

JOHANN SEBASTIAN
BACH

CANTATA “WEINEN, KLAGEN, SORGEN, ZAGEN” BWV 12

CANTATA “HERZ UND MUND UND TAT UND LEBEN” BWV 147



ARCIS-VOCALISTEN MÜNCHEN
BAROCKORCHESTER L'ARPA FESTANTE
THOMAS GROPPER

JUDITH SPIESSER · ANNEKATHRIN LAABS · ROBERT SELLIER · TIMO JANZEN

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

KANTATE „WEINEN, KLAGEN, SORGEN, ZAGEN“ FÜR SOLI, CHOR UND ORCHESTER, BWV 12 (1714)

[01] Sinfonia	02:30
[02] Lente: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (Chor)	06:13
[03] Recitativo: „Wir müssen durch viel Trübsal“ (Alt)	00:43
[04] Aria: „Kreuz und Kronen sind verbunden“ (Alt)	05:39
[05] Aria: „Ich folge Christo nach“ (Bass)	02:30
[06] Aria: „Sei getreu“ (Tenor)	04:09
[07] Choral: „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Chor)	00:48

KANTATE „HERZ UND MUND UND TAT UND LEBEN“ FÜR SOLI, CHOR UND ORCHESTER, BWV 147 (1723)

[08] Chorus: „Herz und Mund und Tat und Leben“ (Chor)	04:11
[09] Recitativo accompagnato: „Gebenedeiter Mund!“ (Tenor)	01:39
[10] Aria: „Schäme dich, o Seele nicht“ (Alt)	03:22
[11] Recitativo: „Verstockung kann Gewaltige verblenden“ (Bass)	01:28
[12] Aria: „Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn“ (Sopran)	04:11
[13] Choral: „Wohl mir, dass ich Jesum habe“ (Chor)	03:07
[14] Aria: „Hilf, Jesu, hilf, dass ich auch dich bekenne“ (Tenor)	03:04
[15] Recitativo: „Der höchsten Allmacht Wunderhand“ (Alt)	02:10
[16] Aria: „Ich will von Jesu Wundern singen“ (Bass)	02:43
[17] Choral: „Jesus bleibet meine Freude“ (Chor)	02:34

TOTAL 51:13

ARCIS-VOCALISTEN MÜNCHEN
BAROCKORCHESTER L'ARPA FESTANTE
THOMAS GROPPER, DIRIGENT

JUDITH SPIESSER, SOPRAN · ANNEKATHRIN LAABS, MEZZOSOPRAN
ROBERT SELLIER, TENOR · TIMO JANZEN, BASS

„So wird Gott mich / ganz väterlich / in
seinen Armen halten“ –
zu den Kantaten BWV 12 und 147

FRÜHE KANTATEN

Am 2. März 1714 ernannte der Weimarer Herzog Wilhelm Ernst den als Organist und Kammermusiker in seinen Diensten stehenden Johann Sebastian Bach zum Konzertmeister; mit dieser Beförderung war die Dienstpflicht verbunden, den gesundheitlich angeschlagenen Kapellmeister Drese zu entlasten, indem Bach eine Kantate pro Monat zu liefern hatte. Bis zu Dreses Tod Ende 1716 kam Bach rund drei Jahre dieser Auflage nach; sein Kantatenschaffen wird von diesem Zeitpunkt an stetiger und besser historisch greifbar.

Nach *Himmelskönig sei willkommen* BWV 182 ist nun *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12 zum Sonntag Jubilate, erstmals aufgeführt am 22. April 1714, die zweite Kantate dieser Werkreihe – Bach brachte sie im April 1724 in Leipzig erneut zu Gehör. Dichter der meisten Weimarer Kantaten, auch von BWV 12, ist der am Hofe sehr angesehene Salomon Franck, Jahrgang 1659, der Jura und

wahrscheinlich Theologie studiert hatte und nach Stationen in Zwickau, Arnstadt und Jena in Weimar Oberkonsistorialsekretär war. Seine Kantatendichtung ist in dieser Phase häufig durch die Abfolge mehrerer Arien ohne frei gedichtete Rezitative als Zwischenglieder gekennzeichnet (dies finden wir auch in den Nrn. 3–5 von BWV 12). Sein Stil ist reich an Phantasie und Empfindung, manchmal schwärmerisch und mystisch, die innere Nähe zum Pietismus ist spürbar – in BWV 12 ist das etwa im Text des Eingangschores oder im Bass-Solo Nr. 5 abzulesen.

PER ASPERAM AD ASTRA

Deutlich ist im Text die Thematisierung des Kontrastes „Trauer“ und „Freude“ zu erkennen; dies korrespondiert mit dem Evangelium für den Sonntag Jubilate: Joh. 16, 16–23. Hier finden wir eine der Abschiedsreden Jesu mit der Aussage „Eure Traurigkeit soll in Freude verkehrt werden“.

Der Eingangschor *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* bezieht sich auf das Diktum Jesu „Ihr werdet weinen und heulen“ (Joh. 16, 20); das folgende Alt-Rezitativ ist ein unmittelbares Wort aus Apg. 14, 22: „Wir müssen durch viel

Trübsal in das Reich Gottes eingehen“ – auch für den Christen führt der Weg zur himmlischen Freude über Trauer und Leid.

In der Altarie *Kreuz und Kronen* wird dem Leid der Christenheit das Leiden Jesu als Vorbild und Trost vorgestellt. Nebenbei: In diesem Text ist wieder zu bewundern, wie subtil Bachs Kantatendichtungen häufig sind und wie schriftkundig viele der Hörer gewesen sein müssen. Im Wort „Kreuz und Kronen“ wird auf die Offenbarung 2,10 angespielt („Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben“), in „Kampf und Kleinod“ auf 1. Korinther 9,24 („die, so in den Schranken laufen, die laufen alle, aber nur einer erlangt das Kleinod“). Die Bassarie Nr. 5 kündigt von der Bereitschaft des Christen, Jesu Leiden nachzufolgen; die Tenorarie Nr. 6 bringt nochmals die Anspielung auf die Offenbarung 2,10 und verspricht, Trauer und Leid seien nur „ein Kleines“, bevor der Segen erblüht.

Den Endpunkt bildet die Schluss-Strophe des Liedes *Was Gott tut, das ist wohlgetan* von Samuel Rodigast von 1675.

STRUKTUREN UND BEZÜGE

Wie in der Vorgängerkantate BWV 182 beginnt Bach mit einem rein instrumentalen Satz, der wie in anderen Weimarer Kantaten die Violen teilt und einen schon vom Partiturbild her klar strukturierten Eindruck vermittelt – die Oboe fungiert quasi als Soloinstrument in weit ausgreifenden Girlanden von Zweiunddreißigstelnoten, die beiden Violinen setzen ein wiederkehrendes Motiv in Sechzehntelnoten hinzu, die Violen sorgen mit Achteln für Harmonietöne, das Continuo in Vierteln markiert die Halbtakte. Von den hohen Stimmen nach unten nimmt der Grad der Bewegtheit immer mehr ab.

Der Chor *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* erinnert den Bach-Freund sofort an das *Crucifixus* der *b-Moll-Messe*, das aus ihm gewonnen ist – ein zwölfmal angestimmter, je vier Takte langer, im Quartraum chromatisch absteigender Bass („Lamento-Bass“), über dem eine Chaconne (oder Passacaglia) erklingt. Die Oberstimmen schaffen kühne Harmonien und drücken „Weinen“ und „Zagen“ fast naturalistisch aus. Die zwölfte und letzte Wiederkehr des Bass-Ostinatos ist dann rein instrumental (T.45) und führt zum Ende des A-Teils. Im

Crucifixus der *b-Moll-Messe* geht Bach am Schluss nach G-Dur (statt e-Moll) zum Text „et sepultus est“ und fährt dann triumphal in D-Dur mit „et resurrexit“ fort; hier in BWV 12 folgt in rascherem Tempo („un poco allegro“) ein motettischer Satz als B-Teil, der nach dem A-Teil in f-Moll nach Es-Dur und As-Dur führt und teils akkordisch, teils polyphon gestaltet ist. Ob die Instrumente wirklich pausieren oder nach Bachs Vorstellung einfach die Singstimmen mitspielen, ist heute umstritten.

Der dritte Satz ist ein streicherbegleitetes Alt-Rezitativ; die Altistin exponiert zweimal den Tritonus auf dem Wort „Trübsal“ und verbildlicht den Eingang ins „Reich Gottes“ durch einen Aufstieg in Achtelnoten von d' bis c" als c-Moll-Tonleiter – darüber liegt in denkbar großen Notenwerten eine C-Dur-Tonleiter in der Violine 1, die sich über das gesamte Rezitativ ausdehnt und von c" nach c'" führt.

Die Altarie (Nr. 4) mit obligater Oboe in Dacapo-Form atmet tiefen Ernst und trotz der reichen Oboenfiguren Ruhe und Feierlichkeit.

Ich folge Christo nach, entschließt sich die Bass-Stimme in Satz 5; so wandert der mar-

kante Themeneinstieg (der auf die Melodie des Schlusschorals vorausweist) durch die Violinen und das Continuo zur Singstimme – auch Orchester und Solist folgen einander nach. In gleicher rhetorisch eindringlicher Weise finden wir dissonante Klänge auf „Not“ und „Ungemach“ sowie eine ersterbend nach unten führende Abphrasierung auf das Wort „Erblassen“. Das Dacapo ist nur kurz angedeutet (Auftakt zu T.35), die Singstimme schreitet in der Tonleiter nach oben vom As bis zum b. Diese Aufwärtsbewegung im Raum von gut einer Oktave verzahnt diesen Satz mit dem Altrezitativ Nr. 3; man mag assoziieren, dass die Nachfolge Christi ins „Reich Gottes“ führt, das dort als Ziel gezeitigt war.

Der Tenor singt im Satz 6 die letzte Arie der Kantate – ein kurzes wiederkehrendes Ritornell des Continuo führt zum Einsatz der Singstimme, die durch die Trompete von der ausgezierten Chormelodie *Jesu meine Freude* umspielt wird. Die Barform dieser Arie (AAB) wiederholt sich dann im abschließenden Choral (Nr. 7), der nicht schlicht vierstimmig vorgetragen, sondern durch eine instrumentale Stimme überkront wird, die von Trompete oder/und Oboe übernommen

wird. Die Chormelodie findet sich wie erwähnt im Thema der Arie Nr. 5 vorweggenommen, das seinerseits Ähnlichkeiten mit der Gesangslinie im Rezitativ Nr. 3 hat – ein durchaus nicht übliches Netz an Beziehungen spannt sich über BWV 12.

„WOHL MIR, DASS ICH JESUM HABE“

Mit der Kantate *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147 haben wir eine interessante Umformung einer Weimarer Kantate in der späteren Zeit als Leipziger Thomaskantor zu tun. 1716 schuf Bach für den 4. Advent eine Fassung, die nur die Sätze 1, 3, 5, 7 und 9 der späteren Werkgestalt enthielt – es ist nicht gesichert, ob Bach die Kantate damals überhaupt vollendete; jedenfalls wurde sie wohl nicht aufgeführt (BWV 147a). In Leipzig wurde indes zum 4. Advent keine Kantate musiziert, so dass Bach durch Umdichtungen, neue Rezitativsätze (Nr. 2, 4, 8) und Austausch des Schlusschorales (ursprünglich *Dein Wort lass mich bekennen*) das Werk für einen neuen Anlass ausrichtete – zum Fest Mariae Heimsuchung am 2. Juli. Durch Einfügen einer weiteren Choralstrophe (Satz 6) weitete Bach das Werk zur Zweiteiligkeit.

Liest man den Text der 1716 für die als Adventskantate gedachte Fassung, ist klar, dass schon dort die gedankliche Nähe zum Marienfest vorhanden war; freilich war dort der inhaltliche Hauptgedanke, das offene, klare Bekenntnis zu Jesus, noch auf Johannes den Täufer bezogen. Nun wird er auf Maria umgedeutet – schließlich ist das Evangelium zum Fest Mariae Heimsuchung (Lukas 1,39–56) der Besuch der Maria bei Elisabeth mit dem darin enthaltenen Lobgesang Marias, dem *Magnificat* – und der Bezug zur Gottesmutter durch die neu hinzugefügten Texte noch viel deutlicher hergestellt. Die ganze Christenheit ist aufgefordert, hier zu- und einzustimmen. In den jetzt geschaffenen Rezitativtexten findet der schriftkundige Hörer wieder einige Anspielungen (z.B. im Bassrez. Nr. 4: „Verstockung kann Gewaltige verblenden, bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt“ bezieht sich auf „Er stößt die Mächtigen vom Thron“ („Deposuit potentes“), „Doch dieser Arm erhebt (...) die Elenden, so er erlöst“ auf „und er erhebt die Niedrigen“ („et exaltavit humiles“); oder im Altrez. Satz 8: „er wird bewegt, er hüpfet und springet“ bezieht sich auf das Hüpfen des Johannes im Mutterleib. Die „Versto-

ckung“ der Heiden und Ungläubigen wird angeprangert, die ganze Gemeinde bekennt sich zu Jesus durch die Strophen 6 und 16 des Liedes *Jesu, meiner Seelen Wonne* von 1661 aus der Feder Martin Jahns, die als Choralsätze die beiden Kantatenteile abschließen.

Die heutige Gestalt von BWV 147 erklingt erstmals am 2. Juli 1723 in Leipzig; zur Feier des Tages tritt eine Trompete zur sonstigen Standardbesetzung.

STATIONEN

Die textliche Gestalt der Eingangschores (Nr. 1) legt nahe, nicht zur strengen Dacapo-Form zu greifen, sondern diese freier zu handhaben, wobei der Mittelteil den Rahmenteil recht angenähert ist; in allen drei Teilen wird der gesamte Text gebracht. Chorische Dominanz (mit bloß continuobegleiteten Passagen) und Orchesterschwergewicht (mit eingebautem Chor) wechseln sich ab; in den Rahmenteil bringt Bach noch eine Fuge.

Das Tenorrezitativ (Nr. 2), begleitet von gehaltenen Akkorden der Streicher, die nur gelegentlich etwas belebt werden, führt zur Altarie (Nr. 3), deren Rhythmik dadurch in ein weiches Schweben gebracht wird, dass sich

(notierter) $3/4$ -Takt und (verborgener) $3/2$ -Takt (z.T. gleich in T. 2/3) abwechseln, mitunter in verschiedenen Stimmen auch überlagern.

Markantere Töne schlägt der Bassist in Satz 4 an, einem Continuosatz mit charakteristischen Figuren der Bassinstrumente, die ausmalen, wie Mächtige zu Boden gestürzt und Elende von Gottes Hand erhoben werden; im Mittelteil ab T.11 („O hochbeglückte Christen“) bis T.15 („Tag des Heils“) wird das Rezitativ vorübergehend zum Arioso.

Hatte in der ersten Arie (Nr. 3) die Oboe als Obligatinstrument für einen Triosatz mit Sängerin und Continuo fungiert, ist es nun die Violine, die mit leichten und virtuoson Triolen die Freude über die Ankunft des Heilandes ausmalt und dieses Eintreffen fast wie einen Tanz imaginiert. Formal ist dies eine ungewöhnliche Arie – sechs Gesangsteile sind gestaltet, in denen der Text fünfmal ganz vorgetragen ist, es gibt kein eigentliches Dacapo. Dafür ist die letzte Gesangspassage in das (etwas verkürzte) Ritornell gelegt, ehe dies nochmal vollständig als Nachspiel erklingt.

Die Choralabschlüsse der Teile (Satz 6 und 10) sind musikalisch identisch; der Chor bringt den Satz schlicht vierstimmig, Bach

bettet ihn in einen pastoralen Orchestersatz ein, dessen Melodie im wesentlichen Ausschmückung und Umspielung der Liedweise ist.

Der zweite Teil der Kantate wird von einer Tenor-Continuoarie eröffnet (Nr. 7), die immer wieder zum einprägsamen Kopfmotiv des Ritornells findet (später vokal mit den Worten „Hilf, Jesu, hilf“ besetzt), die Basslinie wird dann von Triolen des Cellos ausgeschmückt.

Das letzte Rezitativ (Nr. 8), diesmal der Altistin anvertraut, ist ein *Accompagnato* mit fließenden Motiven der beiden Oboen – die ruhige gleichmäßige Bewegung wird nur beim Text „er wird bewegt, er hüpfet und springet“ zugunsten von textdarstellenden perlenden Akkordbrechungen unterbrochen.

Nach den drei eher karg instrumentierten Arien Nr. 2, 4 und 6 bietet Bach nur in der Bassarie Nr. 8 sein ganzes Ensemble auf – der signalhafte Einstieg der Trompete löst einen lebendigen Konzertsatz aus mit den typischen barocken Fortspinnungen und reizvollen Echowirkungen von Trompete und Oboen.

Prof. Thomas Gropper

“So wird Gott mich / ganz väterlich / in seinen Armen halten” (Yet God will just like a father / hold me in His arms) –
On the Cantatas BWV 12 and 147

EARLY CANTATAS

On 2 March 1714, Duke Wilhelm Ernst of Weimar appointed as Kapellmeister Johann Sebastian Bach, who was already in his service as organist and chamber musician. Connected with this promotion was the official duty to relieve Kapellmeister Drese, who was suffering from poor health, by supplying one cantata each month. Bach complied with this obligation for about three years until Drese's death in late 1716; from this time onwards, his production of cantatas became more continuous and more readily historically palpable.

After *Himmelskönig sei willkommen* (King of Heaven, Ever Welcome) BWV 182, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Weeping, Crying, Sorrow, Despair) BWV 12 for the Sunday Jubilate – first performed on 22 April 1714 – is the second cantata of this series of works; Bach performed it again in Leipzig in April 1724. The poet of most of the Weimar cantatas, including BWV 12, was Salomon Franck, born

in 1659 and greatly esteemed at the court. He studied law and probably theology, serving as senior consistory secretary in Weimar following stations in Zwickau, Arnstadt and Jena. In this phase, his writing for cantatas is frequently characterised by the succession of several arias without freely versified recitatives as interlinks (we also find this in Nos. 3–5 of BWV 12). His style is rich in imagination and feeling, sometimes rapturous and mystical; his inner proximity to Pietism can be sensed as can be read in the text of the opening chorus or in the bass solo No. 5 of BWV 12, for example.

PER ASPERAM AD ASTRA

The focus on the contrast between “sorrow” and “joy” can be clearly recognised in the text; this corresponds with the Gospel for the Sunday Jubilate, John 16:16–23. Here we find one of the farewell speeches of Jesus with the statement “Your sorrow shall be turned to joy”.

The introductory chorus of *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* refers to Jesus’ dictum “You shall weep and wail” (John 16:20); the following alto recitative is taken directly from Acts 14:22: “We must go through many hardships to enter the kingdom of God” – for the

Christian, too, the path to heavenly joy leads through sorrow and suffering.

In the alto aria *Kreuz und Kronen* (Cross and Crowns), the suffering of Jesus is introduced to Christendom as a model and solace. In this text, moreover, one can also admire how subtle Bach’s cantata poetry often is and how well many of his listeners must have known the scriptures. “Kreuz und Kronen” refers to Revelation 2:10 (“Be faithful, even to the point of death, and I will give you the crown of life”); “Kampf und Kleinod” alludes to 1st Corinthians 9:24 (“they which run in a race run all, but one receiveth the prize”). The bass aria No. 5 proclaims the readiness of the Christian to follow Jesus’ suffering; the tenor aria No. 6 once again alludes to Revelation 2:10 and promises that sorrow and suffering are only “slight” before the blessing blossoms.

The endpoint is the concluding verse of the lied *Was Gott tut, das ist wohlgetan* written by Samuel Rodigast in 1675.

STRUCTURES AND REFERENCES

As in its predecessor, the Cantata BWV 182, Bach begins with a purely instrumental movement which divides the violas, as in the other

Weimar cantatas; already the appearance of the score imparts a clearly structured impression. The oboe functions more or less as a solo instrument in widely expansive garlands of demisemiquavers to which the two violins add a recurring motif in semiquavers, with the violas providing harmony with quavers and the basso continuo marking the half-bars. The degree of animation continually decreases from the higher voices to the lower ones.

The chorus *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Weeping, Crying, Sorrow, Despair) immediately reminds Bach enthusiasts of the *Crucifixus* of the *B minor Mass* which is derived from it – the long, chromatic bass line (“lamento bass”) descending within the space of a fourth is repeated twelve times, four bars each, above which sounds a chaconne (or passacaglia). The upper voices form bold harmonies and express “Weinen” and “Zagen” in an almost naturalistic manner. The twelfth and last repetition of the bass ostinato is then purely instrumental (bar 45) and leads to the end of the A section. In the *Crucifixus* of the *B minor Mass*, Bach moves to G major (instead of E minor) at the end where the text reads “et sepultus est”, then continuing triumphantly in D major with “et resurrexit”;

here in BWV 12 there follows a motet-like section as part B in a quick tempo (“un poco allegro”); after the A section in F minor, it leads to E-flat major and A-flat major, at times executed polyphonically and at other times chordally. It is not known for certain today whether or not the instruments really have a rest or simply double the vocal parts in Bach’s conception.

The third movement is an alto recitative accompanied by strings; the alto soloist exposes the interval of the tritone thrice on the word “Trübsal” (distress), portraying the entry into the “Reich Gottes” (Kingdom of God) through an ascension in quavers from d’ to c’’ as a C minor scale – above this there lies a C major scale in Violin 1 in the largest note values imaginable, extending over the entire recitative and leading from c’’ to c’’’.

The alto aria (No. 4) with obligato oboe in da capo form is profoundly serious, also emanating calm and solemnity despite the rich figures played by the oboe. “I shall follow Christ” – *Ich folge Christo nach* – is what the bass voice decides in the 5th movement; thus the salient thematic entrance (anticipating the melody of the final chorale) wanders through the violins and the continuo to the singing

voice, with the orchestra and soloist also following each other. In the same rhetorically forceful manner, we find dissonant sounds on the words “Not” (need) and “Ungemach” (adversity) as well as a descending, dying phrase on the word “Erblassen” (death). The da capo is only briefly hinted at (upbeat to bar 35); the vocal part strides upwards in a scalar manner from A-flat to B. This ascending motion attaining the space of an octave interlocks this movement with the alto recitative No. 3. One may make the association that the emulation of Christ leads to the “Kingdom of God” that is shown there as the goal.

In the 6th movement, the tenor sings the final aria of the cantata – a briefly recurring ritornello of the continuo leads to the entrance of the voice, ornamented by the trumpet playing the decorated chorale melody *Jesu meine Freude* (Jesu, Joy of Man’s Desiring). The bar form of this aria (AAB) is then repeated in the concluding chorale (No. 7) which is not simply performed in four-part texture, but is crowned by an instrumental part in the trumpet and/or oboe. The chorale melody is anticipated in the theme of aria No. 5, as already mentioned, which in turn resembles the vocal line in the

recitative No. 3 – a network of relationships, not at all customary, spans the whole of BWV 12.

“WOHL MIR, DASS ICH JESUM HABE”

With the cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* (Heart and Mouth and Deed and Life) BWV 147, we have an interesting reshaping of a Weimar cantata in the late period when Bach served as St. Thomas Cantor of Leipzig. In 1716 Bach composed a version for the 4th Sunday of Advent which only contained movements 1, 3, 5, 7 and 9 of the work in its later form. It is not certain whether Bach actually completed the cantata then; in any case, it was probably not performed (BWV 147a). Meanwhile, no cantata was performed in Leipzig on the 4th Sunday of Advent, so that Bach reworked the composition for a new occasion, the festival of The Visitation of Mary on 2 July, by changing the text, adding new recitative movements (Nos. 2, 4, 8) and by replacing the final chorale (originally *Dein Wort lass mich bekennen*). Bach expanded the work into a two-part design by adding another chorale verse (movement 6).

When one reads the text of the 1716 version intended as an Advent cantata, it is clear that there was already a conceptual proximity

to the Festival of St. Mary. Of course the main conceptual idea there, the open, clear declaration of belief in Jesus, was still with regard to John the Baptist. It is now reinterpreted as having to do with Mary – after all, the Gospel of the Festival of the Visitation of Mary (Luke 1:39–56) is the visit of Mary to Elisabeth containing Mary’s song of praise, the *Magnificat* – and the reference to the Mother of God is much more clearly stated through the newly added texts. All of Christendom is called upon to acquiesce and join in here. In the recitative texts now created, the listener well-versed in scripture will find several more allusions in the recitative texts; e.g. in the bass recitative No. 4: “Verstockung kann Gewaltige verblenden, bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt” – The mighty can by stubbornness be blinded / Till them the Highest’s arm thrust from their throne – refers to “Er stößt die Mächtigen vom Thron” (“Deposuit potentes”); “Doch dieser Arm erhebt (...) die Elenden, so er erlöst” (But this arm doth exalt ... In turn the meek and humble / Whom he shall save) refers to “und er erhebt die Niedrigen“ („et exaltavit humiles“); or in the alto recitative movement 8: “er wird beweget, er hüpfet und springet” (He is stirred

up, he leaps and springeth) refers to the leaping of John within the womb. The “Verstockung” (stubbornness) of the heathens and unbelievers is pilloried; the entire congregation expresses its belief in Jesus through verses 6 and 16 of the lied *Jesu, meiner Seelen Wonne* of 1661, composed by Martin Jahns, which conclude the two parts of the cantata as chorale movements.

The present-day form of BWV 147 was first performed on 2 July 1723 in Leipzig; to mark the occasion, a trumpet is added to the otherwise standard instrumental ensemble.

STATIONS

The textual form of the introductory chorus (No. 1) suggested that the strict da capo form not be used, but applied more freely, whereby the middle section of the outer parts is approached quite closely. The entire text is used in all three parts. Choral dominance (with passages simply accompanied by the continuo) alternates with the heavy weight of the orchestra (with choir built in); Bach also supplies a fugue in the outer sections.

The tenor recitative (No. 2), accompanied by sustained string chords which are only occasionally somewhat animated, leads to the alto

aria (No. 3), the rhythmic language of which is made to float softly; it alternates between a (notated) $3/4$ metre and a (hidden) $3/2$ metre (sometimes simultaneously in bars $2/3$), from time to time also overlapping in different parts.

The bass soloist starts out with more marked tones in movement 4, a continuo movement with characteristic figures in the bass instruments which illustrate how the powerful crash to the ground and those in hardship are lifted up by the hand of God; in the middle section starting at bar 11 (“O hochbeglückte Christen”) to bar 15 (“Tag des Heils”), the recitative temporarily becomes an *arioso*.

If the oboe functioned as an obligato instrument for a trio movement with singer and continuo in the first aria (No. 3), it is now the violin that depicts the joy over the arrival of the Saviour with light, virtuoso triplets, also imagining this arrival to be like a dance. This is an unusual aria in terms of form – there is a design of six sung sections in which the text is presented five times in its entirety, without any actual *da capo*. Instead, the last sung passage is placed in the (somewhat shortened) ritornello before it is completely heard once more as a closing section.

The chorale conclusions of the parts

(movements 6 and 10) are musically identical. Bach embeds the choir’s four-part writing in a pastoral orchestral movement, the melody of which is that of the lied with considerable decoration and ornamentation.

The second part of the cantata is opened by a tenor continuo aria (No. 7) which repeatedly returns to the memorable main motif of the ritornello (later vocally scored with the words “Hilf, Jesu, hilf”); the bass line is then decorated by the cello’s triplets.

The final recitative (No. 8), this time entrusted to the alto soloist, is an *accompagnato* with flowing motifs in both oboes – the calm, regular movement is only interrupted in favour of sparkling arpeggios illustrating the text “er wird bewegt, er hüpf und springet” (He is stirred up, He leaps and springeth).

Following the rather sparsely scored arias Nos. 2, 4 and 6, it is only in the bass aria No. 8 that Bach presents his entire ensemble – the trumpet’s signal-like entrance triggers a lively concert movement with typically baroque musical spinning and with appealing echo effects in the trumpet and oboes.

Prof. Thomas Gropper
Translation: David Babcock

ARCIS-VOCALISTEN · ARCIS VOCALISTS

Die von Professor Thomas Gropper 2005 gegründeten „Arcis-Vocalisten“ bestehen aus rund 50 Sängerinnen und Sängern, die sich regelmäßig in renommierten und ambitionierten Ensembles der bayerischen und speziell Münchner Konzertszene engagieren. Die meisten von ihnen haben eine solistische Gesangsausbildung genossen und umfangreiche Konzerterfahrung gesammelt. Die Arcis-Vocalisten proben projektbezogen jeweils auf eine Aufführungsserie hin.

Zur Aufführung gelangen hierbei vor allem große Werke der Kirchenmusik. Zu nennen sind neben Bachs *Weihnachtsoratorium* und der *b-Moll-Messe*, dem *Messias* von Händel, Mozarts *Requiem* und dem *Deutschen Requiem* von Johannes Brahms auch A-cappella-Werke wie die *Johannespassion* von Schütz, Rheinbergers *Es-Dur-Messe* für achtstimmigen Chor und Frank Martins doppelchörige *Messe*.

Aber auch weltliche Werke werden zu Gehör gebracht; so gelang es dem Ensemble, das Publikum bei der Darbietung von Carl Orffs *Carmina Burana* – sei es im Brunnenhof

der Münchener Residenz oder auf dem Theaterplatz in Lindau – mittels „unglaublicher Prägnanz und Gestaltungskraft“ (Lindauer Zeitung) zu begeistern und mitzureißen.

Das Ensemble ist gefragter Gast bei Festivals und Konzertreihen – die Arcis-Vocalisten gastierten u.a. bei den Sommerkonzerten zwischen Inn und Salzach, den Marienroder Klosterkonzerten, den Bad Hersfelder Festspielkonzerten, dem Bodenseefestival, den Europäischen Wochen Passau, den Münchner Residenzkonzerten sowie den Münchner Brunnenhofkonzerten.

Besonders hervorzuhebende Stationen in der Geschichte der Arcis-Vocalisten sind eine Reihe von Aufführungen des *Messias* von Händel unter dem Leiter der Bach-Tage Bad Hersfeld, Prof. Siegfried Heinrich, in Bad Hersfeld, Bensheim, Kassel, Frankfurt/Main und Weimar in der Osterwoche 2007, eine Produktion von Purcells *Dido und Aeneas* gemeinsam mit dem Barockballett „La danza“ sowie die Einspielung des Chorparts der Musik für die Olympiakür der Dressur-Reiterin Isabelle Werth im Jahr 2008. Ein für Sänger und Publikum besonders prägender, begeisternder und berührender Höhepunkt



war die szenische Aufführung der Bachschen *Johannespassion* in der Himmelfahrtskirche München im November 2009 unter der Regie von Dieter Reuscher.

Im Jahr 2010 gelang es dem Ensemble, mittels einer CD-Produktion in Zusammen-

arbeit mit dem Bayerischen Rundfunk Aufnahmen zweier Kantaten Johann Sebastian Bachs zu schaffen (*Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182, und *Aus der Tiefen* BWV 131), die sich durch besondere Transparenz und filigrane musikalische Gestaltung auszeichnen.

Sie sind beim Label OehmsClassics als CD erschienen.

Das Jahr 2011 brachte mit einer Serie von Aufführungen der Bachschen *Matthäuspassion* gemeinsam mit der Neuen Philharmonie München einen weiteren Höhepunkt im musikalischen Wirken der Arcis-Vocalisten mit sich. Neben einer Aufführung dieses wohl gewaltigsten Werks der Musikgeschichte im Herkulesaal der Münchner Residenz bewegte und begeisterte das Ensemble unter anderem bei zwei Darbietungen der *Großen Passion* in Rouen/Normandie. Die Süddeutsche Zeitung hob anlässlich der Münchner Aufführung den „großen Fundus feinsinniger Ausdrucksmöglichkeiten“ hervor, über den die Arcis-Vocalisten verfügen – „stets verbunden mit einer präzisen Diktion und erzählerischen wie musikalischen Homogenität“.

The Arcis Vocalists, founded in 2005 by Professor Thomas Gropper, consist of approximately 50 singers who are regularly engaged in renowned and ambitious ensembles of the Bavarian and, specifically, Munich concert scene. Most of them have been professionally trained as soloists and have gained

extensive concert experience. The Arcis Vocalists rehearse specifically for projects aiming towards a series of performances.

It is especially great works of church music that are performed. Amongst these are Bach's *Christmas Oratorio* and the *B minor Mass*, the *Messiah* of Händel, Mozart's *Requiem* and the *German Requiem* of Johannes Brahms, as well as a cappella works such as the *St. John Passion* of Schütz, Rheinberger's *E-flat major Mass* for eight-part choir and Frank Martin's *Mass* for double choir.

They also perform secular works, however; thus the Ensemble succeeded in entrancing and carrying the audience away in their performance of Carl Orff's *Carmina Burana* – in both the Brunnenhof of the Munich Residenz and at the Theaterplatz in Lindau – by means of “unbelievable concision and creative power” (Lindauer Zeitung).

The Ensemble is much in demand for guest performances at festivals and concert series – the Arcis Vocalists have appeared at the Summer Concerts between the Inn and Salzach, the Marienrode Monastery Concerts, the Bad Hersfeld Festival Concerts, the Lake Constance Festival, the European Weeks in

Passau, the Munich Residenz Concerts, the Munich Brunnenhof Concerts and others.

Especially important stations in the history of the Arcis Vocalists include a series of performances of the *Messiah* of Händel under the director of the Bad Hersfeld Bach Days, Prof. Siegfried Heinrich, in Bad Hersfeld, Bensheim, Kassel, Frankfurt/Main and Weimar in the Holy Week of 2007, a production von Purcell's *Dido and Aeneas* together with the baroque ballet "La danza" as well as the recording of the choral part of the music for the Olympic freestyle programme of the dressage rider Isabelle Werth in 2008. A particularly unforgettable, inspiring and moving highlight, for both singers and audience, was the scenic performance of Bach's *St. John Passion* in the Himmelfahrtskirche in Munich in November 2009, directed by Dieter Reuscher.

In 2010 the Ensemble recorded two cantatas of Johann Sebastian Bach (*Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182, and *Aus der Tiefen* BWV 131) by undertaking a CD production in cooperation with Bavarian Radio, noted for their special quality of transparency and filigree musical design. These CDs have been released on the OehmsClassics label.

The year 2011 brought a new pinnacle in the musical activities of the Arcis Vocalists with a series of performances of Bach's *St. Matthew Passion* together with the New Philharmonia of Munich. Alongside a performance of this, perhaps the most tremendous work in the history of music at the Herkulessaal of the Munich Residenz, the Ensemble moved and inspired listeners with two performances of the *Great Passion* in Rouen/Normandy. On the occasion of the Munich performance, the *Süddeutsche Zeitung* emphasised the "great fund of subtle expressive possibilities" which the Arcis Vocalists have at their disposal – "always connected with a precise diction and a narrative as well as musical homogeneity".

**L'ARPA FESTANTE,
BAROCKORCHESTER
BAROQUE ORCHESTRA**

L'*Arpa festante*, das zur Eröffnung des Münchner Opernhauses 1653 aufgeführte dramatische Werk Giovanni Battista Mac-cionis, steht symbolhaft für die künstlerische Arbeit und das musikalische Engagement des

gleichnamigen Barockorchesters. Bereits 1983 gegründet und damit eines der traditionsreichsten deutschen Ensembles für Alte Musik, hat sich L'Arpa festante nicht nur als unverwechselbarer Klangkörper bei der Aufführung von Instrumentalwerken, sondern auch als Partner leistungsfähiger Chöre bei Aufführungen der gesamten barocken, klassischen und romantischen Chor-Orchester-Literatur einen hervorragenden Ruf erarbeitet. Je nach Entstehungszeit der aufgeführten Werke verwendet L'Arpa festante das passende Original-Instrumentarium und kann so die Klangfarben der Werke originalgetreu nachzeichnen.

Die große musikalische Erfahrung der einzelnen Musiker und die Virtuosität ihres musikalischen Könnens führen zum unverkennbaren Klangcharakter des Ensembles: farbig, nuancenreich, sensibel, expressiv. Mit der klanglichen Vielfalt historischer Instrumente wird das dramatische Moment in der Musik lebendig dargestellt.

Arbeitsschwerpunkte des Ensembles sind dabei die Wiederentdeckung und -aufführung unbekannter Werke des 17. Jahrhunderts wie auch der klassischen Epoche. Zunehmend rückt auch das oratorische und symphonische

Repertoire der Romantik in den Blickpunkt. Je nach den musikalischen Bedürfnissen der aufgeführten Werke sind dabei Gestaltungen von der solistischen Concertino-Besetzung bis zur vollen Orchestergröße von ca. 50 Musikern möglich.

Zahlreiche von Kritik und Publikum begeistert aufgenommene CD-Einspielungen haben L'Arpa festante weithin bekannt gemacht. Die Diskographie umfasst mittlerweile ca. 30 Veröffentlichungen bei angesehenen Labels und reicht von Werken des Hochbarock (Rupert Ignaz Mayr, David Pohle, Dieterich Buxtehude) über Spätbarock (Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel) und Klassik (Carl Philipp Emanuel Bach, Heinrich Graun, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart) bis zur Romantik (Anton Bruckner, Camille Saint-Saëns).

L'*Arpa festante*, the work of Giovanni Battista Maccioni that was performed at the occasion of the opening of the Munich Opera House in 1653, symbolically stands for the artistic work and the musical commitment of this baroque orchestra of the same name.

Founded in 1983 and thus one of the German ensembles for Early Music especially rich in tradition, L'Arpa festante has developed an outstanding reputation not only as a unique ensemble in the performance of Instrumental works, but also as the partner of excellent choirs in performances of the entire baroque, classical and romantic choral-orchestral literature. In accordance with the period of composition of the works performed, L'Arpa festante uses the appropriate original instruments and can thus reproduce the timbres of the works as they originally sounded.

The wide musical experience of the individual musicians and their musical virtuosity make the sonic character of the ensemble unmistakable: colourful, rich in nuances, sensitive and expressive. With the sonic variety of historical instruments, the dramatic moment in the music is made to come alive.

The main points of emphasis in the work of the ensemble are the rediscovery and performance of unknown works of the 17th century and of the classical period. The oratorio and symphonic repertoire of the romantic period has increasingly become a major focal point. According to the musical requirements

of the works being performed, ensembles ranging from soloistic concertino dimensions to a full-sized orchestra of approximately 50 musicians are possible.

Numerous CD recordings that have met with the enthusiasm of critics and public alike have made L'Arpa festante widely known. Their discography meanwhile comprises about 30 publications on well-known labels, ranging from works of the high baroque (Rupert Ignaz Mayr, David Pohle, Dieterich Buxtehude), the late baroque (Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel) and the classical period (Carl Philipp Emanuel Bach, Heinrich Graun, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart) up to the romantic period (Anton Bruckner, Camille Saint-Saëns).

**THOMAS GROPPER,
LEITUNG · DIRECTOR**

Thomas Gropper studierte Operngesang, Konzertgesang und Gesangspädagogik an der Hochschule für Musik und Theater München bei Markus Goritzki und in Berlin bei Dietrich Fischer-Dieskau. Nach dem Studium arbeitete er mit Josef Metternich.

Neben seiner langjährigen Arbeit als Moderator und Sprecher beim Bayerischen Rundfunk entfaltete er eine intensive Konzerttätigkeit vorwiegend im oratorischen und konzertanten Bereich. Er sang unter anderem mit dem Münchner Bach-Chor, dem Münchener MotettenChor, den Münchner und Berliner Philharmonikern und dem Georgischen Kammerorchester unter Dirigenten wie Fabio Luisi, Hanns-Martin Schneidt, Christian Kabitzy, Siegfried Heinrich und Hayko Siemens. Dabei entstanden auch einige Rundfunk- und CD-Produktionen von Messen, Kantaten und Opern.

Daneben steht ein weitgespanntes pädagogisches Engagement – Thomas Gropper war Stimmbildner des Münchner Bach-Chores, des Münchner MotettenChores und



des Heinrich-Schütz-Ensembles, unterrichtet seit 1997 in einem traditionsreichen Münchener Schauspielstudio Musical und Chanson und wurde nach vier Jahren im Lehrauftrag 2001 zum Professor für Gesang, Sprecherziehung und Gesangsdidaktik an der Münchner Musikhochschule berufen.

Durch die pädagogische Arbeit mit Einzelstimmen und Chören sowie reiche Kon-

zelterfahrung entstand der Wunsch, selbst ein Ensemble als Leiter zu formen und zu prägen. Seit 2005 leitet er seinen Kammerchor Arcis-Vocalisten, seit Herbst 2008 ist er außerdem musikalischer Leiter des Philharmonischen Chores Fürstenfeld.

Thomas Gropper studied operatic singing, concert singing and vocal pedagogy at the Academy of Music and Theatre in Munich with Markus Goritzki and in Berlin with Dietrich Fischer-Dieskau. Following his studies he worked with Josef Metternich.

Alongside many years of work as a moderator and speaker at Bavarian Radio, he developed intensive concert activity, especially in the oratorio and concertante area. He has sung with the Munich Bach Choir, the Munich Motet Choir, the Munich and Berlin Philharmonic Orchestras and the Georgian Chamber Orchestra under conductors such as Fabio Luisi, Hanns-Martin Schneidt, Christian Kabitz, Siegfried Heinrich and Hayko Siemens. Several radio and CD productions of masses, cantatas and operas have also been made.

Alongside these activities, he has a wide-ranging commitment to pedagogy – Thomas

Gropper was vocal trainer of the Munich Bach Choir, the Munich Motet Choir and the Heinrich Schütz Ensemble, has taught musicals and chansons since 1997 at a Munich acting studio rich in tradition, and in 2001 was appointed, after four years as an instructor, Professor of Voice, Speech Training and Vocal Didactics at the Munich Music Academy.

Through pedagogic work with individual voices and choirs, as well as rich concert experience, Thomas Gropper had the strong desire to form, direct and make his indelible stamp on an ensemble. Since 2005 he has directed his chamber choir Arcis Vocalists; since the autumn of 2008 he has also been music director of the Fürstenfeld Philharmonic Choir.

**JUDITH SPIESSER,
SOPRAN · SOPRANO**

Die in München geborene Sopranistin Judith Spiesser studierte Gesang an der Hochschule für Musik und Theater in München bei Prof. Wolfgang Brendel und konzertierte bereits während ihres Studiums bei renommierten Festivals wie dem Donizzetti-

Festival in Bergamo, bei den Simon-Mayr-Festtagen und dem Festival Junger Künstler in Bayreuth im Markgräflichen Opernhaus. Sie erhielt erste Engagements an freien Opernbühnen wie der Pasinger Fabrik oder der Opernbühne Bad Aibling und vervollständigte ihre Ausbildung mit Meisterkursen bei Lioba Braun und Marlis Petersen.

Für das Label Naxos hat sie, begleitet vom Georgischen Kammerorchester, die Rolle des Raguel bei der CD-Produktion des Oratoriums *Tobias* von Simon Mayr aufgenommen. Beim 14. Internationalen Louis-Spohr-Gesangs-Wettbewerb in Kassel wurde ihr unter den Finalistinnen der Publikumspreis verliehen. 2009 gab die Sängerin ihr Operndebut in Qatar als Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte*, begleitet vom Qatar Philharmonic Orchestra und war bereits wiederholt dort als Solistin zu Gast. Das Repertoire der gefragten Konzertsängerin umfasst Werke wie Händels *Messias*, *Exsultate*, *Jubilate* von Mozart und das *Deutsche Requiem* von Brahms. Letzteres sang sie neben Wolfgang Brendel im Herkulessaal der Residenz in München, live übertragen vom Bayerischen Rundfunk unter der Leitung von Hayko Siemens.

Unter dem Motto „Business meets Opera“ war die Solistin nach Hongkong, Cannes, Amsterdam und Lissabon eingeladen; zuletzt sang sie in der vollbesetzten Stadthalle in Wien.

The soprano Judith Spiesser, born in Munich, studied voice at the Academy of Music and Theatre in Munich with Prof. Wolfgang Brendel and, whilst still a student, performed at concerts at such renowned festivals as the Donizetti Festival in Bergamo, the Simon Mayr Festive Days and the Young Artists' Festival in Bayreuth at the Margravian Opera House. She received her first engagements on open-air operatic stages such as the Pasinger Fabrik and the Bad Aibling operatic stage whilst completing her training at the master courses of Lioba Braun and Marlis Petersen.

Accompanied by the Georgian Chamber Orchestra, she recorded the role of Raguel in the CD production of the Oratorio *Tobias* of Simon Mayr for the Naxos label. At the 14th International Louis Spohr Singing Competition in Kassel, she was awarded the audience prize amongst the finalists. In 2009 the singer made her operatic debut in Qatar as the Queen of the Night in Mozart's *Magic Flute*

accompanied by the Qatar Philharmonic Orchestra and has made solo guest appearances there a number of times already. The repertoire of this concert singer, who is much in demand, includes works such as Händel's *Messiah*, *Exsultate*, *Jubilate* of Mozart and the *German Requiem* of Brahms. She recently sang in the last-named work alongside Wolfgang Brendel at the Herkulesaal of the Residenz in Munich, recorded live by the Bavarian Broadcasting Company conducted by Hayko Siemens.

Under the motto of "Business Meets Opera", Judith Spiesser was invited to Hong Kong, Cannes, Amsterdam and Lisbon; she most recently sang in the packed Stadthalle in Vienna.

ANNEKATHRIN LAABS, MEZZOSOPRAN · MEZZO SOPRANO

Die aus Erfurt stammende Mezzosopranistin Annekathrin Laabs lebt in Dresden und arbeitet als freischaffende Konzert- und Opernsängerin.

Unmittelbar im Anschluss an ihr Studium bei Prof. Christiane Junghanns in Dresden erlangte sie erste Aufmerksamkeit als Bach-

Interpretin – unter Leitung von Peter Schreier sang sie an der Los Angeles Opera/USA die *b-Moll-Messe*, in der Münchner Philharmonie, Luxemburg und Prag. Seitdem wurde sie von renommierten Chören und Orchestern unter Dirigenten wie H.-Chr. Rademann, Wolfgang Katschner, Ludwig Güttler, Philipp Amelung und Michael Schönheit als Konzertsängerin zu Konzertreihen und Festivals in Deutschland, Italien, Polen, Spanien, Frankreich und Japan eingeladen.

2011 führten sie Konzerte mit Bachs *Matthäuspassion* nach Rouen/Frankreich, in den Münchner Herkulesaal und die Frauenkirche Dresden; beim MDR-Musiksommer war sie in Leipzig mit *Buen Camino* zu hören, einem Oratorium für Mezzosopran, Chor und Orchester von J. Wulff-Woesten. Es entstanden verschiedene Rundfunkmitschnitte und CDs.

Opernengagements führten sie 2011 zu den Herrenchiemseefestspielen (Mrs. Quickly in Verdis *Falstaff*), 2008–2010 zum Bachfest Leipzig (Murmilla in Händels *Richardus I.*), zu den Hersfelder Opernfestspielen (Frau Reich in *Die lustigen Weiber von Windsor*) und ans Nationaltheater Prag (Ramiro in Mozarts *Gärtnerin aus Liebe*).

Mezzo soprano Annekathrin Laabs, who hails from Erfurt, lives in Dresden and works as a freelance concert and operatic singer.

It was immediately following her studies with Prof. Christiane Junghanns in Dresden that she first attracted attention as a Bach interpreter – under the direction of Peter Schreier, she sang in the *B minor Mass* at the Los Angeles Opera/USA, at the Munich Philharmonie, in Luxembourg and Prague. Since then, she has been invited as a concert singer to perform concert series and festivals in Germany, Italy, Poland, Spain, France and Japan by renowned choirs and orchestras under conductors such as H.C. Rademann, Wolfgang Katschner, Ludwig Güttler, Philipp Amelung and Michael Schönheit.

In 2011 she performed concerts with Bach's *St. Matthew Passion* in Rouen/France, at the Herkulesaal in Munich and the Frauenkirche in Dresden; she could be heard at the MDR Music Summer in Leipzig in *Buen Camino*, an oratorio for mezzo soprano, choir and orchestra by J. Wulff-Woesten. There have been many radio recordings and CDs.

In 2011, operatic engagements took her to the Herrenchiemsee Festival (Mrs. Quickly

in Verdi's *Falstaff*), in 2008–2010 to the Bach Festival in Leipzig (Murmilla in Händel's *Richard I*), the Hersfeld Opera Festival (Ms. Reich in *The Merry Wives of Windsor*) and the National Theatre in Prague (Ramiro in Mozart's *La finta giardiniera*).

ROBERT SELLIER, TENOR · TENOR

Robert Sellier, geboren 1979 in München, erhielt seinen ersten Gesangsunterricht im Rahmen der Bayerischen Singakademie bei Hartmut Elbert. Er schloss sein Gesangstudium an der Musikhochschule Augsburg bei Jan Hammar mit der Bestnote ab. 2004 gewann er den Ersten Preis beim Gesangswettbewerb der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg.

Sein Konzertrepertoire erstreckt sich von Monteverdis *Marienvesper* über Bachs und Haydns Oratorien bis hin zu Werken des 20. und 21. Jahrhunderts, darunter zahlreiche Uraufführungen.

Er sang mit diversen Originalklang-Ensembles wie der Neuen Hofkapelle München, La Banda, L'Arpa festante, Les cornets noirs,

dem L'Orfeo Barockorchester sowie dem Orchestra of the Age of Enlightenment und hat Konzertverpflichtungen u.a. bei Enoch zu Guttenberg und der Dresdner Philharmonie.

2006 sang Robert Sellier die Rolle des Emilio in W.A. Mozarts *Il sogno di Scipione* am Stadttheater Klagenfurt und bei den Salzburger Festspielen. Weitere Gastengagements führten ihn nach Bielefeld, Augsburg, Kaiserslautern und an die Komische Oper Berlin.

Seit 2007/08 ist er als festes Mitglied am Staatstheater am Gärtnerplatz München engagiert.

Robert Sellier, born in 1979 in Munich, received his first vocal instruction at the Bavarian Singakademie from Hartmut Elbert. He completed his vocal studies with the highest marks at the Music Academy in Augsburg with Jan Hammar. In 2004 he won first prize at the vocal competition of the Nuremberg-Augsburg Academy of Music.

His concert repertoire extends from Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin* and oratorios of Bach and Haydn to works of the 20th and 21st century, including numerous world premieres.

He has sung with diverse original-sound ensembles such as the Neue Hofkapelle München (New Court Orchestra of Munich), La Banda, L'Arpa festante, Les cornets noirs, the L'Orfeo Barockorchester as well as the Orchestra of the Age of Enlightenment, and his concert engagements include those with Enoch zu Guttenberg and the Dresden Philharmonic.

In 2006 Robert Sellier sang the role of Emilio in W.A. Mozart's *Il sogno di Scipione* at the Stadttheater in Klagenfurt and at the Salzburg Festival. Further guest engagements have taken him to Bielefeld, Augsburg, Kaiserslautern and the Berlin Comic Opera.

Since 2007/08 he has also been engaged as a permanent member of the State Theatre at Gärtnerplatz in Munich.

TIMO JANZEN, BASS · BASS

Timo Janzen, u.a. von Kurt Widmer, Walter Berry und Thomas Quasthoff ausgebildet, ist in der Alten Musik bis hin zur Moderne zuhause, wobei seine Lieblingskomponisten immer noch und immer wieder Bach, Schubert, Mendelssohn und Rihm heißen.

Neben seiner regen Konzerttätigkeit, die sich in Einladungen zu internationalen Festivals wie den Internationalen Händel-Festspielen Göttingen (McGegan), dem Edinburgh International Festival (Nott), dem Festival Musik im Alten Krakau (Galonski), dem Schleswig-Holstein Musik Festival (Straube) oder den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern (Braun), und der Zusammenarbeit mit namhaften Dirigenten wie Nicolas McGegan, Thomas Hengelbrock, Jörg Straube, Christoph Poppen oder Helmuth Rilling widerspiegelt, gilt neben dem Kantatenwerk J.S. Bachs seine besondere Vorliebe dem Liedgesang und der zeitgenössischen Musik.

Besonders durch Uraufführungen von Werken prominenter Komponisten wie Wilhelm Killmayer und Wolfgang Rihm (2002), Harald Genzmer (2004) oder Peter Kiesewetter (2006) in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und der Bayerischen Theaterakademie „August Everding“ macht er Erfahrungen in musikalischen Grenzbereichen. Diese lässt er häufig in seine Liedprogramme einfließen: „Flussbewegungen“ 2009, „Schubert contra Rihm“ 2010 oder „Winterreisen anders“ 2011.

Seit 2001 ist er festes Ensemblemitglied des Chors des Bayerischen Rundfunks, seit 2011 Dozent an der Hochschule für Musik und Theater München.

Timo Janzen, who studied with Kurt Widmer, Walter Berry and Thomas Quasthoff, amongst others, is at home in periods ranging from Early Music to Modernism, whereby his favourite composers are and continue to be Bach, Schubert, Mendelssohn and Rihm.

Alongside his extensive concertising activities, invitations to international festivals such as the International Händel Festival in Göttingen (McGegan), the Edinburgh International Festival (Nott), the Festival of Music in Old Krakow (Galonski), the Schleswig-Holstein Music Festival (Straube) and the Mecklenburg-Vorpommern Festival (Braun), and collaboration with renowned conductors including Nicolas McGegan, Thomas Hengelbrock, Jörg Straube, Christoph Poppen and Helmuth Rilling, he has a special love for lied singing and contemporary music, alongside the cantatas of J.S. Bach.

He has had rich experience in peripheral musical areas, especially through world

premiere performances of works by prominent composers such as Wilhelm Killmayer and Wolfgang Rihm (2002), Harald Genzmer (2004) and Peter Kiesewetter (2006) at the Bavarian Academy of Fine Arts and the Bavarian Theatrical Academy “August Everding”. This frequently influences his lied programmes, including “Flussbewegungen” (Flow Movements) in 2009, “Schubert contra Rihm”

(Schubert vs. Rihm) in 2010 and “Winterreisen anders” (Another Kind of Winter Journey) in 2011.

Since 2001 he has been a permanent ensemble member of the Bavarian Radio Choir, and since 2011 a lecturer at the Academy of Music and Theatre in Munich.

Translation: David Babcock

KANTATE „WEINEN, KLAGEN, SORGEN, ZAGEN“ BWV 12

[02]

Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen,
Angst und Not
Sind der Christen Tränenbrot,
Die das Zeichen Jesu tragen.

[03]

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes
eingehen.

[04]

Kreuz und Krone sind verbunden,
Kampf und Kleinod sind vereint.
Christen haben alle Stunden
Ihre Qual und ihren Feind,
Doch ihr Trost sind Christi Wunden.

[05]

Ich folge Christo nach,
Von ihm will ich nicht lassen
Im Wohl und Ungemach,
Im Leben und Erblassen.
Ich küsse Christi Schmach,
Ich will sein Kreuz umfassen.
Ich folge Christo nach,
Von ihm will ich nicht lassen.

[06]

Sei getreu, alle Pein
Wird doch nur ein Kleines sein.
Nach dem Regen
Blüht der Segen,
Alles Wetter geht vorbei.
Sei getreu, sei getreu!

[07]

Was Gott tut, das ist wohlgetan
Dabei will ich verbleiben,
Es mag mich auf die rauhe Bahn
Not, Tod und Elend treiben,
So wird Gott mich
Ganz väterlich
In seinen Armen halten:
Drum lass ich ihn nur walten.

KANTATE „HERZ UND MUND UND TAT UND LEBEN“ BWV 147

[08]

Herz und Mund und Tat und Leben
Muss von Christo Zeugnis geben
Ohne Furcht und Heuchelei,
Dass er Gott und Heiland sei.

[09]

Gebenedeiter Mund!
Maria macht ihr Innerstes der Seelen
Durch Dank und Rühmen kund;
Sie fängt bei sich an,
Des Heilands Wunder zu erzählen,
Was er an ihr als seiner Magd getan.
O menschliches Geschlecht,
Des Satans und der Sünden Knecht,
Du bist befreit
Durch Christi tröstendes Erscheinen
Von dieser Last und Dienstbarkeit!
Jedoch dein Mund und dein verstockt Gemüte
Verschweigt, verleugnet solche Güte;
Doch wisse, dass dich nach der Schrift
Ein allzuscharfes Urteil trifft!

[10]

Schäme dich, o Seele, nicht,
Deinen Heiland zu bekennen,
Soll er dich die seine nennen
Vor des Vaters Angesicht!
Doch wer ihn auf dieser Erden
Zu verleugnen sich nicht scheut,
Soll von ihm verleugnet werden,
Wenn er kommt zur Herrlichkeit.

[11]

Verstockung kann Gewaltige verblenden,
Bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt;
Doch dieser Arm erhebt,
Obschon vor ihm der Erde Kreis erbebt,
Hingegen die Elenden,
So er erlöst.
O hochbeglückte Christen,
Auf, machet euch bereit,
Itzt ist die angenehme Zeit,
Itzt ist der Tag des Heils: der Heiland heißt
Euch Leib und Geist
Mit Glaubensgaben rüsten,
Auf, ruft zu ihm in brünstigem Verlangen,
Um ihn im Glauben zu empfangen!

[12]

Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn,
Mein Heiland, erwähle
Die gläubende Seele
Und siehe mit Augen der Gnade mich an!

[13]
Wohl mir, dass ich Jesum habe,
O wie feste halt ich ihn,
Dass er mir mein Herze labe,
Wenn ich krank und traurig bin.
Jesum hab ich, der mich liebet
Und sich mir zu eigen gibet;
Ach drum lass ich Jesum nicht,
Wenn mir gleich mein Herze bricht.

[14]
Hilf, Jesu, hilf, dass ich auch dich bekenne
In Wohl und Weh, in Freud und Leid,
Dass ich dich meinen Heiland nenne
Im Glauben und Gelassenheit,
Dass stets mein Herz von deiner Liebe brenne.

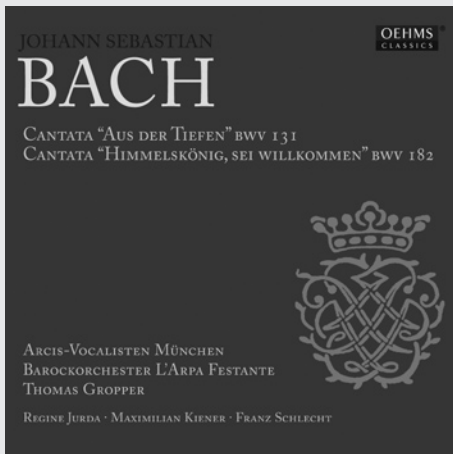
[15]
Der höchsten Allmacht Wunderhand
Wirkt im Verborgenen der Erden.
Johannes muss mit Geist erfüllet werden,
Ihn zieht der Liebe Band
Bereits in seiner Mutter Leibe,
Dass er den Heiland kennt,
Ob er ihn gleich noch nicht
Mit seinem Munde nennt,
Er wird bewegt, er hüpfet und springet,
Indem Elisabeth das Wunderwerk ausspricht,
Indem Mariae Mund der Lippen Opfer bringet.
Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches Schwachheit
merkt.

Wenn euer Herz in Liebe brennet,
Und doch der Mund den Heiland nicht bekennet,
Gott ist es, der euch kräftig stärkt,
Er will in euch des Geistes Kraft erregen,
Ja Dank und Preis auf eure Zunge legen.

[16]
Ich will von Jesu Wundern singen
Und ihm der Lippen Opfer bringen,
Er wird nach seiner Liebe Bund
Das schwache Fleisch, den irdischen Mund
Durch heiliges Feuer kräftig zwingen.

[17]
Jesus bleibet meine Freude,
Meines Herzens Trost und Saft,
Jesus wehret allem Leide,
Er ist meines Lebens Kraft,
Meiner Augen Lust und Sonne,
Meiner Seele Schatz und Wonne;
Darum lass ich Jesum nicht
Aus dem Herzen und Gesicht.

Bereits erschienen · also available:



JOHANN SEBASTIAN BACH:

CANTATA "AUS DER TIEFEN" BWV 131

CANTATA "HIMMELSKÖNIG, SEI WILLKOMMEN" BWV 182

Arcis-Vocalisten München · Barockorchester L'Arpa Festante · Thomas Gropper

Regine Jurda · Maximilian Kiener · Franz Schlecht

1 CD · OC 783

OC 425

© & © 2012 OehmsClassics Musikproduktion GmbH in Co-Production with Bayerischer Rundfunk
Executive Producer: Dieter Oehms · Executive Producer BR: Matthias Keller
Recorded March 09–11, 2012, Himmelfahrtskirche München-Sendling
Recording Producer, Editing & Mastering: Torsten Schreier · Balance Engineer: Thomas Schinko
Photographs: © Thomas Gropper (private) · Editorial: Martin Stastnik
Artwork: Selke Music & Media Design (selke@selke.co.at)
www.oehmsclassics.de

KOPRODUKTION MIT



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

CANTATA "WEINEN, KLAGEN, SORGEN, ZAGEN"

FOR SOLI, CHOIR AND ORCHESTRA, BWV 12 (1714)

[01] Sinfonia	02:30
[02] Lente: "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (Choir)	06:13
[03] Recitativo: "Wir müssen durch viel Trübsal" (Alto)	00:43
[04] Aria: "Kreuz und Kronen sind verbunden" (Alto)	05:39
[05] Aria: "Ich folge Christo nach" (Bass)	02:30
[06] Aria: "Sei getreu" (Tenor)	04:09
[07] Choral: "Was Gott tut, das ist wohlgetan" (Choir)	00:48

CANTATA "HERZ UND MUND UND TAT UND LEBEN"

FOR SOLI, CHOIR AND ORCHESTRA, BWV 147 (1723)

[08] Chorus: "Herz und Mund und Tat und Leben" (Choir)	04:11
[09] Recitativo accompagnato: "Gebenedeiter Mund!" (Tenor)	01:39
[10] Aria: "Schäme dich, o Seele nicht" (Alto)	03:22
[11] Recitativo: "Verstockung kann Gewaltige verblenden" (Bass)	01:28
[12] Aria: "Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn" (Soprano)	04:11
[13] Choral: "Wohl mir, dass ich Jesum habe" (Choir)	03:07
[14] Aria: "Hilf, Jesu, hilf, dass ich auch dich bekenne" (Tenor)	03:04
[15] Recitativo: "Der höchsten Allmacht Wunderhand" (Alto)	02:10
[16] Aria: "Ich will von Jesu Wundern singen" (Bass)	02:43
[17] Choral: "Jesus bleibet meine Freude" (Choir)	02:34

TOTAL 51:13

ARCIS-VOCALISTEN MÜNCHEN
BAROCKORCHESTER L'ARPA FESTANTE
THOMAS GROPPER, CONDUCTOR

JUDITH SPIESSER, SOPRANO · ANNEKATHRIN LAABS, MEZZO SOPRANO
ROBERT SELLIER, TENOR · TIMO JANZEN, BASS

KOPRODUKTION MIT



© & © 2012 OehmsClassics Musikproduktion GmbH
in Co-Production with Bayerischer Rundfunk
All logos and trademarks are protected
Made in Germany
www.oehmsclassics.de

