een motet, de laatste als vierstemmige aria met eigen melodie.

Alle strofen van de tekst van de aria monden uit in het refrein "Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben." Hier neemt de tekstdichter Thymich de Thomasdialoog uit Johannes 14 weer op, waar in vers 6 Jezus de volgende woorden spreekt: "Ich bin der Weg, und die Wahrheit, und das Leben". De reden van deze betrekking op de bijbel bestaat er kennelijk in dat Thymich hier de naam van Thomasius verenigt met die van de leerling Thomas (de ongelovige Thomas), om op die manier de apostel Thomas, die in de Middeleeuwen als patroonheilige van de theologen vereerd werd, te verbinden met de rector van de Thomasschule.

Ook Schelle, als componist, houdt rekening met de vorm en de inhoud van het treurgedicht wanneer hij het refrein met zijn zwaarwichtige en herhaalde theologische uitspraak als triplum, dus in een drieledige maat, plaatst tegenover de wisselende vier beginregels van elke strofe met een tweeledige maat. Overigens accentueert Bachs motet ook het Thomasrefrein, door er een uitgebreide passage in de maat van 6/8 aan te wijden.

Christoph Wolff

Vertaling: Jens Van Durme

BWV 48 Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen

1. Coro Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leibe
dieses Todes?

2. Recitativo: alto O Schmerz, o Elend, so mich trifft,
Indem der Sünden Gift
Bei mir in Brust und Adern wütet:
Die Welt wird mir ein Siech- und Sterbehaus,
Der Leib muß seine Plagen
Bis zu dem Grabe mit sich tragen.
Allein die Seele fühlet den stärksten Gift,
Damit sie angestecket;
Drum, wenn der Schmerz den Leib des Todes trifft,
Wenn ihr der Kreuzkelch bitter schmecket,
So treibt er ihr ein brünstig Seufzen aus.

3. Choral Solls ja so sein,
Daß Straf und Pein
Auf Sünde folgen müssen,
So fahr hier fort
Und schone dort
Und laß mich hier wohl büßen.

4. Aria: alto Ach, lege das Sodom der sündlichen Glieder,
Wofern es dein Wille, zerstöret darnieder!
Nur schone der Seele und mache sie rein,
Um vor dir ein heiliges Zion zu sein.

5. Recitativo: tenor Hier aber tut des Heilands Hand
Auch unter denen Toten Wunder.

O wretched man that I am! who shall deliver me

O wretched man that I am! Who shall deliver me
from the body of this death?

O pain, O misery that strikes at me,
While the poison born of sin
Rages in my breast and veins:
My world becomes a house of infirmity and death,
My body must bear all its torments
Into the very grave.
But the soul perceives the most lethal poison
With which it is infected;
Thus, when pain strikes the body of death,
When the cross's chalice tastes bitter to the soul,
It forces from it a fervent sigh.

If it has to be
That punishment and agony
Must follow after sin,
Then continue here on earth
And spare me there in heaven
And let me here do penance.

Ah, lay low the Sodom of sinful members,
If that be Thy will!
Spare, though, the soul and make it pure,
To be a hallowed Zion before Thee.

But here the hand of the Saviour
Shews wonders also to the dead.

Misérable que je suis, qui me délivrera ?

Misérable que je suis, qui me délivrera du corps
de cette mort ?

Ô souffrance, ô détresse qui m'accable,
Tandis que le poison des péchés
Fait ses ravages dans ma poitrine et dans mes veines :
Le monde m'apparaît tel un hospice et une maison mortuaire,
Le corps doit porter le fardeau de ses plaies
Jusqu' à la tombe.
Cependant c'est l'âme que corrompt le plus violent poison
Dont elle est infectée ;
Voilà pourquoi la souffrance lui arrache un soupir de ferveur
Lorsqu'elle accable le corps de la mort
Et que le calice de la croix lui dispense son amère saveur.

Puisqu'il est écrit
Que le châtiment et les tourments
Succèdent inéluctablement aux péchés,
Quitte donc notre monde,
Sois indulgent dans l'au-delà
Et laisse-moi faire vraie pénitence ici-bas.

Anéantis donc la Sodome des membres pécheurs,
Si telle est ta volonté !
Mais épargne l'âme et purifie-la
Afin qu'elle acquière la sainteté de Sion par-devers toi.

Mais ici-bas, la main de Notre Sauveur
Accomplit ses miracles aussi parmi les morts,

Scheint deine Seele gleich erstorben,
Der Leib geschwächt und ganz verdorben,
Doch wird uns Jesu Kraft bekannt
Er weiß im geistlich Schwachen
Den Leib gesund, die Seele stark zu machen.

6. Aria: tenor Vergibt mir Jesus meine Sünden,
So wird mir Leib und Seel gesund.
Er kann die Toten lebend machen
Und zeigt sich kräftig in den Schwachen,
Er hält den längst geschlossenen Bund,
Daß wir im Glauben Hilfe finden.

7. Choral Herr Jesu Christ, einiger Trost,
Zu dir will ich mich wenden;
Mein Herzleid ist dir wohl bewußt,
Du kannst und wirst es enden.
In deinen Willen seis gestellt,
Mach's, lieber Gott, wie dir's gefällt:
Dein bin und will ich bleiben.

BWV 73 Herr, wie du willst, so schick's mit mir

8. Coro e Recitativo: tenor, bass & soprano Herr, wie du willst, so schick's mit mir
Im Leben und im Sterben

Tenor Ach! aber ach! Wieviel
läßt mich dein Wille leiden!
Mein Leben ist des Unglücks Ziel,
Da Jammer und Verdruß

Though your soul appears dead,
The body weakened and corrupted,
The power of Jesus is made known to us:
Those who are weak in spirit,
He can make their body sound, their soul strong.

If Jesus forgives me my sins,
My body and soul shall be healed.
He can bring the dead to life
And shows His power to the weak,
He keeps the long contracted covenant
That we shall find help in faith.

Lord Jesus, my only comfort,
To Thee will I turn;
My heart's distress is known to Thee,
Thou canst and shalt dispel it.
Upon Thy will let all depend,
Act, dear God, as it pleases Thee:
I am Thine and shall remain so.

Lord, deal with me as Thou wilt

Lord, deal with me as Thou wilt,
In living and in dying!

Alas, but alas, how much
doth Thy will let me suffer!
My life has been misfortune's prey,
Since distress and dismay

Même quand ton âme paraît éteinte,
Que ton corps amoindri est tout dépéri,
La puissance de Jésus se révèle encore à nous :
De celui dont la foi est faible
Il guérit le corps et il revigore l'âme.

Si Jésus me pardonne mes péchés,
Mon corps et mon âme renaîtront à la santé.
Il peut rendre à la vie les morts
Et accomplit sa puissance dans les faibles,
Il maintient l'alliance depuis si longtemps contractée,
Afin que nous trouvions secours dans la foi.

Seigneur Jésus Christ, ô mon seul réconfort,
Je me tourne vers toi ;
Tu connais bien mon affliction,
Tu peux y mettre un terme, oui, tu y mettras fin.
Qu'il en advienne suivant ta volonté ;
Fais, cher Dieu, comme il te plaît :
Tien je suis et tien je veux demeurer.

Seigneur, dispose de moi selon ta volonté

Seigneur, dispose de moi selon ta volonté
Pendant ma vie et à l'heure de ma mort !

Hélas, quelles souffrances
m'impose ta volonté !
Mon existence est la cible de l'adversité,
La détresse et le chagrin

Mich lebend foltern muß,
Und kaum will meine Not im Sterben von mir scheiden.

Allein zu dir steht mein Begier,
Herr, laß mich nicht verderben!

Bass Du bist mein Helfer, Trost und Hort,
So der Betrübten Tränen zählet
Und ihre Zuversicht,
Das schwache Rohr, nicht gar zerbricht;
Und weil du mich erwählet,
So sprich ein Trost- und Freudenwort!

Erhalt mich nur in deiner Huld,
Sonst wie du willst, gib mir Geduld,
Denn dein Will ist der beste.

Soprano Dein Wille zwar ist ein versiegelt Buch,
Da Menschenweisheit nichts vernimmt;
Der Segen scheint uns oft ein Fluch,
Die Züchtigung ergrimmte Strafe,
Die Ruhe, so du in dem Todesschlafe
Uns einst bestimmt,
Ein Eingang zu der Hölle.
Doch macht dein Geist uns dieses Irrtums frei
Und zeigt, daß uns dein Wille heilsam sei.
Herr, wie du willst!

9. Aria: tenor Ach senke doch den Geist der Freuden
Dem Herzen ein!
Es will oft bei mir geistlich Kranken

Must torture me alive,
And scarcely in dying will my misery leave me.

My desire is for Thee alone,
Lord, do not let me perish!

Thou art my helper, comfort and refuge
Who counts every mourner's tears
And never destroys their confidence,
That fragile reed;
And since Thou hast chosen me,
So speak to me of comfort and joy!

Preserve me only in Thy grace,
Just as Thou wilt, let me forbear,
For Thy will is the best.

Thy will, in truth, is a sealed book,
Which human wisdom cannot read;
Thy blessing often seems a curse,
Chastisement cruel punishment,
And the peace, which Thou dost intend
For us one day in our dying slumber,
Seems to be the entry to hell.
Thy spirit, though, doth dispel this error,
And shews that Thy will shall heal us.
Lord, as Thou wilt!

Ah, plant the spirit of joy
Into my heart!
For often in my sick spirit

Me torturent tant que je vis
Et c'est tout juste si ma disgrâce consent à m'abandonner à
l'approche de la mort.

Seigneur, je n'aspire qu'à toi,
Seigneur, ne permets pas ma perdition !

Tu es mon secours, ma consolation et mon refuge,
Tu es celui qui compte les larmes des affligés
Et qui fait que le frêle roseau de leur confiance
Ne rompe pas ;
Et puisque tu m'as élu,
Prononce une parole de réconfort et de joie !

Garde-moi seulement dans ta grâce,
Et pour le reste dispose selon ta volonté, donne-moi la patience
Car ce que tu veux est pour le mieux.

Ta volonté est certes un livre scellé
Dans lequel la sagesse des hommes ne sait rien lire,
La bénédiction nous semble souvent malédiction,
Le châtiment punition dictée par ton courroux,
Le repos que tu nous destines un jour
Dans le sommeil de la mort
Nous semble le seuil de l'enfer.
Mais ton esprit nous libère de cette erreur
Et nous montre que ta volonté vise à notre salut.
Seigneur, qu'il en soit selon ta volonté !

Ah, verse donc l'esprit de joie
Dans mon cœur !
En moi, dont l'âme est infirme,

Die Freudigkeit und Hoffnung wanken
Und zaghaft sein.

10. Recitativo: bass Ach, unser Wille bleibt verkehrt,
Bald trotzig, bald verzagt,
Des Sterbens will er nie gedenken;
Allein ein Christ, in Gottes Geist gelehrt,
Lernt sich in Gottes Willen senken
Und sagt:

11. Aria: bass Herr, so du willst,
So preßt, ihr Todesschmerzen,
Die Seufzer aus dem Herzen,
Wenn mein Gebet nur vor dir gilt.

Herr, so du willst,
So lege meine Glieder
In Staub und Asche nieder,
Dies höchst verderbte Sündenbild.

Herr, so du willst,
So schlagt, ihr Leichenglocken,
Ich folge unerschrocken,
Mein Jammer ist nunmehr gestillt.

12. Choral Das ist des Vaters Wille,
Der uns erschaffen hat;
Sein Sohn hat Guts die Fülle
Erworben und Genad;
Auch Gott der Heilge Geist
Im Glauben uns regieret,

Joyfulness and hope falter
And are timid.

Alas, our will remains perverse,
Now haughty, now afraid,
Unwilling ever to think on death;
But a Christian, schooled in God's spirit,
Learns to submit to God's will
And says:

Lord, if Thou wilt,
Banish, O pangs of death,
The sighs from my heart,
If Thou dost approve my prayer.

Lord, if Thou wilt,
Lay my limbs to rest
In dust and ashes,
This most corrupted image of sin.

Lord, if Thou wilt,
Strike, ye funeral bells,
I shall follow fearlessly,
My sorrow now forever stilled.

That is Thy father's will,
Who has created us;
His Son has acquired for us
Goodness and grace in plenty;
And God, the Holy Ghost,
Rules over us in faith,

Chancèlent souvent la joie et l'espérance,
Surgit le découragement.

Hélas, notre volonté demeure dans le faux,
Tantôt rétive, tantôt pusillanime,
Et se refuse toujours à penser à la mort ;
Seul un chrétien instruit dans l'esprit de Dieu
Apprend à s'incliner devant la volonté de Dieu
Et dit :

Seigneur, si telle est ta volonté,
Que les tourments de l'agonie
Arrachent les derniers soupirs à mon cœur,
Pourvu que ma prière ne s'adresse qu'à toi.

Seigneur, si telle est ta volonté,
Dépose mes membres
Dans la poussière et la cendre,
Déposes-y ma dépouille, image corrompue du péché.

Seigneur, si telle est ta volonté,
Que retentisse le glas mortuaire,
Je me rends, impavide, à son appel,
Mon affliction ayant enfin trouvé l'apaisement.

Telle est la volonté du Père
Qui nous a créés ;
Son Fils nous a dispensé à profusion
Bienfaits et grâce ;
Et Dieu, l'Esprit Saint,
Nous gouverne lui aussi dans la foi

Zum Reich des Himmels führet.
Ihm sei Lob, Ehr und Preis!

BWV 44 Sie werden euch in den Bann tun I

13. Aria (Duetto): tenor & bass Sie werden euch in den Bann tun.

14. Coro Es kömmt aber die Zeit, daß, wer euch tötet, wird
meinem, er tue Gott einen Dienst daran.

15. Aria: alto Christen müssen auf der Erden
Christi wahre Jünger sein.
Auf sie warten all Stunden,
Bis sie selig überwunden,
Marter, Bann und Schwere Pein.

16. Choral: tenor Ach Gott, wie manches Herzeleid
Begegnet mir zu dieser Zeit.
Der schmale Weg ist trübsalvoll,
Den ich zum Himmel wandern soll.

17. Recitativo: bass Es sucht der Antichrist,
Das große Ungeheuer,
Mit Schwert und Feuer
Die Glieder Christi zu verfolgen,
Weil ihre Lehre ihm zuwider ist.
Er bildet sich dabei wohl ein,
Es müsse sein Tun Gott gefällig sein.
Allein, es gleichen Christen denen Palmenzweigen,
Die durch die Last nur desto höher steigen.

Leads us into Heaven's kingdom.
To Him laud, honour and praise!

They shall put you out of the synagogues I

They shall put you out of the synagogues.

Yea, the time cometh, that whosoever killeth you will
think that he doeth God service.

Christians on earth
Must be Christ's true disciples.
Attendant on them every hour
Are torment, exile and sore affliction,
Till they be blissfully overcome.

Ah God, what deep affliction
Befalls me at this time.
The narrow way is full of sorrow
On which I must go to Heaven.

The anti-Christ,
That great monster,
Seeks with sword and fire
To persecute members of Christ,
Because their doctrine is odious to him.
In doing so, he imagines
That his actions are pleasing to God.
But Christians are like palm-tree branches,
Which because of their burden only grow higher.

Pour nous conduire au royaume céleste.
Qu'il soit loué, honoré et glorifié !

Ils vous excluront des synagogues I

Ils vous excluront des synagogues.

Et l'heure vient où quiconque vous fera mourir croira
rendre un culte à Dieu.

Les chrétiens doivent être sur la terre
Les vrais disciples du Christ.
À toute heure les attendent
Le martyre, le bannissement et les plus rudes tourments
Jusqu'à ce que la félicité bienheureuse les en délivre.

Hélas, mon Dieu, plus d'un chagrin
M'accable ces temps-ci !
Pleine de tribulations est la voie étroite
Qui doit me mener vers le Ciel.

L'Antéchrist,
Le monstre colossal,
Veut mettre à feu et à sang
Et livrer à la persécution les rangs des fidèles du Christ
Dont la doctrine lui est contraire.
Et il s' imagine ce faisant
Que son entreprise doit lui gagner la faveur de Dieu.
Mais les chrétiens sont tels les rameaux de palmier
Qui s'élèvent d'autant plus haut que leur fardeau s'alourdit.

18. Aria: soprano Es ist und bleibt der Christen Trost,
Daß Gott vor seine Kirche wacht.
Denn wenn sich gleich die Wetter türmen,
So hat doch nach den Trübsalstürmen
Die Freudensonne bald gelacht.

19. Choral So sei nun, Seele, deine
Und traue dem alleine,
Der dich erschaffen hat.
Es gehe, wie es gehe,
Dein Vater in der Höhe.
Der weiß zu allen Sachen Rat.

BWV 109 Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!

20. Coro Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!

21. Recitativo: tenor Des Herren Hand ist ja noch nicht verkürzt,
Mir kann geholfen werden.
Ach nein, ich sinke schon zur Erden
Vor Sorge, daß sie mich zu Boden stürzt.
Der Höchste will, sein Vaterherze bricht.
Ach nein! er hört die Sünder nicht.
Er wird, er muß dir bald helfen eilen,
Um deine Not zu heilen.
Ach nein, es bleibet mir um Trost sehr bange;
Ach Herr, wie lange?

22. Aria: tenor Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen,
Wie wanket mein geängstigt Herz!

It ever remains the Christians' comfort
That God watches over His church.
So even though tempests gather,
After such tribulations
The sun of gladness has always soon appeared.

Therefore, O soul, be true to yourself
And trust in Him alone
Who has created you;
Whatever may happen,
Your Father on high
Counsels well in everything.

Lord, I believe, help Thou mine unbelief!

Lord, I believe, help Thou mine unbelief!

The hand of the Lord is not yet waxed short,
I can be helped.
Ah no, already I sink to earth,
For fear that He cast me down.
This is the Lord's will, His father's heart breaks.
Ah no! He does not hear the sinners.
He will, He must soon hasten to help you,
To heal your distress.
Ah no, I am fearful for Thy consolation;
Ah Lord, how long?

How uncertain is my hope,
How my anxious heart wavers!

A jamais reste aux chrétiens le réconfort
Que Dieu veille sur son église.
Car les orages ont beau s'amonceler jusqu'aux nues,
Aux tourments des tribulations
À tôt fait de succéder la gaieté du soleil radieux.

Que mon âme donc t'appartienne
Et s'en remette à celui-là et à lui seul
Qui t'a créée.
Advienne que pourra :
Ton Père au plus haut des cieux
Sait prodiguer conseil en toute occasion.

Je crois, Seigneur, viens en aide à mon peu de foi !

Je crois, Seigneur, viens en aide à mon peu de foi !

En effet la main du Seigneur n'est pas encore raccourcie,
Je peux être secouru.
Hélas non, je tombe déjà à terre
Avec des soucis qui me pressent contre le sol.
Le Très-Haut veut, son cœur paternel se brise.
Hélas, non ! Il n'écoute pas les pécheurs.
Il veut, il doit se dépêcher de t'aider bientôt,
Pour guérir ta souffrance.
Hélas non, il me reste à beaucoup craindre pour mon réconfort.
Ah, Seigneur, combien de temps encore ?

Combien incertain est mon espoir,
Comme mon cœur anxieux hésite !

Des Glaubens Docht glimmt kaum hervor,
Es bricht dies fast zerstoßne Rohr,
Die Furcht macht stetig neuen Schmerz.

23. Recitativo: alto O fasse dich, du zweifelhafter Mut,
Weil Jesus jetzt noch Wunder tut!
Die Glaubensaugen werden schauen
Das Heil des Herrn;
Scheint die Erfüllung allzufern,
So kannst du doch auf die Verheißung bauen.

24. Aria: alto Der Heiland kennet ja die Seinen,
Wenn ihre Hoffnung hilflos liegt.
Wenn Fleisch und Geist in ihnen streiten,
So steht er ihnen selbst zur seiten,
Damit zuletzt der Glaube siegt.

25. Choral Wer hofft in Gott und dem vertraut,
Der wird nimmer zuschanden;
Denn wer auf diesen Felsen baut,
Ob ihm gleich geht zuhanden
Viel unfalls hie, hab ich doch nie
Den Menschen sehen fallen,
Der sich verläßt auf Gottes Trost;
Er hilft sein' Gläubgen allen.

26. Johann Schelle (1648-1701) Komm, Jesu, Komm

Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde,
Die Krafft verschwindt je mehr und mehr;
Ich sehne mich nach deinem Friede,

The wick of faith hardly burns,
The almost broken reed now snaps,
Fear constantly creates fresh pain.

O compose yourself, doubting heart,
For Jesus still works wonders!
The eyes of faith shall witness
The healing power of the Lord;
Though fulfilment seems so distant,
You can rely on his promise.

For the Saviour knows His people,
When their hope is destitute.
When the flesh and the spirit war within them,
He Himself shall stand by their side,
That faith shall finally triumph.

Who hopes in God and trusts in Him
Shall never be confounded;
For he who builds on this rock,
Though he suffer great misfortune
Here on earth, I have never seen
That man fall,
If he trusts in God's consolation;
He helps His faithful always.

Come, Jesus, come

Come, Jesus, come, my body is tired,
My strength is vanishing more and more;
I am longing for Thy peace;

La mèche de la foi éclaire faiblement vers l'avant,
Le roseau, presque couché, se casse,
La peur crée constamment de nouvelles douleurs.

Domine-toi, courage incertain,
Puisque même maintenant Jésus fait des miracles !
Tes yeux fidèles verront
Le secours du Seigneur ;
Si l'accomplissement semble trop lointain,
Tu peux te reposer sur la promesse.

Le Sauveur connaît les siens,
Quand leur espoir reste sans secours.
Quand la chair et l'esprit se battent entre eux,
Alors il se tient lui-même à leurs côtés,
Pour que la foi triomphe à la fin.

Qui espère en Dieu et croit en lui
Ne sera jamais déçu ;
Car qui construit sur ce roc,
Même au moment où il est assailli
Par de nombreux malheurs, je n'ai encore jamais vu
Échouer cet homme,
Qui se repose sur le réconfort de Dieu ;
Il aide tous ses fidèles.

Viens, Jésus, viens

Viens, Jésus, viens, mon corps est las,
Ma force ne cesse de décliner,
J'aspire à ta paix ;

Der saure Weg wird mir zu schwer.
Komm! Komm! Ich will mich dir ergeben.
Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.

Wer an dich glaubt, wird nicht zu Schanden.
Wer dich umfasst hat wohl gethan.
Ja, mitten in den Todesbanden
Find' er die beste Lebensbahn.
Drumb lass mich ewig nach dir streben.
Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.

Die Welt hat zwar auch ihre Wege,
Damit sie uns zu reizen denkt;
Doch sind die ird'schen Lasten Stege
Mit Dorn' und Disteln meist umschrenckt.
Sie kann uns kein Vergnügen geben.
Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.

Gehab dich wohl, du dürre Wüste,
Gehab dich wohl, du falsche Welt.
Mir haben deine bösen Luste
Ihr Netz vergeblich aufgestellt.
Weil ich mich auf den Weg begeben,
Der Selber ist der Weg, die Wahrheit und das Leben.

Drumb schliess ich mich in deine Hände,
Und sage: Welt, zu guter Nacht,
Läufft gleich mein Lebenslauf zum Ende,
Ist doch der Geist wohl angebracht,
Er soll bey seinem Schöpffer schweben,
Weil Jesus ist und bleibt der wahre Weg zum Leben.

The bitter way is becoming too heavy.
Come! Come! I wish to submit myself to Thee.
Thou art the right way, the truth and life.

Who believes in Thee will not go wrong.
Who takes Thy hand has done well.
Yes, amidst the fetters of death
He will find the right path of life.
So let me strive for Thee for ever.
Thou art the right way, the truth and life.

Yet the world has its ways too,
With which it wants to tempt us;
But the earthly loads are bridges,
Often entwined with thorns and thistles.
It cannot give us happiness.
Thou art the right way, the truth and life.

Farewell, barren desert;
Farewell, false world.
In vain you have put up your evil lusts
To catch me.
For I am on the way,
Which is the way, the truth and life.

I shall put myself into Thy hands,
And say: Good night, world,
My stream of life is coming to an end,
My spirit is looked after well;
It shall float with its Creator,
For Jesus is and remains the true way to live.

Le chemin pénible est trop dur pour moi !
Viens ! Viens, je veux m'abandonner à toi.
Tu es le bon chemin, la vérité et la vie.

Celui qui croit en toi ne sera point confus.
Celui qui t'embrasse a bien fait.
Oui, au milieu des liens de la mort
Trouve-t-il le meilleur chemin de vie.
Alors laisse-moi toujours te chercher.
Tu es le bon chemin, la vérité et la vie.

Bien sûr, le monde aussi a ses voies,
Avec lesquelles il tente de nous attirer,
Mais les fardeaux terrestres sont des ponts
Souvent enchevêtrés d'épines et de chardons.
Il ne peut nous donner de plaisir.
Tu es le bon chemin, la vérité et la vie.

Adieu, désert aride,
Adieu, monde faux.
Tu as dressé en vain devant moi
Le filet de tes plaisirs malfaisants.
Parce que je vais sur mon chemin,
Qui est le chemin, la vérité et la vie.

C'est pourquoi je me remets en tes mains
Et dis « bonne nuit » au monde !
Si ma vie s'achemine rapidement vers sa fin,
L'esprit, lui, est bien prêt.
Qu'il s'élève à la rencontre de son créateur,
Car Jésus est et demeure le vrai chemin vers la vie.

ENGLISH

Dorothee Miels, soprano

Dorothee Miels is one of the leading interpreters of seventeenth- and eighteenth- century music and is beloved by audiences and critics alike for her unique timbre and moving interpretations. She studied in Bremen (Hochschule für Kunst) and Stuttgart with Harry van der Kamp. She appears regularly with Collegium Vocale Gent, Bach Collegium Japan, the Freiburger Barockorchester, and other ensembles. Her steadily growing discography with several award-winning recordings documents her artistic achievements.

Damien Guillon, alto

Damien Guillon began his musical career in 1989 at the Maîtrise de Bretagne. At a young age he sang many solo soprano parts in Baroque oratorios and at the Rennes Opera. From 1998 to 2001 he was a member of the Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles. He also studied with Andreas Scholl at the Schola Cantorum Basiliensis. Currently, he performs with such leading conductors as Philippe Herreweghe, Masaaki Suzuki, and William Christie. (<http://guillondamien.free.fr>)

Thomas Hobbs, tenor

Born in Exeter, Thomas Hobbs studied at the Royal College of Music under the tutelage of Neil Mackie and at the Royal Academy of Music under Ryland Davies. He was awarded a Susan Chilcott Scholarship and has been made a Royal Philharmonic Society Young Artist. Thomas Hobbs has performed and recorded with many leading ensembles and was a member of the prestigious Académie at the Aix-en-Provence Festival. He is also a keen recitalist, and is active in the domain of opera. (www.thomashobbs.co.uk)

Peter Kooij, bass

Peter Kooij started his musical career at the age of six as a choirboy in his father's choir, and sang many solo soprano parts in concerts and recordings. He studied singing with Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. Peter Kooij has performed as a soloist in the most prestigious venues. For more than forty years he has worked closely with Philippe Herreweghe and Collegium Vocale Gent. (www.peterkooij.de)

Collegium Vocale Gent

The year 2010 marked the fortieth anniversary of the founding of Collegium Vocale Gent by a group of student friends on the initiative of Philippe Herreweghe. The ensemble was one of the first to apply to vocal music the new insights into Baroque performing practice. Its approach based on careful attention to text and rhetoric ensured a transparent sound that propelled it to worldwide fame in just a few short years. Over the course of time Collegium Vocale Gent has grown into a flexible ensemble with a broad repertoire. For each project the optimal performing forces are assembled. Focusing on Renaissance and German Baroque music, the ensemble also appears as a symphonic choir in the Classical, Romantic and modern oratorio repertoire. The ensemble has built up a large discography of more than eighty recordings.

Collegium Vocale Gent receives support from the Flemish Community, the Province of East Flanders, and the City of Ghent. In 2011 the ensemble was named European Union Ambassador.
(www.collegiumvocale.com)

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe was born in Ghent, where he studied at the university while training as a pianist with Marcel Gazelle. In 1970 he founded Collegium Vocale Gent, and in 1977 the Parisian ensemble La Chapelle Royale. From 1982 to 2002 he was artistic director of the Académies Musicales de Saintes. During this period he created the Ensemble Vocal Européen and the Orchestre des Champs-Élysées. At the invitation of the Accademia Chigiana of Siena, and since 2011 also supported by the Cultural programme of the European Union, Philippe Herreweghe and Collegium Vocale Gent are working on the formation of a large symphonic chorus on a pan-European scale.

Constantly seeking new musical challenges, Philippe Herreweghe has also been active for some years in the core symphonic repertoire. He has been principal conductor of the Royal Flemish Philharmonic (deFilharmonie) since 1997, and in 2008 was appointed guest conductor of the Netherlands Radio Chamber Philharmonic (Radio Kamer Filharmonie). He is also in great demand as a guest conductor.

Over the years, he has amassed an extensive discography of more than one hundred recordings. In 2010 he founded his own label φ (PHI) in order to build a rich and varied catalogue in complete artistic freedom.

FRANÇAIS

Dorothee Miels, soprano

Dorothee Miels est l'une des interprètes les plus en vue de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles et est particulièrement appréciée du public et de la critique pour son timbre unique et ses interprétations émouvantes. Elle a étudié à Brême (Hochschule für Musik), puis à Stuttgart avec Harry van der Kamp. Dorothee Miels se produit fréquemment avec le Collegium Vocale Gent, le Bach Collegium Japan, le Freiburger Barockorchester... Une discographie de plus en plus abondante, couronnée de multiples prix, témoigne de son développement artistique.

Damien Guillon, contre-ténor

Damien Guillon entame son apprentissage musical en 1989 à la Maîtrise de Bretagne. De 1998 à 2001, il étudie au sein de la Maîtrise du Centre de Musique baroque de Versailles. En 2004, il est admis au sein de la Schola Cantorum Basiliensis pour y suivre l'enseignement du contre-ténor Andreas Scholl. Actuellement, il travaille avec des chefs aussi renommés que Philippe Herreweghe, Masaaki Suzuki ou William Christie (<http://guillondamien.free.fr>).

Thomas Hobbs, ténor

Né à Exeter, Thomas Hobbs a étudié au Royal College of Music de Londres sous la direction de Neil Mackie puis à la Royal Academy of Music sous la direction de Ryland Davies. Par la suite, il a bénéficié de la bourse Susan Chilcott et a été sélectionné par la Royal Philharmonic Society comme « jeune artiste ». Il a également été membre de la prestigieuse Académie d'Aix-en-Provence. C'est un fervent récitaliste également actif dans le domaine de l'opéra (www.thomashobbs.co.uk).

Peter Kooij, basse

Peter Kooij entame sa carrière musicale à six ans comme petit chanteur dans le chœur dirigé par son père. On lui découvre une belle voix de soprano et, très vite, il chante en soliste lors de nombreux concerts et pour des enregistrements. Il suit des cours de chant auprès de Max van Egmond au Sweelinck-Conservatorium d'Amsterdam. Peter Kooij a chanté dans les salles de concert les plus prestigieuses au monde. Depuis plus de quarante ans, il travaille avec Philippe Herreweghe et le Collegium Vocale Gent (www.peterkooij.de).

Collegium Vocale Gent

Il y a plus de quarante ans aujourd'hui qu'à l'initiative de Philippe Herreweghe, un groupe d'étudiants liés d'amitié décida de fonder le Collegium Vocale Gent. L'ensemble sera un des premiers à appliquer à la musique vocale la vision nouvelle qui s'était fait jour dans l'interprétation de la musique baroque. Leur approche, partant du texte authentique et d'une recherche rhétorique approfondie, suscita une palette sonore transparente qui donna en quelques années au Collegium une réputation internationale. Depuis, le Collegium Vocale Gent s'est développé en un ensemble flexible, au répertoire large. Pour chaque projet un effectif optimal est rassemblé. Outre la musique de la Renaissance et du baroque allemand, en particulier les œuvres vocales de J. S. Bach, le Collegium Vocale Gent se consacre au répertoire classique, romantique et contemporain de l'oratorio avec orchestre. L'ensemble a bâti une discographie de plus de quatre-vingts enregistrements.

Le Collegium Vocale Gent bénéficie du soutien de la Communauté flamande, de la Province de Flandre-Orientale et de la Ville de Gand (Gent). En 2011, l'ensemble est devenu Ambassadeur de l'Union européenne(www.collegiumvocale.com).

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe est né à Gand et a cumulé des études universitaires et une formation de piano auprès de Marcel Gazelle. En 1970, il a fondé le Collegium Vocale Gent, et en 1977 La Chapelle Royale. De 1982 à 2002, il a été directeur des Académies Musicales de Saintes. Durant cette période, il a fondé l'Ensemble Vocal Européen et l'Orchestre des Champs-Élysées. À l'invitation de la prestigieuse Accademia Chigiana (Sienne), et depuis 2011 sous l'impulsion du programme Culture de l'Union européenne, Philippe Herreweghe travaille en compagnie du Collegium Vocale Gent à la constitution d'un grand chœur symphonique de niveau européen.

Toujours à la recherche de nouveaux défis musicaux, Philippe Herreweghe est depuis quelque temps très actif dans le répertoire symphonique. Depuis 1997, il est chef principal à deFilharmonie (Orchestre Philharmonique des Flandres, Anvers) et, depuis 2008, chef invité à la Radio Kamer Filharmonie des Pays-Bas. En outre, il est invité par de nombreux orchestres.

Philippe Herreweghe est à la tête d'une discographie impressionnante de plus de cent enregistrements. En 2010, il a fondé son propre label ϕ (PHI) afin de jouir d'une liberté complète dans la constitution d'un catalogue varié.

Dorothee Miels, Sopranistin

Dorothee Miels studierte in Bremen (Hochschule für Musik) und Stuttgart mit Harry van der Kamp. Sie ist eine der führenden Interpretinnen für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und wird von Publikum und Presse besonders für ihre einzigartiges Timbre und ihre berührenden Interpretationen geliebt. Eine enge Zusammenarbeit verbindet Dorothee Miels mit dem Collegium Vocale Gent, dem Bach Collegium Japan, dem Freiburger Barockorchester...

Damien Guillon, Kontratenor

Damien Guillon begann seine musikalische Ausbildung 1989 als Mitglied der Maîtrise de Bretagne. Zwischen 1998 und 2001 war er Student am Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles. Seit 2004 wird er von Andreas Scholl an der Schola Cantorum Basiliensis unterrichtet. Neben zahlreichen Konzertauftritten und Opernproduktionen, u. a. unter der Leitung von Philippe Herreweghe, Masaaki Suzuki und William Christie, hat er auch bei etlichen CD-Einspielungen mitgewirkt. (<http://guillondamien.free.fr>)

Thomas Hobbs, Tenor

Thomas Hobbs stammt aus Exeter und studierte vor seinem Wechsel an das Royal College of Music zunächst Geschichte. Wie richtig die Entscheidung gewesen ist, belegen zahlreiche Preise und Stipendien, die der junge Sänger noch während seines Studiums erhielt. Neben dem Aufbau einer solistischen Karriere sang Thomas Hobbs in führenden Vokalensembles. Im Opernfach sang er an der Royal Academy Opera. Darüber hinaus gibt er regelmäßig Liederabende. (www.thomashobbs.co.uk)

Peter Kooij, Bass

Peter Kooij sang bereits im Alter von sechs Jahren im Chor seines Vaters und machte als Knabensopran viele Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen. Er studierte Gesang bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Peter Kooijs Konzerttätigkeit führte ihn an die wichtigsten Musikzentren der ganzen Welt. Er arbeitet bereits seit 40 Jahren mit Philippe Herreweghe und Collegium Vocale Gent. (www.peterkooij.de)

Collegium Vocale Gent

Im Jahre 2010 feierte das Collegium Vocale Gent sein vierzigjähriges Jubiläum – es wurde 1970 von einer Gruppe befreundeter Studenten auf Initiative von Philippe Herreweghe gegründet und gehörte zu den ersten Vokalensembles, die die neuen Erkenntnisse über barocke Aufführungspraxis umsetzten. Die textorientierte und rhetorische Annäherung führte zu dem transparenten Klang, der dem Ensemble in wenigen Jahren zu Weltruhm verhalf. Inzwischen ist das Collegium Vocale Gent zu einem flexiblen Ensemble gewachsen. Sein größter Trumpf ist die Möglichkeit, für jedes Projekt die optimale Besetzung zusammen stellen zu können. Die deutsche Barockmusik, insbesondere die von J.S. Bach, bleibt stets das Aushängeschild des Ensembles. Darüber hinaus spezialisiert sich das Collegium Vocale Gent immer mehr auf dem Gebiet des romantischen, modernen und zeitgenössischen Oratoriums. Das Collegium Vocale Gent verfügt über eine umfangreiche Diskographie.

Das Collegium Vocale Gent wird von der Flämischen Gemeinde, der Provinz Ost-Flandern und der Stadt Gent unterstützt. 2011 wurde das Ensemble Botschafter der Europäischen Union.

(www.collegiumvocale.com)

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe wurde in Gent geboren, wo er neben seinem Universitätsstudium bei Marcel Gazelle Klavier studierte. Parallel dazu begann er zu dirigieren und gründete 1970 das Collegium Vocale Gent. 1977 gründete Philippe Herreweghe in Paris das Ensemble La Chapelle Royale. Von 1982 bis 2002 war er künstlerischer Direktor der Académies Musicales de Saintes. In dieser Zeit gründete er das Ensemble Vocal Européen und das Orchestre des Champs-Élysées. Auf Einladung der berühmten Accademia Chigiana (Siena) und seit 2011 auch unter dem Impuls des kulturellen Programms der Europäischen Union arbeitet Philippe Herreweghe gemeinsam mit dem Collegium Vocale Gent am Aufbau eines großen symphonischen Chores auf europäischem Niveau.

Immer auf der Suche nach neuen Herausforderungen, beschäftigt sich Philippe Herreweghe seit einiger Zeit intensiv mit dem großen symphonischen Repertoire. Seit 1997 ist er Musikdirektor von deFilharmonie (Royal Flemish Philharmonic), seit 2008 ist er fester Gastdirigent der Radio Kamer Filharmonie der Niederlande. Darüber hinaus ist Herreweghe ein viel gefragter Gastdirigent.

Philippe Herreweghe nahm im Laufe der Jahre mehr als 100 CDs auf. 2010 gründete Herreweghe sein eigenes Label ϕ (PHI), um künstlerisch ganz frei einen breiten, vielfältigen Katalog aufzubauen.

NEDERLANDS

Dorothee Mielsds, sopraan

Dorothee Mielsds is één van de meest vooraanstaande uitvoerders van muziek uit de 17de en 18de eeuw. Ze is zowel bij het publiek als bij de critici geliefd omwille van haar uniek timbre en ontroerende interpretaties. Ze studeerde in Bremen (Hochschule für Musik) en in Stuttgart bij Harry van der Kamp. Ze treedt regelmatig op met Collegium Vocale Gent, Bach Collegium Japan, Freiburger Barockorchester... Een uitgebreide discografie (met heel wat opnames die in de prijzen vielen) getuigt van haar artistieke ontwikkelingen.

Damien Guillon, altus

Damien Guillon deed vanaf 1989 zijn eerste muzikale ervaringen op bij La Maîtrise de Bretagne onder leiding van Jean-Michel Noel. In 1998 zette hij zijn muzikale studies verder aan het Centre de Musique Baroque de Versailles. Hij studeerde ook bij Andreas Scholl aan de Schola Cantorum Basiliensis. Momenteel werkt hij samen met gerenommeerde dirigenten zoals Philippe Herreweghe, Masaaki Suzuki en William Christie. (<http://guillondamien.free.fr>)

Thomas Hobbs, tenor

Thomas Hobbs, geboren in Exeter, studeerde aan het Royal College of Music bij Neil Mackie alsook aan de Royal Academy of Music bij Ryland Davies. Hij kreeg verschillende studiebeurzen waaronder de Susan Chilcottbeurs. Bovendien werd hij door de Royal Philharmonic Society verkozen tot Young Artist. Thomas Hobbs concerteerde en maakte opnames met heel wat vooraanstaande ensembles, en was ook lid van de prestigieuze Academie tijdens het Festival van Aix-en-Provence. Thomas Hobbs geeft vaak liedrecitals en is eveneens actief in het operadomein. (www.thomashobbs.co.uk)

Peter Kooij, bas

Peter Kooij begon op zesjarige leeftijd te zingen in het koor van zijn vader, en maakte als jongenssopraan talrijke opnames voor radio, televisie en CD. Hij behaalde zijn solodiploma zang aan het Sweelinck Conservatorium (Amsterdam) in de klas van Max van Egmond. Peter Kooij is een gevierd solist en trad op in de meest vooraanstaande concertzalen. Reeds meer dan 40 jaar werkt hij nauw samen met Philippe Herreweghe en Collegium Vocale Gent. (www.peterkooij.de)

Collegium Vocale Gent

In 2010 was het veertig jaar geleden dat een groep bevriende studenten op initiatief van Philippe Herreweghe besliste om het Collegium Vocale Gent op te richten. Het ensemble paste als één van de eerste de nieuwe inzichten inzake de uitvoering van barokmuziek toe op vocale muziek. De tekstgerichte en retorische aanpak zorgde voor een transparant klankidoom, waardoor het ensemble in nauwelijks enkele jaren wereldfaam verwierf. Ondertussen is Collegium Vocale Gent uitgegroeid tot een flexibel ensemble met een breed repertoire uit verschillende stijlperiodes. Voor elk project wordt een geoptimaliseerde bezetting bijeen gebracht. Naast muziek uit de renaissance en de Duitse barok, in het bijzonder de vocale werken van J. S. Bach, legt Collegium Vocale Gent zich in symfonische koorbezetting ook toe op het klassieke, romantische en hedendaagse oratoriumrepertoire. Het ensemble bouwde in de loop der jaren een omvangrijke en gevarieerde discografie uit van meer dan 85 opnamen.

Collegium Vocale Gent geniet de steun van de Vlaamse Gemeenschap, de Provincie Oost-Vlaanderen en de Stad Gent. In 2011 werd het ensemble Ambassadeur van de Europese Unie.

(www.collegiumvocale.com)

Philippe Herreweghe

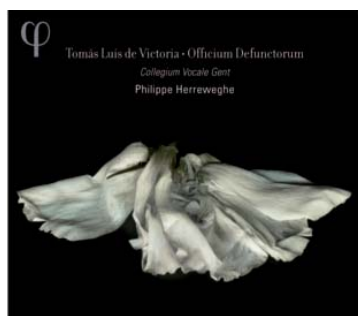
Philippe Herreweghe werd geboren in Gent en combineerde er zijn universitaire studies met een opleiding piano bij Marcel Gazelle. In 1970 richtte hij het Collegium Vocale Gent op, en in 1977 het Parijse ensemble La Chapelle Royale. Van 1982 tot 2002 was hij artistiek directeur van de Académies Musicales de Saintes. In die periode richtte hij o. a. het Ensemble Vocal Européen en het Orchestre des Champs-Élysées op. Op uitnodiging van de Accademia Chigiana te Siena, en sinds 2011 ook onder impuls van het Cultuurprogramma van de Europese Unie werkt Philippe Herreweghe samen met Collegium Vocale Gent aan de uitbouw van een groot symfonisch koor op Europees niveau.

Steeds op zoek naar muzikale uitdagingen is Philippe Herreweghe sinds enige tijd actief in het grote symfonische repertoire. Naast gastdirecties engageert hij zich sinds 1997 als hoofddirigent van de Filharmonie (Royal Flemish Philharmonic), en sinds 2008 als vaste gastdirigent van de Radio Kamer Filharmonie in Nederland.

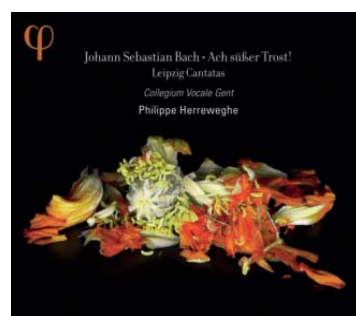
Philippe Herreweghe bouwde in de loop der jaren een uitgebreide discografie uit van meer dan 100 opnamen. In 2010 richtte hij zijn eigen label φ (PHI) op om in volledige artistieke vrijheid een rijke en gevarieerde catalogus uit te bouwen.



Recent Releases



LPH 005
Tomás Luis de Victoria
Officium Defunctorum
 Collegium Vocale Gent
 Philippe Herreweghe



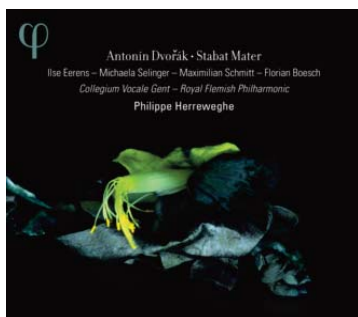
LPH 006
Johann Sebastian Bach
Ach süßer Trost!
Leipzig Cantatas
 Collegium Vocale Gent
 Philippe Herreweghe



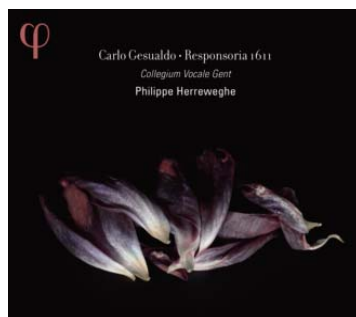
LPH 007
Ludwig van Beethoven
Missa solemnis
 M. Petersen – G. Romberger
 B. Hulett – D. Wilson-Johnson
 Collegium Vocale Gent
 Orchestre des Champs-Élysées
 Philippe Herreweghe



LPH 008
Johann Sebastian Bach
'Sei Solo'
Sonatas & Partitas for Violin
 Christine Busch



LPH 009
Antonín Dvořák
Stabat Mater
 Ilse Eerens – Michaela Selinger
 Maximilian Schmitt – Florian Boesch
 Collegium Vocale Gent, Royal Flemish
 Philharmonic, Philippe Herreweghe



LPH 010
Carlo Gesualdo
Responsoria 1611
 Collegium Vocale Gent
 Philippe Herreweghe



LPH 011
Wolfgang Amadeus Mozart
The Last Symphonies
 Orchestre des Champs-Élysées
 Philippe Herreweghe

PHI
a label of
outhere
 MUSIC

outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

