

ACCENT

JOHANN SEBASTIAN BACH

# CANTATAS

BWV 61 - 36 - 62 - 132

La Petite Bande

Sigiswald Kuijken

*› Nun komm,  
der Heiden Heiland ‹*

## **Johann Sebastian Bach • Cantatas**

- BWV 61**    „**Nun komm, der Heiden Heiland**“  
1st Sunday in Advent
- BWV 36**    „**Schwingt freudig euch empor**“  
1st Sunday in Advent
- BWV 62**    „**Nun komm, der Heiden Heiland**“  
1st Sunday in Advent
- BWV 132**    „**Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!**“  
4th Sunday in Advent

### **La Petite Bande**

Vocal & instrumental ensemble  
Dir. Sigiswald Kuijken

Gerlinde Sämman *soprano*  
Petra Noskaiová *alto*  
Christoph Genz *tenor*  
Jan Van der Crabben *bass*

## COMMENTARY

### on the Cantatas presented here

#### Advent Cantatas BWV 61, 36, 62 and 132

The season of Advent includes the four last weeks before Christmas: Jesus Christ “arrives” (Latin: *advenit*). The church year begins with the four Advent Sundays as preparation for the birth of Christ, which is celebrated on the 25<sup>th</sup> December.

In the Lutheran churches in Leipzig cantatas were *only* performed on the *first* Sunday in Advent in Bach’s time. In Weimar, however, there were, in the years which Bach spent there, cantata services on *all four* Sundays in Advent. For the second, third and fourth Sundays in Advent, therefore, only *Weimar* cantatas have come down to us, among which those for the second and third Sundays have just the text preserved. (BWV 70a “*Wachet! Betet!*” (Watch! Pray!) for the second Sunday in Advent is a reconstruction based on the Leipzig Cantata for the 26<sup>th</sup> Sunday after Trinity. From it we know that it, in turn, is based on the Weimar Cantata for the second Sunday in Advent. We intend to use this Leipzig Cantata (BWV 70) for the latter Sunday.

So, for listeners to this cycle of recordings, we have decided, in spite of everything and “as a compromise”, to include *four* cantatas for the whole Advent season, three Cantatas from the *first Sunday in Advent* (BWV 61, 62 and 36), together with the sole surviving Cantata for the *fourth Sunday in Advent* (BWV 132). Cantatas BWV 61 and 132 come from Weimar, BWV 62 and 36, on the other hand, are from Leipzig.

The fact is that there is a difficulty for today’s listener due to the following correlation: most organs in Bach’s time (including those in both Weimar

and Leipzig) were tuned to a pitch which was about a semitone higher than our “official” pitch today of A=440 Hz.

In *Weimar* and many other places it was usual that the instrumentalists and singers played at this high pitch of the organ (A=about 465 Hz). Composers, therefore, took this practical aspect into account with the notation of their compositions. In the process some wind players have to transpose their low-tuned instruments (mostly oboes in the French tradition) correspondingly higher. They got, therefore, notes written higher than those of their colleagues, because they “sounded” lower. In *Leipzig*, however, the decision had been taken a couple of years before Bach’s employment that the whole ensemble (singers and instrumentalists) should play a tone lower, that is to say, they should sing and play with the organ (thus about A=415 Hz) – in which the organist got notes which were written a tone lower than his colleagues, but ‘sounded’ a tone higher.

This variable pitch has also been retained in our recording. Each string player, therefore, plays on two instruments: on one tuned higher (465 Hz) for the two Weimar Cantatas BWV 61 and 132, and on one tuned lower (415 Hz) for the two Leipzig Cantatas BWV 62 and 36. The wind players also use instruments which were usual in Weimar and Leipzig at the time.

This results in a clear distinction between the Cantatas, depending on whether they are performed in the Weimar or the Leipzig manner – the higher pitch of the Weimar Cantatas displaying a rather more austere and more archaic colouring.

**Cantata BWV 61 – “Nun komm, der Heiden Heiland”**  
(Now come, thou Saviour of the Gentiles), **Weimar**  
**1714** (for the First Sunday in Advent)

The title on the autograph is: “*Concerto à 5 Strom. 4 Voci. Domin: 1 Adventu Xristi. JSBach*”. The instruments are “*Due Violini, due Viole, Violoncello è Fagotto / Sopr. Alto, Tenore è Basso / col’Organo*”. Dated 1714.

The text for the Cantata is by Erdmann Neumeister (1671-1756). Neumeister is valued as the creator of the well-known cantata form, in which arias and recitatives alternate, as in Italian chamber cantatas and in opera. From 1704 ten annual cycles of church cantata texts by him were published.

The **Opening movement (no. 1)** of the work (“Nun komm, der Heiden Heiland”) is the first verse of the well-known hymn “*Veni, Redemptor Gentium*” by St. Ambrose (Milan, end of the 4<sup>th</sup> century) in Luther’s translation of 1524. This song is, above all, one of the best loved Christmas hymns in the Lutheran tradition. Neumeister retained Luther’s four-line verse verbatim, and continues with his own poetic work.

In this Cantata Bach clearly illustrated the first Sunday in Advent as the start of the church year, by combining this opening text with the form of a French overture. This form stems from French theatre music of the second half of the seventeenth century, and displays a symmetrical three-part structure: starting with a very clearly scanned part in even time (thus *binary*: vertically crossed C, or 2, or 2/2 as the time signature) in a slower tempo and a dotted rhythm; there follows a faster *fugato* section in triple time, and finally a return to the first tempo (frequently with the same material as in the opening section).

Bach, like most composers throughout Europe at that time, had loved and cultivated this form, as is shown by his four well-known “*Orchestral Suites*”.

Presumably he wrote many more such suites, but sadly only these four have come down to us.

With these “overtures” it is usually a question of purely instrumental music, in which the sound colour comes above all from the mixture of strings with oboes and bassoon (flutes arrived for the first time later in the development of the overture, for example with Telemann and J. Ph. Rameau). This “French” sound, and the compositional style connected with it, was in the Baroque era a basic element of music in all the courts of Europe, and was also an important cultural asset of the international bourgeoisie.

If Bach, therefore, used a “French Overture *with vocal participation*” as the instrumental basis for the beginning of this Cantata, this gave rise to familiar feelings for most listeners; here was an expression of both celebration and magnificence.

A further reason for Bach to choose the overture form here may have been the fact that he was required, as official Kapellmeister in Weimar, to deliver a church cantata every month, and this Cantata was the first of the series.

The four lines of the first verse of Luther’s hymn were spread out in the overture as follows: the first two lines were set to the first part of the overture (*Nun komm, der Heiden Heiland/Der Jungfrauen Kind erkannt* – Now come thou Saviour of the Gentiles/known as the Virgin’s child), the third line to the faster *fugato* middle section (*Des sich wundert alle Welt* – to the astonishment of the whole world) and the last line to the third, again slower, part of the overture (*Gott solch Geburt ihm bestellt* – a birth so ordered by God). That Bach very skilfully, in the *one* line (the third), doesn’t speak of the exalted and the Divine but of the worldly “now”, brought the verse alive, with the four singers doubling the instruments in the *fugato*.

Bach used Luther's hymn in this opening chorus, because every parishioner knew it, but nevertheless very skilfully. The melody of the first lines (*Nun komm der Heiden Heiland*) is initially heard in the instrumental bass, before it is sung by each of the singers individually (actually in the sequence *Soprano – Alto – Tenor – Bass*). The descending sequence of voices undoubtedly illustrates the "descent" of God to our world through the birth of Christ. Between the alto and the tenor performance of this opening line the melody is heard once again in the instrumental bass. The second line is only sung once, actually homophonically by the four voices, to the known melody. The *fugato* theme of the middle section is clearly derived from the original song melody on the text "*Des sich wundert alle Welt*". This text is repeated very frequently, and thereby illustrates the crowd of people, who *remain astonished*. The closing line of the verse is sung like the second line in a simple homophonic four-voice setting to bring the overture to an end.

After this splendid movement the Neumeister texts begin: a **Secco-Recitativo for tenor (no. 2)**. The poet clearly shows, how God, through the birth of Jesus, had accepted us as being of his blood, and "allowed his light to shine upon us with his full blessing". Bach abandons the *secco* character in favour of an *arioso*-dialogue between the tenor and the basso continuo in this passage, in which the poet suddenly turns directly to God; the intimacy of contact with God is illustrated here.

This recitative leads us to the following **Aria (No. 3)**, in which the **tenor**, accompanied by all the strings, sings "*Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche – Come, Jesus, come to Thy church*". Violins and violas play in unison. The movement throughout is strictly *three-part*. (Ought we to assume that here the *whole Trinity* is meant, God the Father, Son and Holy

Ghost?) The main outline of the topic is predominantly *descending* (God comes down from heaven to us below). Above all the basso continuo line displays this characteristic time and again. A simple festiveness prevails, which is already rather "Christmassy". In the B-part (minor key) of the aria the poet Neumeister goes so far as to ask Jesus "*gesunde Lehre zu erhalten – to maintain sound teaching*" through his appearance. According to A. Dürr (*Die Kantaten von J. S. Bach, 1971*) this is a clear allusion to the emergent Pietism.

**No. 4** is a **vivid Accompanied Recitative for Bass** and strings. The strings are plucked instead of being bowed (*pizzicato* is the familiar term for this method of playing). The text comes from the *Revelation* of Saint John: "*Behold, behold, I stand at the door, and knock: if any man hear my voice, and open the door, I will come in to him, and will sup with him, and he with me*". The "knocking" can be heard in the *pizzicato*, the repetitions metrically strict. The bass (as *Vox Dei*, the voice of God) likewise declaims the text in a deliberate way. How the word "*knock*" is treated is noteworthy!

This recitative leads us on to **No. 5**, a short, touching **Aria for Soprano** with basso continuo (here it is specified: *Violoncello* – in our version therefore violoncello da spalla – with organ). The poet departs from the *Revelation* text, which he has abbreviated: the soprano sings: "*Öffne dich, mein ganzes Herz – Open thou, my whole heart*". That this text is given to a high voice allows us to suspect that Bach connected these words with the "annunciation" (the message of the angel to Mary, that she would bear God's child), and with Christmas (the birth). Mary is invisibly present here, in my opinion, as the greatest example of the "opening" of the hearts of mankind to the coming of God. The A-part of the aria (in a calm

three-four time with striding quavers) is dominated by the rhythmic prosody of the words “*öffne dich*”. The basso continuo presents this set phrase at the beginning of the six-bar instrumental introduction; a short ascending line, which with a rest at the end stays “open”. Clearly here the picture of an “*opening door*” is suggested! For the B-part the time changes from three to four, though with striding “andante-quavers”. The soprano here is independent of the bass as before, up to the words “*O, wie selig - O, how blessed*”, where the bass again comes to the fore, and the section ends in a close dialogue. A repetition of the A-part follows (the so-called *da capo*).

This Cantata closes with an atypical **Chorale (No. 6)** “*Amen, Amen! / Komm du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange! / Deiner wart ich mit Verlangen - Amen, Amen! / Come, thou crown of joy, delay no longer! / Thee I await with longing*”. Erdmann Neumeister borrowed here the second half of the last verse of the hymn “*Wie schön leuchtet der Morgenstern - How beautifully shines the morning star*” by Ph. Nicolai (1599). Bach, by analogy, similarly used only the second half of the corresponding chorale tune. This short piece is no simple movement for four voices, but a figured composition with a contrapuntal structure and a festive character. On the final chord the violins play a high g<sup>7</sup>; symbol of joy at the Coming ...

**Cantata BWV 36 – “Schwingt freudig euch empor”**  
(Raise thee up with joy), **Leipzig 1731** (also for the First Sunday in Advent)

This Cantata has a long, interesting history, and is a good example of Bach’s working methods.

Its source is a *secular feast cantata* from 1725 (with the same opening text, BWV 36c) for the birth-day of a popular teacher, who cannot be identified

with certainty. Bach later altered this composition twice more for other “secular” occasions (BWV 36a “*Steigt freudig in die Luft - Soar joyfully in the air*” in Cöthen, 1726, and BWV 36b “*Die Freude reget sich - Joy awakens*” in Leipzig, 1735?) and finally as a *church cantata* in Leipzig, 1725. For the last the opening chorus and the three arias were taken with suitable texts from the secular versions, and only the closing chorale was added (actually the last verse of the hymn by Ph. Nicolai of 1599, “*Wie schön leuchtet der Morgenstern*”, which we have also come across as the close of Cantata 61). By 1731 Bach had given the piece the shape in which it is mostly performed today. To the earlier 5 movements of the church cantata of 1725 (numbered “today” 1, 3, 5, 7 and 4) were added three new ones (movements 2, 6 and 8). The Cantata was divided into two parts (before and after the sermon), and each part closes with a simple chorale.

The result is, for Bach, a unique form of cantata composition, in which there is no recitative. The same is also found in the strict Chorale Cantatas, where each verse of the selected church hymn is set in a different harmonisation. After the splendid opening chorus, arias alternate with choral harmonisations – though with chorale texts which do *not* come from the same hymn. The (new) 2, 6 and 8 come from the Lutheran translation of the old hymn “*Veni, Redemptor Gentium*” by St. Ambrose (see also Cantatas BWV 61 and 62), and the closing chorale of the first part (No. 4) is by Ph. Nicolai, as noted above.

The poet of movements 1-3-5-7 (the movements, therefore, which were *not* taken from existing church hymns) is not known. His style is very “artificial”, which, at that time, was thought to be positive rather than negative (“artificial” meant “elaborate” basically). So the text of the *opening chorus*, in simple

words, meant: Sing to the heavens with joy – but with the thought that God Himself is coming towards you (this is clearly the *Advent* idea, as contained in the Lutheran hymn “*Nun komm, der Heiden Heiland*”). The sense of the text for No. 7 (soprano aria “*Auch mit gedämpften Stimmen* – Also with muted voices”) is: one must not *shout* at God, in order to honour Him – He also hears the *weak* voices! The Baroque word picture sometimes almost veils the direct meaning through its elaborate invention.

The **Opening chorus (No. 1)** is pervaded by an inspired enthusiasm. In the 13-bar introduction the two oboes d’amore and the first violin follow soaring lines (“*Schwingt freudig euch empor*”) with varied changes from binary semiquavers to groups of triplets. Then the same main motif is heard in succession from the bass, tenor, alto and soprano: always with a rising sweep in the sequence! Already this opening shows, in my opinion, how this music was *soloistically envisaged* – madrilesque, virtuoso. A doubling of the vocal parts would only have darkened what, with soloists, is so simple, bright and clear. With the B-part (“*Doch haltet ein* – Yet stay”) the flow correspondingly falters: the voices scan vertically and homophonically in this section of the text, while the instruments continue as before. Then the A-text and the B-text are again repeated in other keys, which the vocalists close with a jubilant “*Es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit* – The Lord himself in His Glory approaches you”). In the six bars of the instrumental postlude the first violins depict “*Es naht sich der Herr*” with a last descending phrase, and “*Schwingt freudig euch empor, ihr Zungen*” with an ascending one.

The **No. 2** (added in 1731) is an astonishing **three-part Choral Harmonisation** of “*Nun komm, der Heiden Heiland*”. The librettist used the first verse of

the well-known church hymn (see above). The original melody for each line of the verse is treated contrapuntally by Bach according to the relevant words. The piece is a duet for soprano and alto, in which each voice is doubled by an oboe d’amore. The continuo part (organ and violone) is the fundamental voice, which binds together all the motivic sections into a continuous flow. It is, for a change, embellished more richly than the two upper voices. An intoxicating meditative force comes from this section. Here the normal “expressiveness” of music no longer prevails ...

There follows an **Aria (No. 3) for tenor** and basso continuo with obbligato oboe d’amore (“*Die Liebe zieht mit sanften Schritten*” – Love lures with gentle steps). The clear iambic prosody of the text characterises the dialogue between the tenor and the oboe. The tempo recalls an elegant minuet. The poet sings of how the love of God fills the heart of man.

As the **Closing Chorale** to the first part of the Cantata **No. 4** follows the sixth verse of the Nicolai hymn from 1599, “*Wie schön leuchtet der Morgenstern*”: “*Zwingt die Saiten in Cythara* – Press hard the strings in Cythara”) (in the earlier, shorter church version of the Cantata the seventh and last verse of this hymn was used as the closing chorale) – the chorale poet sings of the Glory of God, and rejoices in the Lord.

The *Second part* (after the sermon) begins with an enthusiastic **Basso aria (No. 5)** with strings and basso continuo, “*Willkommen, werter Schatz ... Zieh bei mir ein!* – Welcome, dear treasure ... draw near to me!”.

The instrumental first announcement of the word “*Willkommen*” runs through the whole piece like a leitmotif. The highly-figured first violin part recalls the opening movement of the Cantata. In love and faith the heart welcomes the Lord.

**No. 6** follows, likewise a 1731 insertion of a **Chorale Harmonisation** of the *sixth* verse of the Lutheran “*Nun komm der Heiden Heiland*”: “*Der du bist dem Vater gleich / Führ hinaus den Sieg im Fleisch* – Thou, who art the father of us all / lead us to victory over our flesh” for tenor, two oboes d’amore and basso continuo. The tenor sings the chorale melody in slow equal notes. At the same time the oboes d’amore and the basso continuo provide a fast, feverish and imitative framework (*molt’allegro*), which undoubtedly portrays the “eternal power of God”.

The **Aria (No. 7)** for soprano and basso continuo with *obligato violin* again stems from the original secular version of the work, in which the *viola d’amore* was thought of for the violin part. The first lines of the original text are “*Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen/Verkündigt man der Lehrer Preis* – Also with muted, feeble voices/the prize of the teacher is announced”. The first church version (1725) was a tone higher, in A major. Here Bach returns to the original key of G major, and stipulates the necessity of a *mute* for the violin, so that the violin sound is muted and closer to the strength of the *viola d’amore*’s sound. Thus the “*gedämpften, schwachen Stimmen*” are in practise achieved here musically. In this aria a very intimate atmosphere prevails. The “flowery” violin part shows us the gentle exaltation of the awakened spirit, which “praises God’s Majesty”. At the beginning of the B-part Bach takes advantage musically of the word “*schallet* – resounds” by putting in an “echo effect”, which allows us to live through “*schallen*” three-dimensionally. This aria is one of the most charming in all the cantatas of Bach.

This extended Cantata closes with an added simple **Chorale (No. 8)** on the *last* verse of the hymn “*Nun komm, der Heiden Heiland*” of St. Ambrose in Luther’s version, from which the two Chorale Har-

monisations added in 1731 also come: “*Lob sei Gott dem Vater ton* – Praised be God, the Father”. This text corresponds to the Latin “*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*” – “Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Ghost”, with which today the psalms are very often ended.

**Cantata BWV 62 – “Nun komm, der Heiden Heiland”** (Now come, thou Saviour of the Gentiles) **Leipzig, 1724** (also for the First Sunday in Advent)

This Cantata belongs to the second annual cycle of the Leipzig cantatas (as from Trinity 1724), the cycle of the so-called **Chorale Cantatas**.

These Chorale Cantatas are always based on a *particular church hymn* – not, for instance, the Gospel or the Epistle reading for the appropriate Sunday. There are two kinds of this genre. In the first the whole hymn text is simply retained *word for word* in all the verses, in which each verse is a through-composed section and lacks recitative completely. In the second, only the *beginning and the end of the hymn* are retained, and the middle verses are freely shaped into recitative and aria by the Baroque poet, as we know from the majority of other cantatas.

Cantata 62 belongs to the *second* category. Of the eight verses of the chosen church hymn (here again the well-known “*Nun komm, der Heiden Heiland*” by Luther after the old hymn “*Veni, Redemptor Gentium*” by St. Ambrose from c. AD 395) verses 1 and 8 are retained verbatim, verses 2/3 and 4/5 were collected by a poet, who sadly remains unknown today, and reworked (Nos. 2 and 3 of the Cantata), and the sixth and seventh verses were shaped in a new form (Nos. 4 and 5 of the work).

The Cantata is set for 2 oboes, strings and basso continuo, and a cornett (Zink), which takes part in the chorale melody in the first and last movements.



The **First Movement (opening chorus)** is a highly calculated composition with a brilliant concertante character. The 16-bar introduction in 6/4 time starts in the high register (oboes with violins and violas in unison: these strings represent a “bassetto”, i.e. a bass part an octave higher). In the third bar the chorale theme appears in the basso continuo, clearly recognisable by the long note values. At the same time the first violins separate themselves from the other strings and start figures of scales and arpeggios, which last throughout the piece and lend it a characteristic colour. At the end of the introduction the chorale theme is heard again in the oboes – but this time twice as fast as it was in the bass before (the Saviour coming soon?). The singers enter here: first the three lower voices with imitative entries of a motif derived from the chorale theme, and finally the soprano (reinforced by the cornett) with the original melody of the first line of text, which as before is heard in the bass with long notes. On the last syllable an 8-bar intermezzo starts, in which, in the last two bars, the opening theme of the chorale is heard in the oboes, and in fact – as at the end of the introduction – twice as fast as in the soprano previously. There follows the second line of the church hymn in the soprano (with the cornett, in long notes as in the first line), supported by the three lower voices with a free *fugato*. After an intermezzo – this time 7 bars long – the third line “*des sich wundert alle Welt* – at which the whole world marvels” begins. As in the Weimar Cantata BWV 61, this line is also very freely developed here by the vocalists, like the remaining three lines. The alto, tenor and bass declaim in a fast syllabic prosody, combined with a rapid vocalise: “*des sich wundert alle Welt*” – the picture of ‘marvelling’ together? This highly imaginative lay-out is typical of the Baroque method of composition. After

a 10-bar intermezzo (the two last bars again bring in the main theme in the oboes!), the last line is heard, whose melody is the same as for the first line. The lower voices again begin with a *fugato* entry derived from the motifs, and the chorale melody appears in the soprano as before, reinforced by the cornett. On the last syllables the whole instrumental introduction is repeated, as a *postlude*. This movement is continuously controlled and supported by the instrumental ensemble, which presents itself, really, as a concerto movement and a dynamic background to great events – a picture of an always “active” human community, which is soon to receive the Saviour?

As the **second movement** there follows **Tenor Aria (no. 2)**, which, as noted above, combines the original chorale verses 2 and 3 in a new poem. In an infectious 3/8 time the text “*Bewundert, O Menschen, dieses grosse Geheimnis* – Marvel, O mankind, at this great secret” is brought nearer to the listener. This *da capo* aria, in rondo form, is through-composed with dance-like joy. The tenor sings, typically enough, long vocalises on the important “*höchster* – highest” and “*Beherrscher* – Almighty”. This “*grosse Geheimnis*” concerns the coming birth of Jesus to the *virgin* Mary.

A short **Secco Rezitativo (No. 3)** for bass combines the original verses 4 and 5 of the Lutheran hymn. Here the heralded Son of God is welcomed, named and praised in advance as the Hero from Judaea. Melismas on “*laufen* – hasten” and “*heller Glanz* – bright splendour” decorate this recitative.

The following **Aria (No. 4) for Bass** and *strings* ‘*all’unisono*’, “*Streite, siege, starker Held! / Sei für uns im Fleische kräftig* – Strive, conquer, bold Hero! / Be strong for us in Thy Incarnation” is based on the new working of the original verse 6. The united strings symbolise, as it were, the power of a trium-

phant army. The whole aria is a straightforward two-part web. The vocal soloist on the one hand and the strings with organ on the other are in competition. As we on occasion hear the *Vox Dei* assigned to a bass, so now we “hear” the *Power of God* at work, in the form of the bass.

There now follows a modified repetition of the original verse 7 (**Accompanied Recitative** for soprano and alto, with strings, **No. 5**). The text describes the coming journey to the manger, where Jesus is going to be born. The faithful unite in their worship (soprano and alto sing in absolutely identical prosody!).

This Cantata for the first Sunday in Advent also closes with the last verse of the hymn “*Nun komm, der Heiden Heiland*” (**No. 6 “Lob sei Gott** – Praised be God”) – of the exact text, which also closes Cantata 36: the doxology *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*, which Luther put into German.

**Cantata BWV 132 – “Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!** - Prepare ye the way, prepare ye the highway!” Weimar, 1715 (for the *fourth* Sunday in Advent)

This work is the only surviving Bach cantata for the fourth Sunday in Advent. The autograph says: “*Domenica 4 Adventu Xristi / Concerto / Bereitet die Wege, bereitet die Bahn / à 9 / 1 Hautbois / 2 Violoni / 1 Viola / Violoncello / S. A. T. è B / col Basso per l’Organo / di GS Bach / 1715.*” In the score, however, *bassoon* and *violone* are also mentioned next to the named instruments of the title page. (Incidentally the Italian signature “*di G(iovanni) S(ebastiano) Bach*” is noteworthy. The Italian predominance in the music of that time is indeed obvious).

This Cantata comes from Weimar, and is clearly characteristic of the situation there with regard to

pitch. The “*Hautbois* – oboe” part is a minor third higher than the other parts. The “*Hautbois*” was introduced into Germany by the French oboists, who had to flee from the homeland on account of their Protestant religion. The normal French pitch was actually a minor third lower than the high choir pitch of the organ in the North.

The text of the Cantata is by Salomon Franck, the famous Weimar cantata poet. In 1715 there appeared a collection by him, “*Evangelisches Andachts-Opffer*”, which contains this Cantata. Salomon Franck turned his attention to the Gospel lecture for the fourth Sunday in Advent: the evidence of John the Baptist. The lecture also contains the paraphrase from the Old Testament of Isaiah 40: “*Bereitet die Wege* – Prepare ye the way”.

The piece starts with a very virtuoso **Soprano Aria (No. 1)** with oboe, strings, bassoon and basso continuo. The “Prepare ye the way” is suggested musically by the frequently repeated entry of the main motif. The soprano has to sing a really very long and difficult vocalise on the word “*Bahn* – highway”, which cannot indicate anything other than the long road which the Christian must travel in Imitation of Christ. The oboe part forms, as it were, the main duet with the soprano, which often illustrates the “*Bereiten* – prepare” and “*Nachfolgen* – imitate”. Three times in the course of the piece the unaccompanied soprano cries out, as an inspired herald: “The Messiah comes!”

In the **Secco Recitativo (No. 2)** for tenor the appeal, from Isaiah, to the individual Christian is referred to: “*Willst du dich Gottes Kind und Christi Bruder nennen* – Wouldst thou call thyself a child of God and a brother of Christ”. In this long recitative free “secco” fragments alternate with measured “arioso” phrases, where singer and instrumental bass

play together on the same level as a duet. On the words “*Wälze ab die schweren Sündensteine – Roll away from the heavy rocks of sin*” Bach writes in both parts a curved melodic line, which clearly illustrates the “rolling away”.

There follows an ostinato **Bass Aria (No. 3)** with obbligato violoncello (“*da spalla*” with us) and basso continuo (organ and 8’ violone). The keystone of the composition is the continually repeated rhythmic form, which corresponds to the syllables of the phrase “*Wer bist du? – Who art thou?*”. The poet takes this question (in the Gospel: the Jews’ question to John) as a leitmotif, in order to force on the listeners the selfsame question. Admittedly in the B-part of the aria he even allows a negative judgment: “*ein Kind des Zorns in Satan’s Netze – a child of evil in Satan’s meshes*”. For the section “*Kind des Zorns*” Bach uses a harsh chromaticism. That this aria is allotted to the bass is again clearly meant to show that the listener recognises, in the *bass*, the voice of God (*Vox Dei*) and fears it.

In the following **Accompanied Recitative for Alto (No. 4)** the hypocritical soul repents, so that he, who “has broken the covenant”, may beg God for His mercy and His help. On the important words and ideas of the text Bach skilfully writes appropriate dissonances.

The alto follows his words with a short **Aria (no. 5)** with a solo violin and basso continuo. The poet reminds the listener of what gifts of Christ were given through baptism in the “*Christi Blut- und Wasserquelle – Christ’s source of blood and water*”: they are given “*zum neuen Kleide rotes Purpur, weisse Seide – new clothes of purple, white silk*”. The alto part, simply set against the running figures of the violin, must surely portray the rustling clothes (and even the rushing waters of the source) – in each case, therefore, the gift of God.

In the printed edition of this Cantata text by Salomon Franck the work closes with a **chorale verse (No. 6)** by Elisabeth Creutziger (Weimar 1513). In Bach’s score, however, there is no longer a closing chorale (any more?). Very probably the last page of the manuscript has gone missing. Presumably it was a loose page of paper as the last page of the surviving manuscript is fully written. The same chorale text was used by Bach as the closing chorale in another Cantata (BWV 164, “*Ihr, die ihr euch von Christo nennet – Thou, who the name of Christ hath taken*”, 1716). We have, therefore, also used this untransposed version as a closing chorale for BWV 132 (as is usual today). This does not assume that Bach would have ended this Cantata with an aria which has a pronounced chamber music quality like the previous piece (No. 5).

*Sigiswald Kuijken*

Translation by Christopher Cartwright  
and Godwin Stewart

## COMMENTAIRE à propos des Cantates présentes

### Cantates de l'aveit BWV 61, 36, 62 & 132

Le temps de « l'aveit » couvre les quatre dernières semaines avant la Noël : l'«avènement» de Jésus Christ (lat. *advenit*). L'année liturgique est inaugurée par ces quatre dimanches de l'aveit qui préparent la naissance du Christ fêtée le 25 décembre.

Au temps de Bach dans les églises luthériennes à *Leipzig*, des cantates n'étaient données *que* le *premier* dimanche de l'aveit ; à Weimar par contre, dans les années où Bach y vécut, des cantates étaient représentées au cours *des quatre* dimanches de l'aveit. Pour les deuxième, troisième et quatrième dimanches de l'aveit ne sont donc conservées que des cantates de *Weimar*, mais l'on ne possède toutefois que le texte des cantates pour les 2ème et 3ème dimanches. (BWV 70a « *Wachet! Betet* » pour le 2ème dimanche de l'aveit est une reconstitution sur la base de la cantate de Leipzig pour le 26ème dimanche après la Trinité. On sait qu'elle repose à son tour sur la cantate de Weimar pour le 2ème dimanche de l'aveit. Notre intention est d'utiliser cette cantate de Leipzig (BWV 70) pour ce dimanche ultérieur).

Afin que l'auditeur de ce cycle d'enregistrement puisse quand même avoir *quatre* cantates pour tout le temps de l'aveit, nous avons décidé en « solution de secours » d'enregistrer trois cantates pour le *1er dimanche de l'aveit* (BWV 61, 62 et 36) avec la seule cantate conservée pour le *4ème dimanche de l'aveit* (BWV 132). Les cantates BWV 61 et 132 sont originaires de Weimar, 62 et 36 par contre sont des œuvres de Leipzig.

Cette circonstance est importante pour l'auditeur d'aujourd'hui en raison du fait suivant : la plupart des

orgues d'église au temps de Bach (y compris ceux de Weimar et Leipzig) étaient accordés à un diapason se situant environ un demi-ton plus haut que notre diapason actuel « officiel » de A = 440 Hz.

À *Weimar* et dans beaucoup d'autres lieux, il était courant qu'instrumentistes et chanteurs jouent sur ce diapason aigu de l'orgue (A = environ 465 Hz). Les compositeurs tenaient donc compte de cet aspect pratique en rédigeant leurs compositions en toutes notes. Ici, certains instruments à vent plus graves devaient être transposés dans l'aigu (le plus souvent les hautbois construits selon la tradition française). Les instrumentistes recevaient donc des notes écrites plus haut que celles de leurs collègues car ils devaient « sonner » plus grave. À *Leipzig* par contre, il avait été décidé quelques années avant l'arrivée de Bach de faire jouer ou chanter tout l'ensemble (chanteurs et instrumentistes) un ton plus bas que l'orgue (donc environ A = 415 Hz) – l'organiste se voyant attribuer des notes situées un ton plus bas que celles de ses collègues puisqu'il « sonnait » un ton plus haut.

Ce diapason différent a été conservé dans notre enregistrement. Chaque corde joue donc sur deux instruments différents : sur un instrument accordé plus haut (465 Hz) pour les deux cantates de Weimar BWV 61 et 132 et sur un instrument accordé plus bas (415 Hz) pour les deux cantates de Leipzig BWV 62 et 36. Les joueurs d'instruments à vent utilisent eux aussi des instruments tels qu'ils étaient courants à l'époque à Weimar et Leipzig.

Il en résulte une différence sonore évidente entre les cantates, selon qu'elles sont jouées à la manière

de Weimar ou de Leipzig – le diapason plus aigu des cantates de Weimar rendant une nuance un peu plus âpre et archaïque.

**Cantate BWV 61 - « Nun komm, der Heiden Heiland », Weimar 1714 (pour le 1er dimanche de l'aveint)**

L'autographe s'intitule : « Concerto à 5 Strom. 4 Voci. Domin: 1 Adventu Xristi. JSBach ». La distribution en est : « Due Violini, due Viole, Violoncello è Fagotto / Sopr: Alto, Tenore e Basso / col'Organo ». Daté de 1714.

Le texte de la cantate est d'Erdmann Neumeister (1671–1756). Neumeister est considéré comme le père de la forme connue de la cantate qui fait alterner arias et récitatifs - comme dans les cantates de chambres italiennes et dans l'opéra. Dix cycles de textes de cantates d'église de sa plume furent édités à partir de 1704.

Le **mouvement de début (n° 1)** de l'œuvre (« *Nun komm, der Heiden Heiland* ») est la première strophe de l'hymne célèbre « *Veni, Redemptor Gentium* » de Saint-Ambroise (Milan, fin du 4ème siècle) dans la traduction de Luther de 1524. Ce chant est l'un des chants de Noël les plus populaires de la tradition luthérienne. Neumeister conserve la strophe de quatre vers de Luther dans le texte intégral et poursuit avec sa propre création poétique.

Dans cette cantate, Bach illustre clairement le premier dimanche de l'aveint comme l'inauguration de l'année liturgique, en combinant ce texte initial à la forme d'une ouverture française. Cette forme vient de la musique de théâtre française de la seconde moitié du 17ème siècle et comporte une structure tripartite symétrique : le tout s'ouvre sur une partie très scandée au temps pair (donc *binaire* : C barré, ou 2 ou 2/2 comme signe de la mesure) sur un tempo plutôt lent et des rythmes pointés ; s'ensuit une par-

tie *fugato* plus rapide à trois temps pour revenir enfin au tempo initial (souvent avec le même matériau de composition que le fragment du début).

Comme la plupart des compositeurs dans toute l'Europe, Bach aimait et pratiquait cette forme ; en témoignent ses quatre célèbres « *Suites pour orchestre* ». Il a sans doute écrit bien plus que ces quelques suites mais seules ces quatre ont été conservées.

Ces « ouvertures » courantes sont de la pure musique instrumentale, la couleur sonore étant traditionnellement surtout définie par le mélange des cordes aux hautbois et au basson (les flûtes n'interviennent que dans l'évolution ultérieure de l'ouverture, p. ex. chez Telemann et J. Ph. Rameau). Dans presque toutes les cours d'Europe à l'époque baroque, cette sonorité « française » et le style de composition l'accompagnant étaient des éléments essentiels de la musique, devenant aussi un bien culturel important de la bourgeoisie internationale.

Lorsque Bach donc utilisait au début de cette cantate une « ouverture française » avec *participation vocale* comme base instrumentale, cela provoquait un sentiment familier chez la plupart des auditeurs : un sentiment de solennité et de magnificence.

Une autre raison pour laquelle Bach choisit ici la forme de l'ouverture peut être le fait qu'on l'avait prié officiellement en sa qualité de maître de chapelle à Weimar de fournir une cantate d'église par mois et que cette cantate fut la *première* de la série.

Les quatre vers de la première strophe du chant de Luther sont répartis comme suit dans l'ouverture : les deux premiers vers sont disposés sur la première partie de l'ouverture (*Nun komm, der Heiden Heiland/ Der Jungfrauen Kind erkannt*), le troisième vers sur la partie médiane *fugato* plus rapide (*Des sich wundert alle Welt*) et le dernier vers sur la troisième partie à

nouveau plus lente (*Gott solch Geburt ihm bestellt*). Bach a ainsi très habilement donner vie au vers (le troisième) qui ne parle pas du sublime et du divin mais aborde «l'ici-bas» profane en faisant doubler les parties instrumentales du *fugato* par les quatre chanteurs.

Dans ce chœur introductif, Bach utilise le chant de Luther tel que le connaissait tout membre de l'assemblée mais dépendant avec un grand art : la mélodie du premier vers (*Nun komm der Heiden Heiland*) sonne tout d'abord à la basse instrumentale, avant d'être reprise par chacun des chanteurs (et ce dans l'ordre *Soprano - Alto - Ténor - Basse*). L'ordre descendant des voix illustre sans aucun doute la «descence» de Dieu dans notre monde par la naissance du Christ. Entre la prestation de l'alto et du ténor de ce vers initial, la mélodie revient encore une fois à la basse instrumentale. Le deuxième vers n'est chanté qu'une fois, et ce à quatre voix en unisson dans la mélodie connue. Le thème *fugato* de la partie médiane s'inspire clairement de la mélodie originale du chant sur le texte « *Des sich wundert alle Welt* ». Ce texte est très souvent répété et illustre ainsi l'image de la foule qui *ne cesse de s'émerveiller*. Comme le second vers, le vers final de la strophe est chanté simplement à quatre voix à l'unisson par-dessus la conclusion de l'ouverture.

Ce superbe mouvement est suivi du début du texte de Neumeister : un **récitatif secco pour ténor (n°2)**. Le poète démontre comment Dieu nous a fait ses parents de sang par la naissance de Jésus et « fait briller sur nous sa lumière de toute sa grâce ». Bach abandonne le caractère secco au profit d'un dialogue arioso entre ténor et b. c. au passage du texte où le poète s'adresse soudain directement à Dieu, ce qui illustre ici l'intimité dans le rapport à Dieu.

Ce récitatif nous amène à l'**aria suivante (n°3)** : le **ténor**, accompagné de toutes les cordes chante : « *Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche* ». Violons et alto jouent à l'unisson. Il en résulte un mouvement strictement à *trois voix*. (Sommes-nous en droit de supposer qu'ici, la *Trinité tout entière* est conviée, Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit ?) Les grandes lignes thématiques sont essentiellement *descendantes* (Dieu descend du ciel vers nous). Notamment la ligne de la basse chiffrée reprend sans cesse cette caractéristique. Il règne une solennité dépouillée qui a déjà en soi quelque chose de l'atmosphère de «Noël». Dans la partie B (tonalité mineure) de l'aria, le poète Neumeister va jusqu'à demander à Jésus « *de recevoir le bon enseignement* » par sa venue. Selon A. Dürr (*Die Kantaten von J.S.Bach, 1971*), ceci est une allusion claire au piétisme naissant.

**Le n°4** est un **récitatif accompagné pour basse** et cordes au caractère pressant. Les violons pincet les cordes au lieu de les frotter avec l'archet (*pizzicato* est le terme courant de ce jeu). Le texte est extrait de l'*Apocalypse* de l'évangéliste St-Jean : « *Voici que je me tiens à la porte et je frappe ; si quelqu'un écoute ma voix et ouvre la porte, j'entrerai chez lui ; je dînerai avec lui et lui avec moi.* » Le «frappe» est illustré par le *pizzicato*, répété dans un mètre rigoureux. La basse (la *Vox Dei*, voix de Dieu) déclame le texte de manière tout aussi mesurée. On notera l'originalité avec laquelle est traité le mot «*klopfe*» [frappe] !

Ce récitatif nous amène au **n°5**, une **aria pour soprano** brève et touchante avec basse chiffrée (est spécifié ici : *Violoncello* – dans notre version donc Violoncello da Spalla – avec orgue). Le poète poursuit avec le texte de l'apocalypse qu'il a inséré et le soprano chante « *Öffne dich, mein ganzes Herz* ». Le fait que ce texte soit attribué à une voix aigüe laisse supposer que Bach considère ces paroles dans le

contexte de l' « Annunciatio » (le message de l'Ange à Marie qu'elle va mettre au monde l'Enfant) et de Noël (la Naissance). A mon avis, Marie est ici d'une présence invisible, l'exemple le plus haut de « l'ouverture » du cœur de l'homme à la venue de Dieu. La partie A de l'aria (sur un rythme calme à trois-quatre aux croches progressantes) est dominée par la prosodie rythmique des mots « *öffne dich* » [*ouvre-toi*]. La basse chiffrée présente cette formule au début de l'introduction instrumentale de six mesures : une brève ligne ascendante qu'un silence laisse « en suspension » à la fin. Ici est suggérée clairement l'image d'une *porte ouverte* ! Dans la partie B, la mesure passe de trois à quatre temps, à nouveau avec des « croches andante » qui avancent. Le soprano s'est ici plus émancipé de la basse qu'avant, jusqu'aux mots « *O, wie selig* », où la ligne de basse revient au premier plan et où le passage s'achève en un dialogue étroit. S'ensuit encore la répétition de la partie A (le *da capo* traditionnel).

Cette cantate se referme sur un **mouvement de choral (n°6)** atypique « *Amen, Amen!* / *Komm du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange!* / *Deiner wart ich mit Verlangen* ». Erdmann Neumeister reprend ici la deuxième moitié de la dernière strophe du chant « *Wie schön leuchtet der Morgenstern* » de Ph. Nicolai (1599). En analogie à cela, Bach n'a recours qu'à la deuxième moitié de la mélodie sur choral concordante. La brève pièce n'est pas une simple composition à quatre voix mais une composition figurée avec structure en contrepoint et au caractère solennel. À l'accord final, les violons montent jusqu'au sol g''' aigu : le signe de la joie face à celui qui vient...

### ***Cantate BWV 36 - « Schwingt freudig euch empor », Leipzig 1731*** (aussi pour le 1er dimanche de l'aveut)

Cette cantate possède une longue histoire préliminaire intéressante et offre un bon exemple de la méthode de travail de Bach.

Elle trouve son origine dans une *cantate profane* de l'an 1725 (au début de texte identique, BWV 36 c) pour l'anniversaire d'un professeur estimé que l'on ne peut identifier avec certitude. Bach remania cette composition deux fois par la suite pour d'autres occasions « profanes » (BWV 36a « *Steigt freudig in die Luft* » à Cöthen 1726, et BWV 36 b « *Die Freude reget sich* » à Leipzig, 1735?) et enfin aussi comme *cantate d'église* à Leipzig en 1725. Pour cette dernière furent repris les *chœur d'entrée* et *les trois arias* de la version profane avec des textes adaptés et un choral de conclusion ajouté (à savoir la dernière strophe du chant de Ph. Nicolai de 1599 « *Wie schön leuchtet der Morgenstern* », que nous avons déjà rencontrée en partie comme conclusion de la Cantate 61). En 1731, Bach donna à la pièce la forme dans laquelle elle est jouée le plus souvent aujourd'hui : aux 5 mouvements de la version sacrée de 1725 (les numéros actuels 1, 3, 5, 7 et 4) furent ajoutés trois nouveaux (mouvements 2, 6 et 8). La cantate fut divisée en deux parties (avant et après le prêche), chaque partie se refermant sur un simple choral.

Le résultat est une composition de cantate unique pour Bach sous cette forme qui ne comporte aucun récitatif. Mais on trouve aussi la même chose dans les rigoureuses cantates sur choral où chaque strophe du chant d'église choisi est composée dans son entier en différents arrangements. Après le somptueux chœur d'ouverture, arias et arrangements sur choral alternent – toutefois sur des textes de choral qui *ne viennent pas* tous du même chant. Les (nouveaux) numéros 2, 6 et 8 sont extraits de

la traduction luthérienne de l'ancien hymne « *Veni, Redemptor Gentium* » de St-Ambroise (voir aussi les Cantatas BWV 61 et 62) et le choral de conclusion de la 1ère partie (n° 4) de Ph. Nicolai, comme mentionné ci-dessus.

L'auteur des mouvements 1-3-5-7 (donc les mouvements qui *n'ont pas* été repris de chants d'église existants) est inconnu. Son style est très « artificiel », ce qui n'était pas considéré comme négatif à l'époque, au contraire (« artificiel » signifie en fait « avec art » !). Le texte du *chœur d'entrée* signifie en mots simples : Chantez votre joie aux cieux – mais n'oubliez pas que Dieu lui-même vient à vous (ce qui éclaire l'idée de l'*avent* telle qu'elle est contenue dans le chant luthérien « *Nun komm, der Heiden Heiland* »). Le sens du texte du n° 7 (aria de soprano « *Auch mit gedämpften Stimmen* ») est que l'on ne doit pas *crier* vers Dieu pour le louer mais qu'il entend aussi les voix *faibles* ! Le langage imagé baroque dissimule parfois presque sa signification directe par ses savantes trouvailles.

Le **chœur d'entrée (n°1)** baigne dans un enthousiasme animé. Dans l'introduction de 13 mesures, les deux hautbois d'amour et les premiers violons suivent l'envolée des lignes musicales (« *Schwingt freudig euch empor!* ») en proposant de multiples changements entre doubles croches binaires et groupes de triolets. Puis la tête de ce même motif sonne successivement aux voix de basse, ténor, alto et soprano : à nouveau un courbe ascendante dans la succession ! Ce début à lui seul montre à mon avis à quel point cette musique était *de conception soliste* - d'une virtuosité de madrigal. Un doublement des voix ne ferait qu'assombrir ici ce que les solistes exposent avec tant d'évidence, de simplicité et de clarté. Dans la partie B (« *Doch haltet ein* »), le cours s'interrompt conformément au sens : les voix scandent à la verti-

cale et à l'unisson ce passage du texte tandis que les instruments poursuivent comme auparavant. Puis le texte A et le texte B sont repris une fois encore dans d'autres tonalités, tandis que les chanteurs concluent sur un jubilatoire « *Es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit* ». Dans les six mesures du postlude instrumental, les premiers violons esquissent une ultime descente (« Le Seigneur approche ») et ascension (« Langues, élevez-vous dans la joie »).

Le **n°2** (ajouté en 1731) est un **arrangement sur choral à trois voix** étonnant sur « *Nun komm, der Heiden Heiland* ». Le librettiste utilise la première strophe du chant d'église connu (voir plus haut). Bach travaille en contrepoint la mélodie originale de chaque vers de la strophe pendant les mots correspondants. Le morceau est un duo pour soprano et alto, chaque voix étant doublée par un hautbois d'amour. La partie de continuo (orgue, basse de violon) est l'élément maître qui unit tous les segments de motifs en un flux ininterrompu. Exceptionnellement, elle est plus richement ornée que les deux voix de dessus. Ce fragment émet une force méditative enivrante. Ici ne règne plus « l'expressivité » normale de la musique...

S'ensuit un **aria (n°3) pour ténor** et b. c. avec hautbois d'amour obligé (« *Die Liebe zieht mit sanften Schritten* »). La prosodie clairement iambique du texte définit le dialogue en ténor et hautbois. Le tempo évoque un élégant menuet. Le poète chante la manière dont l'amour envers Dieu emplit le cœur des hommes.

Vient ensuite le **n°4 en choral de conclusion** de la première partie de la cantate, 6ème strophe du chant de Nicolai de l'an 1599 « *Wie schön leuchtet der Morgenstern* » : « *Zwingt die Saiten in Cythara* » (la 7ème et dernière strophe de ce chant avait été utilisée comme choral de conclusion dans la version



d'église antérieure plus brève de la cantate) - l'auteur du choral chante la gloire de Dieu, loue le Seigneur.

La *Secunda Pars* (après le prêche) s'ouvre sur une **aria de la basse (n°5)** enthousiaste avec cordes et b. c. « *Willkommen, werter Schatz... Zieh bei mir ein* ». L'annonce instrumentale du mot « *Willkommen* » [*Bienvenue*] parcourt tout le morceau comme un leitmotiv. La première partie de violon très figurée rappelle le mouvement d'entrée de la cantate. Le cœur souhaite la bienvenue au Seigneur dans l'amour et la foi.

Y succède le **n°6, un arrangement sur choral** lui aussi rajouté en 1731 reprenant la *sixième* strophe du chant luthérien « *Nun komm der Heiden Heiland* » : « *Der du bist dem Vater gleich / Führ hinaus den Sieg im Fleisch* » pour ténor, deux hautbois d'amour et b. c. Le ténor chante la mélodie chorale sur de longues valeurs de notes identiques. Entretemps, les hautbois d'amour et la basse chiffrée jouent un encadrement en imitation à la rapidité fébrile (*molt' allegro*) qui illustre sans aucun doute « l'éternelle puissance divine ».

L'**aria (n°7) pour soprano** et basse chiffrée avec *violon obligé* vient à nouveau de la version originale profane de l'œuvre dans laquelle la partie de violon était conçue pour *viola d'amore*. Les premières lignes du texte original sont « *Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen / Verkündigt man der Lehrer Preis* ». La première version d'église (1725) était un ton plus haut, en la majeur. Ici, Bach la replace dans la tonalité originale de sol majeur et prévoit pour le violoniste l'usage d'une *sourdine*, ce qui assourdit le son du violon et le rapproche de l'intensité sonore de la *viola d'amore*. Les « *faibles voix assourdies* » sont donc ici réalisées dans la pratique musicale. Cette aria diffuse une atmosphère très intime. La partie de violon « fleurie » nous décrit la douce exaltation de l'âme affaiblie

qui « loue la majesté de Dieu ». Au début de la partie B, Bach utilise le mot « *schallet* » [*retentit*] musicalement en intégrant un « effet d'écho » qui nous fait ressentir le « retentissement » dans l'espace. Cette aria est l'une des plus tendres dans toutes les cantates de Bach.

Cette cantate agrandie se réfère sur un **choral (n°8)** simple ajouté ayant pour thème la *dernière* strophe du chant « *Nun komm, der Heiden Heiland* » de St-Ambroise dans la version de Luther dont sont aussi extraits les deux arrangements sur choral rajoutés en 1731 : « *Lob sei Gott dem Vater ton* ». Ce texte correspond au « *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* » latin qui conclut aujourd'hui encore très souvent les prières de psaumes.

**CANTATE BWV 62 – « Nun komm, der Heiden Heiland »**, Leipzig 1724 (elle aussi pour le *premier* dimanche de l'aveut)

Cette cantate appartient au 2ème cycle des cantates de Leipzig (à partir de la Trinité 1724), cycle des dites **cantates sur choral**.

Ces cantates sur choral reposent toujours sur un *chant d'église précis* – et non pas sur la lecture d'un évangile ou d'une épître du dimanche respectif. Ce genre contient deux types : le premier conserve simplement le texte intégral du chant dans toutes ses strophes, chaque strophe devenant un fragment musical de forme ouverte sans le moindre récitatif ; dans le deuxième type, *seuls sont conservés le début et la fin du chant* tandis que les strophes du milieu sont librement réagencées par l'auteur baroque en récitatif et arias comme nous le connaissons de la plupart des autres cantates.

La Cantate 62 appartient au *deuxième* type : des huit strophes du chant d'église choisi (ici à nouveau le célèbre « *Nun komm, der Heiden Heiland* » de Luther

selon l'ancien hymne « *Veni Redemptor Gentium* » de St-Ambroise de ca 395 AD ), les strophes 1 et 8 ont été conservées dans leur texte intégral, les strophes 2/3 et 4/5 respectivement réunies et remaniées par un auteur (resté malheureusement inconnu) (n° 2 et 3 de la cantate), et les strophes 6 et 7 réagencées sous une forme nouvelle (n° 4 et 5 de l'œuvre).

La cantate est écrite pour 2 hautbois, cordes et basse chiffrée et un cornet qui intervient dans le premier et le dernier mouvement à la mélodie sur choral.

Le **1er mouvement (chœur d'entrée)** est une composition de vastes dimensions au brillant caractère concertant. La longue introduction instrumentale de 16 mesures à 6/4 commence dans le registre sonore aigu (hautbois avec violons et alto à l'unisson : ces cordes constituent un 'bassetto', à savoir une partie de basse rehaussée d'une octave). À la troisième mesure s'ouvre le thème choral à la basse chiffrée, aisément reconnaissable à ses longues valeurs de notes. En même temps, les premiers violons se distancient des autres et entament leurs figures de gammes et d'arpèges qui vont apporter une couleur précise tout au long du morceau. À la fin du prélude, le thème sur choral sonne encore une fois aux hautbois – mais ici deux fois plus vite qu'à la basse auparavant (l'image du Messie qui approche ?). Puis les chanteurs entrent en jeu : tout d'abord les trois voix de dessus avec des interventions en imitation d'un motif dérivé du thème sur choral et enfin le soprano (soutenu par le cornet) avec la mélodie originale de la première ligne du texte qui sonne comme auparavant à la basse sur de longues valeurs de notes. Sur la dernière syllabe commence un intermède de 8 mesures, le thème initial du choral revient aux hautbois, et ce - comme à la fin du prélude - deux fois plus vite qu'au soprano auparavant. Puis arrive le deuxième vers du

chant d'église au soprano (avec cornet, en longues notes comme le premier vers), soutenu par les trois voix de dessous avec un *fugato* libre. Après un intermède - cette fois de sept mesures - commence le troisième vers : « *Des sich wundert alle Welt* ». Comme dans la Cantate BWV 61 de Weimar, cette ligne du texte est ici aussi agencée avec beaucoup plus de vie dans les voix que les trois autres vers. Alto, ténor et basse déclament en une prosodie syllabique rapide, en combinaison avec une rapide vocalise : « *des sich wundert alle Welt* » - image de « l'émerveillement » ? Cet agencement inventif est typique de la méthode baroque de composition. Après un intermède de dix mesures (les deux dernières mesures ramènent le thème principal avec les hautbois !) sonne enfin le dernier vers dont la mélodie est identique à celle du premier vers : les voix de dessous recommencent avec les interventions *fugato* du motif dérivé, la mélodie sur choral est comme auparavant au soprano, renforcée par le cornet. Toute l'introduction instrumentale recommence du début sur la syllabe finale, *en postlude*. Ce mouvement est conduit et soutenu sans cesse par l'ensemble instrumental, qui pour ainsi dire offre un véritable mouvement de concerto en tant qu'arrière-plan dynamique de l'action principale - image de la communauté humaine toujours « active » qui va bientôt accueillir le Messie ?

Le **deuxième mouvement** est maintenant constitué par l'**aria du ténor (n° 2)** susmentionnée, qui récapitule dans un texte nouveau les strophes chorales 2 et 3 originales. Sur un entraînant rythme à 3/8, le texte « *Bewundert, O Menschen, dies grosse Geheimnis* » est présenté à l'auditeur. Cette aria *da capo* sous forme de rondo est empreinte de joie dansante. Le ténor chante de manière caractéristique de longues vocalises sur les termes majeurs « *höchster* » [*Très-Haut*] et « *Beherrscher* » [*Souverain*]. Ce « *grand mys-*

*tère* » concerne la naissance imminente de Jésus par la *vierge* Marie.

Un bref **récitatif secco (n°3)** pour la basse combine les strophes originales 4 et 5 du chant luthérien : on souhaite ici la bienvenue anticipée au fils de Dieu annoncé comme le *Héros de Judée* et on le glorifie. Des mélismes sur « *Lauf* » et « *heller Glanz* » ornent ce récitatif.

L'aria suivante (**n°4**) pour basse et cordes '*all'unisono*' « *Streite, siege, starker Held/ Sei für uns im Fleische kräftig* » repose sur la reformulation de la 6ème strophe de l'original. L'unisson homogène des cordes symbolise pour ainsi dire la force d'une armée triomphante. Toute l'aria est une pure trame à deux voix : soliste vocal d'une part et cordes avec orgue d'autre part rivalisent. De même que nous entendons souvent la *Vox Dei* attribuée à la basse, de même nous «entendons» ici presque la *force divine* à l'œuvre, sous les traits de la basse.

S'ensuit le rendu textuel désormais modifié de la strophe originale 7 (**récitatif accompagné à 2** pour soprano et alto, avec cordes, **n°5**). Le texte décrit la marche future vers la crèche où Jésus va naître : les croyants s'unissent dans l'adoration (soprano et alto chantent dans une prosodie en parfaite harmonie !).

Cette cantate pour le 1er dimanche de l'aveut s'achève elle aussi sur la dernière strophe du chant « *Nun komm, der Heiden Heiland* » (**n° 6 « Lob sei Gott »**) – justement ce texte choral qui conclut aussi la Cantate 36 : la « doxologie » germanisée par Luther *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*.

**CANTATE BWV 132 - « Bereitet die Wege, bereitet die Bahn »**, Weimar 1715 (pour le quatrième dimanche de l'aveut)

Cette œuvre est l'unique cantate de Bach conservée pour le 4ème dimanche de l'aveut. L'autographe

mentionne : « *Domenica 4 Adventu Xristi / Concerto / Bereitet die Wege, bereitet die Bahn /à 9 / 1 Hautbois/ 2 Violini/ 1 Viola /Violoncello/S. A. T. è B. / col Basso per l'Organo/ di GS Bach./ 1715* ». Mais au cours de la partition, il est encore question de *Fagotto* et de *Violone* en dehors des instruments orgue et violoncelle nommés sur la page de couverture. (On notera en outre la signature en italien « *di G(iovanni) S(ebastiano) Bach* » : la prédominance italienne en musique était en effet indiscutable à l'époque).

La cantate date de Weimar et possède à l'évidence les caractéristiques de la situation d'alors concernant le diapason. La partie de « *Hautbois* » est notée une tierce mineure plus haut que les autres parties. Le hautbois fut introduit par les hautboïstes français en Allemagne, après avoir dû fuir leur pays à cause de leur religion protestante. Le diapason français normal était effectivement environ une tierce mineure plus bas que le ton de chœur aigu de l'orgue dans le Nord.

Le texte de la cantate est de Salomon Franck, le célèbre auteur de cantates de Weimar. En l'an 1715 parut de lui un recueil « *Evangelisches Andachts-Opfer* » renfermant cette cantate. Salomon Franck s'inspire de la lecture de l'évangile du 4ème dimanche de l'aveut : le témoignage de St-Jean le Baptiste. La lecture contient déjà aussi la paraphrase de l'Ancien Testament dans Isaïe 40 « *Préparez la route* ».

Le morceau s'ouvre sur une **aria de soprano (n°1)** très virtuose avec hautbois, cordes, basson et basse chiffrée. Le « *Préparez la route* » est suggéré sur le plan de la composition par l'intervention souvent répétée du motif principal. Le soprano doit chanter sur le mot « *Bahn* » une vocalise extrêmement longue et difficile qui ne signifie rien d'autre que le long chemin que les chrétiens devront parcourir à l'imitation du Christ. La partie de hautbois forme

avec le soprano pour ainsi dire le duo principal qui illustre souvent le « *Bereiten* » [préparer] et « *Nachfolgen* » [suivre]. À trois reprises au cours du morceau, le soprano s'écrit seul un précurseur à l'âme ardente : « *Le Messie arrive !* »

Dans le **récitatif secco (n°2)** pour ténor, l'appel d'Isaïe s'adresse à chaque chrétien personnellement : « *Si tu veux t'appeler enfant et frère du Christ* ». Dans ce long récitatif, des fragments « secco » libres alternent avec des phrases « *arioso* » mesurées où chanteurs et basse instrumentale évoluent ensemble à égalité comme dans le duo. Aux mots « *Wälze ab die schweren Sündensteine* », Bach dessine dans les deux parties une ligne mélodique courbe qui illustre clairement le « *Abwälzen* » [rejeter].

S'ensuit une **aria de la basse, (n°3)** très originale avec violoncelle obligé (chez nous « da spalla ») et b.c. (orgue avec basse de violon de 8 pieds). L'élément majeur de la composition est la forme rythmique répétée sans cesse qui correspond aux syllabes de la phrase « *Wer bist du?* » [Qui es-tu?]. Le poète utilise ici cette question (dans l'évangile: question des juifs à Jean) comme leitmotiv afin d'obliger l'auditeur à se poser lui-même la question. Certes, il émet lui-même un jugement négatif dans la partie B de l'aria : « *ein Kind des Zorns in Satans Netze* » [un enfant de la colère dans les rets de Satan]. Pour le segment « *Kind des Zorns* », Bach a recours à un âpre chromatisme. Le fait que cette aria soit à nouveau confiée à la basse signifie bien que l'auditeur doit reconnaître et craindre dans la basse la voix de Dieu (*Vox Dei*).

Dans le **récitatif accompagné pour alto (n°4)** suivant, l'âme hypocrite se repent « d'avoir rompu le lien du baptême ». Elle implore la miséricorde et l'aide divines. Bach pose habilement des dissonances correspondantes sur les mots et termes importants du texte.

L'alto poursuit son discours dans une brève **aria (n°5)** avec violon solo et basse chiffrée. Le poète rappelle à l'auditeur quel don a été fait aux chrétiens avec le baptême dans « *la source de sang et d'eau du Christ* » : ils reçoivent « *de nouveaux atours de pourpre et de soie blanche* ». La partie d'alto reste simple, les figures courantes dans la partie de violon par contre doivent donner l'image des vêtements bruisants (ou bien de l'eau courante de la source ?) – mais quoi qu'il en soit, le don de Dieu.

Dans l'édition gravée de ce texte de cantate de Salomon Franck, l'œuvre s'achève sur une **strophe chorale (n°6)** d'Elisabeth Creutziger (Weimar 1513). Mais il n'existe pas (plus ?) de choral de conclusion dans la partition de Bach. Très vraisemblablement, la dernière page du manuscrit a été perdue car elle était une feuille détachée accompagnant le manuscrit plein de la composition. Mais ce même texte de choral fut utilisé par Bach comme choral de conclusion dans une autre cantate (BWV 164 « *Ihr, die ihr euch von Christo nennet* », 1716). Nous avons retransposé aussi cette version (comme il est courant aujourd'hui) et l'avons utilisée pour conclure cette BWV 132. On ne suppose pas que Bach aurait fait s'achever cette cantate sur une aria de caractère aussi chambriste que le fragment précédent (n°5).

Sigiswald Kuijken

Traduction: Sylvie Coquillat

## KOMMENTAR zu den vorliegenden Kantaten

### Advent-Kantaten BWV 61, 36, 62 & 132

Die „Advent“-Zeit umfasst die vier letzten Wochen vor Weihnachten: Jesus Christus „kommt an“ (lat. *advenit*). Das kirchliche Jahr beginnt mit diesen vier Adventssonntagen, als Vorbereitung auf die Geburt Christi, die am 25. Dezember gefeiert wird.

In den Lutheranischen Kirchen in Leipzig wurden zu Zeiten Bachs *nur* am *ersten* Adventssonntag Kantaten aufgeführt; in Weimar dagegen gab es in den Jahren, die Bach dort verbrachte, an *allen vier* Adventssonntagen Kantatendienste. Für den zweiten, dritten und vierten Advent sind daher nur *Weimarer* Kantaten überliefert, wobei allerdings von denen zum 2. und 3. nur noch der Text erhalten ist. (BWV 70a „*Wachet! Betet!*“ zum 2. Advent ist eine Rekonstruktion auf Basis der Leipziger Kantate zum 26. Sonntag nach Trinitatis. Von ihr weiß man, dass sie wiederum auf der Weimarer Kantate zum 2. Advent gründet. Wir haben vor, diese Leipziger Kantate (BWV 70) für den späteren Sonntag zu verwenden).

Damit der Hörer dieses Aufnahme-Zyklus' trotz allem für die gesamte Adventszeit *vier* Kantaten bekommt, haben wir beschlossen, „als Notlösung“ drei Kantaten zum 1. *Advent* (BWV 61, 62 und 36) zusammen mit der einzigen zum 4. *Advent* überlieferten (BWV 132) aufzunehmen. Die Kantaten BWV 61 und 132 sind Weimarer Herkunft, 62 und 36 dagegen Leipziger Werke.

Diese Tatsache ist auch für den heutigen Hörer wichtig wegen folgendem Zusammenhang: Die meisten Kirchenorgeln zu Bachs Zeit (auch die in Weimar und Leipzig), waren gestimmt auf einen

Stimmton, der etwa um einen Halbton höher lag als unser heutiger „offizieller“ Stimmton von A = 440 Hz.

In *Weimar* und vielen anderen Orten war es üblich, dass die Instrumentalisten und Sänger auf diesen hohen Stimmton der Orgel musizierten (A = etwa 465 Hz). Komponisten rechneten also mit diesem praktischen Aspekt bei der Notation ihrer Kompositionen. Dabei mussten einige Bläser ihre tiefer eingestimmten Instrumente (meist nach französischer Tradition gebaute Oboen) dementsprechend nach oben transponieren. Sie bekamen also Noten, die höher notiert waren als die der Kollegen, weil sie tiefer „klangen“. In *Leipzig* jedoch hat man ein paar Jahre vor Bachs Anstellung die Entscheidung getroffen, das gesamte Ensemble (Sänger und Instrumentalisten) um einen Ton tiefer spielen bzw. singen zu lassen als die Orgel (also etwa A = 415 Hz) – wobei dann der Organist Noten bekam, die um einen Ton tiefer notiert waren als die seiner Kollegen, da er ja ein Ton höher „klang“.

Dieser unterschiedliche Stimmton wurde auch in unserer Aufnahme beibehalten. Jeder Streicher spielt also auf zwei verschiedenen Instrumenten: auf einem höher gestimmten (465 Hz) für die beiden Weimarer Kantaten BWV 61 und 132 und auf einem tiefer gestimmten (415 Hz) für die beiden Leipziger Kantaten BWV 62 und 36. Auch die Bläser verwenden Instrumente, wie sie in Weimar und Leipzig seinerzeit üblich waren.

Dadurch ergibt sich ein deutlicher Klangunterschied zwischen den Kantaten, je nachdem, ob sie in Weimarer oder Leipziger Weise aufgeführt werden –

wobei die höhere Stimmung der Weimarer Kantaten eine etwas herbere und mehr archaische Farbe zeigt.

### **Kantate BWV 61 - „Nun komm, der Heiden Heiland, Weimar 1714 (zum 1. Adventssonntag)**

Der Titel im Autograph lautet: „*Concerto à 5 Strom. 4 Voci. Domin: 1 Adventu Xristi. JSBach*“. Die Besetzung lautet „*Due Violini, due Viole, Violoncello è Fagotto / Sopr: Alto, Tenore e Basso / col'Organo*“. Datiert 1714.

Der Text der Kantate stammt von Erdmann Neumeister (1671–1756). Neumeister gilt als Schöpfer der bekannten Kantaten-Form, in der Arien und Rezitative - wie bei den italienischen Kammerkantaten und in der Oper - sich abwechseln. Von ihm wurden ab 1704 zehn Jahrgänge von Kirchenkantatentexten herausgegeben.

Der **Anfangssatz (Nr. 1)** des Werkes („*Nun komm, der Heiden Heiland*“) ist die erste Strophe des bekannten Hymnus „*Veni, Redemptor Gentium*“ von H. Ambrosius (Mailand, Ende des 4. Jahrhunderts), in Luthers Übersetzung von 1524. Dieses Lied ist in der lutherischen Tradition eines der beliebtesten Weihnachtslieder überhaupt. Neumeister behält Luthers vierzeilige Strophe im Wortlaut und fährt fort mit seiner eigenen poetischen Dichtung.

Bach illustriert in dieser Kantate deutlich den ersten Adventssonntag als Eröffnung des kirchlichen Jahres, in dem er diesen Anfangstext mit der Form einer französischen Ouvertüre kombiniert. Diese Form stammt aus der französischen Theatermusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und zeigt eine symmetrische Dreigliedrigkeit: angefangen wird mit einem sehr deutlich skandierten Teil in geradem Takt (also *binär*: gestrichenes C, oder 2 oder 2/2 als Taktvorzeichnung) in eher langsamem Tempo und punktiertem Rhythmus; es folgt dann ein schnellerer

*fugato*-Teil im Dreiertakt, und schließlich wird zum ersten Tempo zurückgekehrt (oft mit demselben Kompositionsmaterial wie beim Anfangsfragment).

Bach hat, wie die meisten Komponisten in ganz Europa, damals diese Form geliebt und gepflegt; Zeuge davon sind seine vier bekannten „*Orchestersuiten*“. Vermutlich hat er viel mehr solcher Suiten geschrieben, leider sind aber nur diese vier überliefert.

Bei diesen üblichen „Ouvertüren“ handelt es sich um reine Instrumentalmusik, wobei die Klangfarbe traditionell vor allem von der Mischung der Streicher mit Oboen und Fagott bestimmt wird (Flöten kommen erst in der späteren Entwicklung der Ouvertüre vor, z. B. bei Telemann und J. Ph. Rameau). Dieser „französische“ Klang und der dazu gehörende Kompositionsstil war im Barock an nahezu allen Höfen Europas ein tragendes Element der Musik und wurde so auch ein wichtiges Kulturgut des internationalen Bürgertums.

Wenn Bach also am Anfang dieser Kantate eine „französische Ouvertüre mit vokaler Beteiligung“ als Instrumentalbasis verwendete, rief dies bei den meisten Hörern ein bekanntes Gefühl hervor: hier wird Festlichkeit und Pracht ausgedrückt.

Ein weiterer Grund, weshalb Bach hier die Ouvertüren-Form wählte, mag die Tatsache gewesen sein, dass er als Kapellmeister in Weimar offiziell gebeten wurde, jeden Monat eine Kirchenkantate zu liefern und diese Kantate die *erste* der Reihe war.

Die vier Zeilen der ersten Strophe des Lutherliedes werden folgendermaßen über der Ouvertüre verteilt: die beiden ersten Zeilen werden über den ersten Ouvertürenteil gesetzt (*Nun komm, der Heiden Heiland / Der Jungfrauen Kind erkannt*), die dritte Zeile über den schnelleren *Fugato*-Mittelteil (*Des sich wundert alle Welt*) und die letzte Zeile über den dritten, wieder langsameren Ouvertürenteil (*Gott solch*

Geburt ihm bestellt). Auf diese Weise hat Bach sehr geschickt die *eine* Zeile (die dritte), die *nicht* über das Erhabene und Göttliche redet, sondern das weltliche „Hier“ anspricht, lebendig werden lassen, indem die vier Sänger die Instrumentalstimmen des *Fugato*-Teils verdoppeln.

Bach benutzt in diesem Eröffnungsschor das Lutherlied so, wie es jedes Gemeindeglied kannte, aber dennoch auf sehr kunstvolle Weise: die Melodie des ersten Verses (*Nun komm der Heiden Heiland*) erklingt zuerst im Instrumentaltrass, bevor sie von jedem Sänger einzeln vorgetragen wird (und zwar in der Reihenfolge *Sopran - Alt - Tenor - Bass*). Die absteigende Reihenfolge der Stimmen illustriert zweifellos das „Herabsteigen“ Gottes in unsere Welt durch die Geburt Christi. Zwischen dem Alt- und dem Tenor-Vortrag dieser Anfangszeile erklingt die Melodie nochmals im Instrumentaltrass. Der zweite Vers wird nur einmal gesungen, und zwar homophon vierstimmig, in der bekannten Melodie. Das *Fugato*-Thema des Mittelteils ist deutlich abgeleitet von der originalen Liedmelodie auf den Text „*Des sich wundert alle Welt*“. Dieser Text wird sehr oft wiederholt und illustriert somit das Bild der Menschenmenge, die *sich bleibend wundert*. Die Schlusszeile der Strophe wird wie die zweite Zeile einfach homophon vierstimmig über den Ouvertürenabschluss gesungen.

Nach diesem prachtvollen Satz folgt der Anfang des Neumeisterschen Textes: ein **Secco-Rezitativ für Tenor (Nr. 2)**. Der Dichter verdeutlicht, wie Gott uns durch Jesu Geburt zu seinen Blutsverwandten gemacht hat und „sein Licht mit vollem Segen scheinen lässt auf uns“. Bach verlässt den Secco-Charakter zu Gunsten eines Arioso-Dialoges zwischen Tenor und B.c. an der Textstelle, an der sich der Dichter plötzlich direkt an Gott wendet: Die Intimität im Umgang mit Gott wird hier veranschaulicht.

Dieses Rezitativ leitet uns zur folgenden **Arie (Nr. 3)**: der **Tenor**, begleitet von allen Streichern, singt: „*Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche*“. Violinen und Bratsche spielen unisono. Es ergibt sich dadurch ein strikt *dreistimmiger* Satz. (Dürfen wir annehmen, dass hier die *ganze Trinitas* eingeladen wird, Gott Vater, Sohn und Heiliger Geist?) Die Hauptlinien der Thematik sind vorwiegend *absteigend* (Gott kommt aus dem Himmel zu uns herunter). Vor allem die Basso Continuo Linie zeigt dieses Merkmal immer wieder. Es herrscht eine schlichte Feierlichkeit, die schon etwas „weihnachtliches“ an sich hat. Im B-Teil (Moll-Tonart) der Arie geht der Dichter Neumeister so weit, dass er Jesus darum bittet, die „*gesunde Lehre zu erhalten*“ durch sein Erscheinen. Laut A. Dürr (*Die Kantaten von J. S. Bach, 1971*) ist dies eine deutliche Anspielung gegen den aufkommenden Pietismus.

**Nr. 4** ist ein eindringliches **Accompagnato-Rezitativ für Bass** und Streicher. Die Streicher zupfen die Saiten anstatt sie mit dem Bogen zu berühren (*pizzicato* ist die geläufige Andeutung dieser Spielweise). Der Text kommt aus der *Apokalypse* vom Evangelisten Johannes: „*Siehe, siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an; so jemand meine Stimme hören wird und die Tür auftun, zu dem werde ich eingehen und das Abendmahl mit ihm halten, und er mit mir.*“ Das „Anklopfen“ wird durch das *pizzicato* hörbar gemacht, streng metrisch wiederholt. Der Bass (als *Vox Dei*, die Stimme Gottes) deklamiert den Text in ebenfalls abgemessener Weise. Bemerkenswert ist, wie das Wort „*klopfe*“ behandelt wird!

Dieses Rezitativ führt uns zur **Nr. 5**, eine kurze, rührende **Arie für Sopran** mit Basso Continuo (hier spezifiziert: *Violoncello* – in unserer Version also Violoncello da Spalla – mit Orgel). Der Dichter fährt fort mit dem Apokalypse-Text, den er eingeschoben hat: der Sopran singt „*Öffne dich, mein ganzes Her-*

ze“. Dass dieser Text einer hohen Stimme zugewiesen wird, lässt vermuten, dass Bach diese Worte im Zusammenhang mit der „Annunciatio“ (die Botschaft des Engels an Maria, sie werde ein Kind Gottes gebären) und Weihnachten (die Geburt) betrachtet. Maria ist hier unsichtbar anwesend, meines Erachtens, als höchstes Beispiel des „Öffnen“ des Herzen der Menschen für Gottes Kommen. Der A-Teil der Arie (im ruhigen Dreivierteltakt mit schreitenden Achteln) ist dominiert von der rhythmischen Prosodie der Worte „*öffne dich*“. Der Basso Continuo präsentiert diese Formel am Anfang der sechstaktigen instrumentalen Einleitung: eine kurze steigende Linie, die am Ende durch eine Pause „offen“ bleibt. Hier wird deutlich das Bild einer *offenen Tür* suggeriert! Beim B-Teil wechselt der Dreiertakt zum Vierertakt, wiederum mit schreitenden Andante-Achteln. Der Sopran ist hier unabhängiger vom Bass als vorher, bis zu den Worten „*O, wie selig*“, wo die Basslinie wieder vordergründiger wird und der Abschnitt in engem Dialog endet. Es folgt noch die Wiederholung des A-Teils (das sogenannte *da capo*).

Abgeschlossen wird diese Kantate mit einem atypischen **Choralsatz (Nr. 6)** „*Amen, Amen! / Komm du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange! / Deiner wart ich mit Verlangen*“. Erdmann Neumeister übernimmt hier die zweite Hälfte der letzten Strophe des Liedes „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“ von Ph. Nicolai (1599). Bach verwendet analog dazu ebenfalls nur die zweite Hälfte der übereinstimmenden Choralmelodie. Das kurze Stück ist kein schlichter vierstimmiger Satz, sondern eine figurierte Komposition mit kontrapunktischer Struktur und feierlichem Charakter. Beim Schlussakkord steigen die Violinen bis zum hohen g<sup>4</sup>: Zeichen der Freude über den Kommenden...

### **Kantate BWV 36 - „Schwingt freudig euch empor“, Leipzig 1731** (ebenfalls zum 1. Adventssonntag)

Diese Kantate hat eine lange, interessante Vorgeschichte und ist ein gutes Beispiel für Bachs Arbeitsweise.

Ihr Ursprung ist eine *weltliche Festkantate* aus dem Jahr 1725 (mit gleichem Textanfang, BWV 36 c) zum Geburtstag eines beliebten Lehrers, der nicht mit Sicherheit identifiziert werden kann. Diese Komposition hat Bach nachher noch zweimal umgestaltet für andere „weltliche“ Gelegenheiten (BWV 36a „*Steigt freudig in die Luft*“ in Köthen 1726, und BWV 36 b „*Die Freude reget sich*“ in Leipzig, 1735?) und schliesslich auch als *Kirchenkantate* in Leipzig, 1725. Bei letzterer wurden der *Eingangschor* und die *drei Arien* der weltlichen Fassung(en) mit angepassten Texten übernommen und nur noch ein Schlusschoral hinzugefügt (und zwar die letzte Strophe des Liedes von Ph. Nicolai aus 1599 „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“, die wir auch teilweise als Schluss der Kantate 61 angetroffen haben). 1731 hat Bach dann dem Stück die Form gegeben, in der es heutzutage meistens aufgeführt wird: den früheren 5 Sätzen der Kirchenfassung von 1725 (den „heutigen“ Nummern 1, 3, 5, 7 und 4) wurden drei neue hinzugefügt (Sätze 2, 6, und 8). Die Kantate wurde in 2 Teile aufgeteilt (vor und nach der Predigt), wobei jeder Teil mit einem einfachen Choral abschließt.

Das Resultat ist eine für Bach in der Form einmalige Kantatenkomposition, in der es keine Rezipiente gibt. Das gleiche findet man aber auch in den strengen Chorkantaten, wo jede Strophe des ausgewählten Kirchenliedes auskomponiert wird in verschiedenen Bearbeitungen. Nach dem prachtvollen Eröffnungschor alternieren Arien und Choralbearbeitungen – allerdings über Choraltexpte, die *nicht* alle aus demselben Lied stammen. Die (neuen) Nummern



2, 6 und 8 stammen aus der lutherischen Übersetzung des alten Hymnus „*Veni, Redemptor Gentium*“ von H. Ambrosius (siehe auch Kantaten BWV 61 und 62) und der Abschluss-Choral des 1. Teils (Nr. 4) von Ph. Nicolai, wie oben erwähnt.

Der Dichter der Sätze 1-3-5-7 (die Sätze also, die *nicht* aus bestehenden Kirchenliedern übernommen wurden), ist unbekannt. Sein Stil ist sehr „artifizuell“, was damals nicht als negativ sondern als positiv galt („artifizuell“ heißt ja im Grunde „kunstvoll“!). So bedeutet der Text des *Eingangschores* in einfacheren Worten: Singt eure Freude zum Himmel – aber bedenkt dabei, dass Gott selber euch entgegen kommt (damit wird die *Advent*-Idee, wie sie auch im lutherischen Lied „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ enthalten ist, deutlich). Der Sinn des Textes von Nr. 7 (Sopran-Arie „*Auch mit gedämpften Stimmen*“) ist: man muss nicht zu Gott *schreien*, um ihn zu verehren – auch die *schwachen* Stimmen erhört er! Die barocke Bildsprache verhüllt manchmal fast ihre direkte Bedeutung durch ihre künstlerischen Erfindungen.

**Der Eingangschor (Nr. 1)** ist von einem beseelten Enthusiasmus durchdrungen. In der 13 Takte langen Einleitung folgen beide Oboen d'amore und die ersten Violinen aufschwingenden Linien („*Schwingt freudig euch empor!*“) mit vielfältigen Abwechslungen von binären Sechszehnteln und Triolengruppen. Dann erklingt vokal der Kopf desselben Motivs nacheinander im Bass, Tenor, Alt und Sopran: wiederum ein aufsteigender Schwung in der Reihenfolge! Schon dieser Anfang zeigt meines Erachtens, wie diese Musik *solistisch gedacht* war - madrigalesk-virtuos. Eine Verdopplung der Vokalstimmen würde hier nur verdunkeln, was mit Solisten so einfach, hell und deutlich wird. Beim B-Teil („*Doch haltet ein*“) stockt der Fluss sinngemäß: die Stimmen skandieren vertikal homophon diesen Textabschnitt, während die

Instrumente weitermachen wie vorher. Es werden dann der A-Text *und* der B-Text nochmals wiederholt in anderen Tonarten, wobei die Vokalisten mit einem jubelnden „*Es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit*“ abschließen. In den sechs Takten des instrumentalen Nachspiels zeichnen die ersten Violinen noch einen letzten Abstieg („*Es naht sich der Herr*“) und Aufstieg („*Schwingt freudig euch empor, ihr Zungen*“).

Die **Nr. 2** (eingefügt in 1731) ist eine erstaunliche **dreistimmige Choralbearbeitung** auf „*Nun komm, der Heiden Heiland*“. Der Librettist benutzt die erste Strophe des bekannten Kirchenliedes (siehe oben). Die Originalmelodie jeder Zeile der Strophe wird von Bach kontrapunktisch behandelt während der betreffenden Worte. Das Stück ist ein Duett für Sopran und Alt, wobei jede Stimme gedoppelt wird von einer Oboe d'amore. Die Continuo-Partie (Orgel, Violine) ist das tragende Element, das alle motivischen Abschnitte in einem durchgehenden Fluss verbindet. Sie ist ausnahmsweise reicher ausgeschmückt als die beiden Oberstimmen. Von diesem Fragment geht eine berauschte meditative Kraft aus. Hier herrscht nicht mehr die normale „Expressivität“ der Musik...

Es folgt eine **Arie (Nr. 3) für Tenor** und B.c. mit obligator Oboe d'amore („*Die Liebe zieht mit sanften Schritten*“). Die deutlich jambische Prosodie des Textes bestimmt den Dialog zwischen Tenor und Oboe. Das Tempo erinnert an ein elegantes Menuett. Der Dichter besingt, wie die Liebe zu Gott das Menschenherz erfüllt.

Als **Schlusschoral** des ersten Teils der Kantate folgt **Nr. 4**, die 6. Strophe des Nicolai-Liedes aus dem Jahre 1599 „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“: „*Zwingt die Saiten in Cythara*“ (in der früheren kürzeren Kirchenfassung der Kantate wurde die 7.

Strophe und letzte dieses Liedes als Schlusschoral verwendet) - der Choraldichter singt die Ehre Gottes, bejubelt den Herren.

Die *Secunda Pars* (nach der Predigt) beginnt mit einer begeisterten **Bass-Arie (Nr. 5)** mit Streichern und B.c. „*Willkommen, werter Schatz.... Zieh bei mir ein*“.

Die instrumentale Vorankündigung des Wortes „*Willkommen*“ zieht wie ein Leitmotiv durch das ganze Stück. Die figurenreiche erste Violinstimme erinnert an den Eingangssatz der Kantate. In Liebe und Glaube heisst das Herz den Herrn willkommen.

Es folgt **Nr. 6**, eine ebenfalls 1731 eingeschobene **Choralbearbeitung** auf der *sechsten* Strophe des lutherischen „*Nun komm der Heiden Heiland*“: „*Der du bist dem Vater gleich / Führ hinaus den Sieg im Fleisch*“ für Tenor, zwei Oboen d’amore und B.c. Der Tenor singt die Choralmelodie in langen gleichen Notenwerten. Dazwischen spielen die Oboen d’amore und der Basso Continuo eine rasche fiebrige imitative Umrahmung (*molt’ allegro*), die zweifellos die „ewig Gottes Gewalt“ darstellt.

Die **Arie (Nr. 7) für Sopran** und Basso continuo *mit obligater Violine* stammt wieder aus der profanen Urfassung des Werkes, in der die Violinpartie für *Viola d’amore* gedacht war. Die ersten Textzeilen lauten dort „*Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen / Verkündigt man der Lehrer Preis*“. Die erste kirchliche Fassung (1725) war einen Ton höher, in A dur. Hier bringt Bach sie zurück in die Originaltonart G-Dur und schreibt dem Violinisten den Gebrauch einer *Sourdine* vor, wodurch der Violinklang gedämpft wird und sich eher wieder der Lautstärke der *Viola d’amore* annähert. Die „*gedämpften schwachen Stimmen*“ werden hier also musikalisch in die Praxis umgesetzt. Diese Arie verbreitet eine sehr intime Atmosphäre. Die „blumenreiche“ Violinpartie zeigt

uns die sanfte Exaltation der geschwächten Seele die „Gottes Majestät lobt“. Zu Anfang des B-Teils benutzt Bach das Wort „*schallet*“ musikalisch, indem er einen „Echo-Effekt“ einbaut, der uns das räumliche „schallen“ miterleben lässt. Diese Arie ist eine der lieblichsten im gesamten Kantatenwerk Bachs.

Abgeschlossen wird diese erweiterte Kantate mit einem hinzugefügten schlichten **Choral (Nr. 8)** auf die *letzte* Strophe des Liedes „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ vom H. Ambrosius in der Luther-Fassung, aus der auch die beiden in 1731 hinzugefügten Choralbearbeitungen stammen: „*Lob sei Gott dem Vater, ton*“ (das heisst „*getan*“ im heutigen Deutsch). Dieser Text entspricht dem lateinischen „*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*“, womit auch heute noch sehr häufig die Psalmgebete beendet werden.

**Kantate BWV 62 – „Nun komm, der Heiden Heiland“**, Leipzig 1724 (ebenfalls zum *ersten* Adventssonntag)

Diese Kantate gehört zum 2. Jahrgang der Leipziger Kantaten (ab Trinitatis 1724), dem Jahrgang der sogenannten **Choralkantaten**.

Diesen Choralkantaten liegt immer ein *bestimmtes Kirchenlied* zu Grunde – nicht etwa die Evangelium- oder Epistel-Lesung des jeweiligen Sonntags. Es gibt von dieser Gattung zwei Sorten: bei der ersten wird der ganze Liedtext einfach *wörtlich* beibehalten in allen seinen Strophen, wobei jede Strophe ein durchkomponiertes Musikfragment wird und Rezitative gänzlich fehlen; bei der zweiten werden nur *Anfang und Ende des Liedes beibehalten* und die mittleren Strophen durch den Barockdichter in Rezitativ-Arien frei umgestaltet, wie wir sie aus den meisten anderen Kantaten kennen.

Kantate 62 gehört der *zweiten* Sorte an: von den acht Strophen des ausgewählten Kirchenliedes (hier

wiederum das bekannte „Nun komm, der Heiden Heiland“ von Luther nach dem alten Hymnus „Veni Redemptor Gentium“ des H. Ambrosius aus ca 395 AD) wurden die Strophen 1 und 8 in ihrem Vortlaut beibehalten, die Strophen 2/3 und 4/5 von einem (bis heute leider unbekannt gebliebenen) Dichter jeweils zusammen genommen und umgedichtet (Nr. 2 und 3 der Kantate), und die 6. und 7. Strophen umgestaltet in neuer Form (Nr. 4 und 5 des Werkes).

Die Kantate ist für 2 Oboen, Streicher und Basso Continuo gesetzt und ein Cornetto (Zink), das beim ersten und letzten Satz an der Choralmelodie teilnimmt.

Der **1. Satz (Eingangschor)** ist eine groß angelegte Komposition mit einem brillanten konzertanten Charakter. Die 16 Takte lange instrumentale Einleitung im 6/4 Takt fängt im hohen Klangregister an (Oboen mit Violinen und Viola unisono: diese Streicher stellen ein „Bassetto“ dar, d.h. eine um eine Oktave erhöhte Bass-Partie). Im dritten Takt setzt das Choralthema im Basso continuo ein, deutlich erkennbar in langen Notenwerten. Zugleich distanzieren sich die ersten Violinen von den anderen und fangen ihre Figuren von Skalen und Arpeggien an, die dem ganzen Stück durchgängig eine bestimmende Farbe verleihen werden. Am Ende des Vorspiels erklingt in den Oboen das Choralthema nochmal – diesmal aber doppelt so schnell wie im Bass vorher (das Bild des näherkommenden Heilands?). Hier kommen dann die Sänger ins Spiel: zunächst die drei Unterstimmen mit imitatorischen Einsätzen eines vom Choralthema abgeleiteten Motivs und schließlich der Sopran (verstärkt durch das Cornetto) mit der Originalmelodie der ersten Textzeile, die wie vorher im Bass in langen Noten erklingt. Auf der letzten Silbe fängt ein 8-taktiges Zwischenspiel an, wobei in den beiden letzten Takten erneut das Anfangsthema des Chorals

in den Oboen erklingt, und zwar – wie am Ende des Vorspiels – zwei mal schneller als im Sopran vorher. Es folgt der zweite Vers des Kirchenliedes im Sopran (mit Zink, in langen Noten wie der erste Vers), von den drei Unterstimmen mit einem freien *Fugato* unterstützt. Nach einem - diesmal siebentaktigen - Zwischenspiel beginnt der dritte Vers: „Des sich wundert alle Welt“. Wie in der Weimarer Kantate BWV 61, ist auch hier diese Textzeile bei den Vokalisten viel lebendiger gestaltet als die übrigen drei Zeilen. Alt, Tenor und Bass deklamieren in einer schnellen syllabischen Prosodie, in Kombination mit einer raschen Vokalise: „des sich wundert alle Welt“ - das Bild des „sich wundern“? Diese phantasievolle Gestaltung ist typisch für die barocke Komponierweise. Nach einem zehntaktigen Zwischenspiel (die beide letzte Takte bringen wieder das Hauptthema mit den Oboen!) erklingt dann der letzte Vers, dessen Melodie der des ersten Verses gleicht: Die Unterstimmen fangen wieder an mit *fugato*-Einsätzen des abgeleiteten Motivs, die Choralmelodie erscheint wie vorher im Sopran, vom Cornetto verstärkt. Auf der Schluss-Silbe fängt die ganze instrumentale Einleitung wieder von vorne an, als *Nachspiel*. Dieser Satz wird unaufhörlich gesteuert und gestützt von dem instrumentalen Ensemble, das sozusagen einen wahren Konzertsatz darbietet als dynamischen Hintergrund des großen Geschehens - das Bild der immer „aktiven“ Menschengemeinschaft, die bald den Heiland empfangen wird?

Als **zweiter Satz** folgt jetzt die oben erwähnte **Tenor-Arie (Nr. 2)**, die die originale Choralstrophen 2 und 3 in neuer Dichtung zusammenfasst. In einem mittelschnellen 3/8 Takt wird der Text „Bewundert, O Menschen, dies grosse Geheimnis“ dem Hörer nahe gebracht. Diese *da capo*-Arie in Form eines Rondos ist durchdrungen von tänzerischer Freude. Der Tenor

singt bezeichnenderweise lange Vokalisen zu den Hauptbegriffen „höchster“ und „Beherrscher“. Dies „große Geheimnis“ betrifft die kommende Geburt Jesu durch die *Magd Maria*.

Ein kurzes **Secco Rezitativo (Nr. 3)** für den Bass kombiniert die Originalstrophen 4 und 5 des lutherischen Liedes: hier wird der angekündigte Sohn Gottes als *Held aus Juda* im Voraus willkommen heißen und verherrlicht. Melismen auf „*Lauf*“ und „*heller Glanz*“ schmücken dieses Rezitativ aus.

Die anschließende **Arie (Nr.4) für Basso und Streicher** „*all'unisono*“, *Streite, siege, starker Held / Sei für uns im Fleische kräftig*“ basiert auf der Neuformulierung der 6. Strophe des Originals. Das vereinte Unisono der Streicher symbolisiert gleichsam die Kraft eines triumphierenden Heeres. Die ganze Arie ist ein reines zweistimmiges Gewebe: Gesangssolist einerseits und Streicher mit Orgel andererseits wetteifern. So wie wir öfters die *Vox Dei* dem Basso zugewiesen hören, so „hören“ wir hier fast die *Kraft Gottes* am Werk, in Gestalt des Basso.

Es folgt nun die modifizierte Textwiedergabe der Originalstrophe 7 (**Accompagnato Rezitativ à 2** für Sopran und Alto, mit Streichern, **Nr. 5**). Der Text beschreibt den künftigen Gang zur Krippe, wo Jesus geboren werden wird: Die Gläubigen vereinen sich in der Anbetung (Sopran und Alto singen in absolut gemeinsamer Prosodie!)

Abgeschlossen wird auch diese Kantate zum 1. Adventssonntag mit der letzten Strophe des Liedes „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ (**Nr. 6 „Lob sei Gott“**) – eben dieser Choraltext, der auch die Kantate 36 beschließt: die von Luther eingedeutschte Doxologie *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*.

**Kantate BWV 132 - „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“**, Weimar 1715 (zum vierten Adventssonntag)

Dieses Werk ist die einzige erhaltene Bachkantate zum 4. Advent. Das Autograph besagt: „*Domenica 4 Adventu Xristi / Concerto / Bereitet die Wege, bereitet die Bahn / à 9 / 1 Hautbois / 2 Violini / 1 Viola / Violoncello / S. A. T. è B. / col Basso per l'Organo / di GS Bach. / 1715*. Im Laufe der Partitur ist aber noch die Rede von *Fagotto* und *Violone* neben den auf der Titelpagina genannten Instrumenten Orgel und Violoncello. (Bemerkenswert ist übrigens die italienische Unterschrift „*di G(iovanni) S(ebastiano) Bach*“: die italienische Vorherrschaft in der Musik war in der Tat damals unübersehbar).

Die Kantate stammt aus Weimar und trägt deutlich die Merkmale der dortigen Situation hinsichtlich des Stimmtrons. Die Partie der „*Hautbois*“ ist um eine kleine Terz höher notiert als die anderen Partien. Die „*Hautbois*“ wurde von den französischen Oboisten in Deutschland eingeführt, nachdem diese wegen ihrer protestantischen Religion aus ihrer Heimat flüchten mussten. Die französische Normalstimmung war tatsächlich etwa eine kleine Terz tiefer als der hohe Chorton der Orgel im Norden.

Der Kantatentext stammt von Salomon Franck, dem berühmten Weimarer Kantatendichter. Im Jahre 1715 erschien von ihm eine Sammlung „*Evangelisches Andachts-Opffer*“, in der diese Kantate enthalten ist. Salomon Franck orientiert sich an der Evangelium-Lesung des 4. Adventssontags: das Zeugnis Johannes des Täufers. Die Lesung enthält auch schon die Paraphrase aus dem Alten Testament bei Jesaja 40 „*Bereitet die Wege*“.

Das Stück beginnt mit einer sehr virtuellen **Sopran-Arie (Nr. 1)** mit Hautbois (Oboe), Streichern, Fagott und Basso Continuo. Das „*Bereiten der Wege*“ wird kompositorisch suggeriert durch

das oft wiederholte Einsetzen des Hauptmotives. Der Sopran hat auf dem Wort „Bahn“ eine wirklich extrem lange und schwierige Vokalise zu singen, die wohl nichts anderes andeuten soll als den langen Weg, den Christen zu gehen haben werden in der Nachfolge Christi. Die Oboen-Partie bildet mit dem Sopran sozusagen das Haupt-Duetto, das häufig das „Bereiten“ und „Nachfolgen“ illustriert. Dreimal im Laufe des Stückes ruft der Sopran ganz allein, als ein beseelter Wegbereiter aus: „*Messias kömmt an!*“

Im **Secco Rezitativ (Nr. 2)** für Tenor wird der Aufruf aus Jesaja auf den individuellen Christenmensch bezogen: „*Willst du dich Kind und Christi Bruder nennen*“. In diesem langen Rezitativ wechseln sich freie „secco“-Fragmente mit mesurierten *Arioso*-Phrasen, wo Sänger und Instrumentalbass wie im Duetto zusammen auf gleicher Ebene musizieren, ab. Bei den Worten „*Wälze ab die schweren Sündensteine*“ zeichnet Bach in beiden Partien eine krumme melodische Linie, die deutlich das „Abwälzen“ illustriert.

Es folgt eine sehr eigensinnige **Bass-Arie, (Nr. 3)** mit obligatem Violoncello (bei uns „da spalla“) und B.c. (Orgel und „8 Fuß“-Violine). Wichtigster Baustein der Komposition ist die ständig wiederholte rhythmische Form, die den Silben der Phrase „*Wer bist du?*“ entspricht. Der Dichter nimmt hier diese Frage (im Evangelium: Frage der Juden an Johannes) als Leitmotiv, um den Hörer zur Selbstbefragung zu zwingen. Freilich lässt er im B-Teil der Arie selber ein negatives Urteil folgen: „*ein Kind des Zorns in Satans Netze*“. Für den Abschnitt „*Kind des Zorns*“ verwendet Bach eine herbe Chromatik. Dass diese Arie dem *Basso* zugewiesen wird, ist wohl wieder so gemeint, dass der Hörer im *Basso* die Stimme Gottes (*Vox Dei*) erkennt und fürchtet.

Im nachfolgenden **Accompagnato-Rezitativ für Alt (Nr. 4)** bereut die heuchlerische Seele, dass sie „den Taufband gebrochen hat“. Sie bittet Gott um Erbarmen und Hilfe. Auf den wichtigen Worten und Begriffen des Textes setzt Bach geschickt entsprechende Dissonanzen.

Der Alt verfolgt seine Rede in einer kurzen **Arie (Nr. 5)** mit Violinsolo und Basso Continuo. Der Dichter erinnert die Hörer daran, welches Geschenk den Christen gegeben wurde durch die Taufe in „*Christi Blut - und Wasserquelle*“: sie erhalten „*zum neuen Kleide rotes Purpur, weiße Seide*“. Die Altpartie ist einfach gehalten, die laufenden Figuren in der Violinpartie dagegen sollen wohl das Bild der rauschenden Kleider darstellen (oder auch das laufende Wasser der Quelle?) – auf jeden Fall also das Geschenk Gottes.

In der gedruckten Ausgabe dieses Kantatentextes von Salomon Franck schliesst das Werk ab mit einer **Choralstrophe (Nr. 6)** von Elisabeth Creutziger (Weimar 1513). In der Partitur Bachs ist aber ein Schlusschoral nicht (mehr?) vorhanden. Sehr wahrscheinlich ist die letzte Seite des Manuskripts verlorengegangen, weil sie ein loser Zettel neben dem gerade vollbeschriebenen Bogen der Kantatenkomposition war. Dieser selbe Choraltext wurde aber von Bach als Schlusschoral in einer anderen Kantate (BWV 164 „*Ihr, die ihr euch von Christo nennet*“, 1716) benutzt. Wir haben denn auch (wie heute üblich) diese Version umtransponiert und als Abschluss für diese BWV 132 verwandt. Es ist nicht anzunehmen, dass Bach diese Kantate mit einer ausgesprochen kammermusikalischen Arie wie das vorige Fragment (Nr. 5) abschließen würde.

Sigiswald Kuijken

# **BWV 61**

## **Nun komm, der Heiden Heiland**

### OUVERTÜRE

Nun komm, der Heiden Heiland,  
Der Jungfrauen Kind erkannt,  
Des sich wundert alle Welt:  
Gott solch Geburt ihm bestellt.

### REZITATIV (Tenor)

Der Heiland ist gekommen.  
Hat unser armes Fleisch und Blut  
An sich genommen  
Und nimmet uns zu Blutsverwandten an.  
O allerhöchstes Gut,  
Was hast du nicht an uns getan?  
Was tust du nicht  
Noch täglich an den Deinen?  
Du kömmt und lässt Dein Licht  
Mit vollem Segen scheinen.

### ARIE (Tenor)

Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche  
Und gib ein selig neues Jahr!  
Befördre deines Namens Ehre,  
Erhalte die gesunde Lehre  
Und segne Kanzel und Altar!

### REZITATIV (Bass)

Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an.  
So jemand meine Stimme hören wird und die  
Tür auftun, zu dem werde ich eingehen und das  
Abendmahl mit ihm halten und er mit mir.

### ARIE (Sopran)

Öffne dich, mein ganzes Herze,  
Jesus kömmt und ziehet ein.  
Bin ich gleich nur Staub und Erde.  
Will er mich doch nicht verschmähn,  
Seine Lust an mir zu sehn,

## OVERTURE

Come Thou of man the Saviour,  
Thou Child of a Virgin born;  
Mortals over all the earth  
Marvel at Thy Holy Birth.

## RECITATIVE (Tenor)

Our Lord has come to save us.  
He took our lowly form,  
Assumed a human figure,  
And deigned to make us kin to Him by blood.  
O bounty rich and rare  
Is ours through Thine allwise design!  
What wealth of good hast  
Thou not daily done us?  
Thou bringest light to shine  
With blessed Grace upon us.

## ARIA (Tenor)

Come, Jesus, come Thine elected,  
Sustain Thy church this coming year.  
Let ev'ry tongue Thy Truth he preaching,  
Uphold the Faith by stable teaching  
And bless Thy shrine and Altar here.

## RECITATIVE (Bass)

Look ye! I stand before the door and knock thereon.  
If any man shall harken to my voice and shall open it,  
Then I will come in unto him and will hide there  
And sup there with him, and he with me.

## ARIA (Soprano)

Open thou, my heart, to Jesus,  
He will come and enter there.  
Tho' I be but dust and ashes,  
Still will I be not despised  
But find favour in His eyes,

## OUVERTURE

Viens maintenant, Sauveur des païens,  
Enfant reconnu, issu de la Vierge,  
Tel que le monde entier s'étonne  
Que Dieu lui envoie pareille naissance.

## RÉCITATIF (Ténor)

Le Sauveur est venu,  
Il a fait sienne notre pauvre chair  
Et notre pauvre sang,  
Et nous accepte comme ses frères.  
Ô perfection suprême  
Que n'as-tu point fait pour nous?  
Et que ne fais-tu pas  
Encore chaque jour pour les tiens?  
Tu viens et fais resplendir la lumière  
Dans toute ta Grâce divine.

## AIR (Ténor)

Viens, Jésus, descends dans ton église  
Et apporte-nous un Nouvel An heureux  
Affirme la gloire de ton nom,  
Maintiens la bonne doctrine  
Et bénis la chaire et l'Autel!

## RÉCITATIF (Basse)

Vois, je suis dehors et frappe à la porte.  
Si quelqu'un entend ma voix et ouvre la porte,  
Alors j'entrerai, et j'y célébrerai la communion  
Avec lui et lui avec moi.

## AIR (Soprano)

Mon cœur, ouvre-toi pleinement  
Que Jésus vienne et s'y installe.  
Bientôt je ne serai plus que cendre et poussière,  
Mais il ne veut pas renoncer  
A voir sa joie en moi

Dass ich seine Wohnung werde.  
O wie selig werd ich sein!

CHORAL

Amen, Amen!  
Komm, du schöne Freudenkrone,  
Bleib nicht lange.  
Deiner wart ich mit Verlangen.

## **BWV 36**

### **Schwingt freudig euch empor**

ERSTER TEIL

CHOR

Schwingt freudig euch empor zu den erhabnen Sternen,  
Ihr Zungen, die ihr itzt in Zion fröhlich seid!  
Doch haltet ein!  
Der Schall darf sich nicht weit entfernen,  
Es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit.

CHORAL (Sopran, Alt)

Nun komm, der Heiden Heiland,  
Der Jungfrauen Kind erkannt,  
Des sich wundert alle Welt,  
Gott solch Geburt ihm bestellt.

ARIE (Tenor)

Die Liebe zieht mit sanften Schritten  
Sein Treugeliebtes allgemach.  
Gleichwie es eine Braut entzückt,  
Wenn sie den Bräutigam erblicket,  
So folgt ein Herz auch Jesu nach.

CHORAL

Zwingt die Saiten in Cythara  
Und lasst die süße Musica  
Ganz freudenreich erschallen,  
Dass ich möge mit Jesulein,



That He come to dwell with me.  
O how blessed will I be!

#### CHORALE

Amen, Amen

Come Thou, fairest crown of Heaven,  
Wait no longer,  
Thou for whom the world is yearning.

#### FIRST PART

##### CHORUS

Soar joyfully aloft amidst the starry grandeur,  
Ye voices, ye who now in Zion gladly dwell!  
No, wait awhile!  
Your sound shall not have far to travel,  
To you draws nigh himself the Lord of majesty.

##### CHORALE (Soprano, Alto)

Come now, the nations' Saviour,  
As the Virgin's child made known,  
At this marvels all the world,  
That God this birth gave to him.

##### ARIA (Tenor)

Now love doth draw with gentle paces  
Its true beloved more and more  
Like as it brings the bride enchantment  
When she the bridegroom near beholdeth,  
E'en so the heart doth Jesus seek.

##### CHORALE

Raise the viols in Cythera  
And let now charming Musica  
With joy and gladness echo,  
That I may with my Jesus-child,

Et à habiter en moi.  
Oh que je serai alors heureux!

#### CHORAL

Amen, Amen.

Viens, belle couronne de Joie,  
Ne te fais pas attendre.  
Je me languis de toi.

#### PREMIÈRE PARTIE

##### CHŒUR

Elevez-vous avec allégresse vers les astres lointains,  
Louanges qui sortez de la bouche de ceux  
Qui se réjouissent maintenant en Sion.  
Retenez-vous pourtant, votre éclat ne doit pas porter trop loin  
Car voilà le Seigneur de gloire s'approche  
En personne vers vous.

##### CHORAL (Soprano, Alto)

Viens donc, Sauveur des païens,  
Reconnu pour l'enfant de la Vierge,  
Toi dont l'univers entier s'étonne  
Que Dieu lui ait envoyé ta naissance.

##### AIR (Ténor)

L'amour attire peu à peu à lui et avec une douceur infinie  
Ce qu'il a de plus cher.  
De même que la fiancée est transportée de ravissement  
A la vue de son fiancé,  
Le cœur est prêt à suivre Jésus.

##### CHORAL

Faites résonner les cordes dans Cythère  
Et faites retentir la douce Musique  
En accents riches de joie  
Afin que le puisse cheminer

Dem wunderschönen Bräutigam mein,  
In steter Liebe wallen!  
Singet, springet,  
Jubilieret, triumphieret,  
Dankt dem Herren!  
Groß ist der König der Ehren.

#### ZWEITER TEIL

ARIE (Bass)  
Willkommen, werter Schatz!  
Die Lieb und Glaube machet Platz  
Vor dich in meinem Herzen rein,  
Zieh bei mir ein!

CHORAL (Tenor)  
Der du bist dem Vater gleich,  
Führ hinaus den Sieg im Fleisch,  
Dass dein ewig Gotts Gewalt  
In uns das krank Fleisch enthält.

ARIE (Sopran)  
Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen  
Wird Gottes Majestät verehrt.  
Denn schallet nur der Geist darbei,  
So ist ihm solches ein Geschrei,  
Das er im Himmel selber hört.

CHORAL  
Lob sei Gott, dem Vater, ton,  
Lob sei Gott, sein'm eingen Sohn,  
Lob sei Gott, dem Heiligen Geist,  
Immer und in Ewigkeit!

## **BWV 62** **Nun komm, der Heiden Heiland (II)**

CHOR  
Nun komm, der Heiden Heiland,  
Der Jungfrauen Kind erkannt,

With this exquisite groom of mine,  
In constant love e'er journey.  
Sing now, dance now,  
Jubilation cry triumphant,  
Thank the Lord now!  
Great is the king of all honor.

#### SECOND PART

ARIA (Bass)

O welcome, dearest love!  
My love and faith prepare a place  
For thee within my heart that's pure,  
Come dwell in me!

CHORALE (Tenor)

Thou who art the Father like,  
Lead the conquest o'er the flesh,  
That thy God's eternal pow'r  
May by our sick flesh be held.

ARIA (Soprano)

E'en with our muted, feeble voices  
Is God's great majesty adored.  
For sound nought but our soul alone,  
This is to him a mighty shout,  
Which he in heav'n itself doth hear.

CHORALE

Praise to God, the Father, be,  
Praise to God, his only Son,  
Praise to God, the Holy Ghost,  
Ever and eternally!

CHORUS

Now come, the gentiles' Savior,  
As the Virgin's child revealed,

Dans un amour constant  
Auprès du doux Jésus,  
Le merveilleux fiancé.  
Chantez, bondissez de joie,  
Exultez, triomphez, rendez grâce au Seigneur!  
Grand est le roi de gloire.

#### DEUXIÈME PARTIE

AIR (Basse)

Bienvenue, précieux trésor!  
L'amour et la foi font place  
Pour toi en mon cœur;  
Installe-toi en moi!

CHORAL (Ténor)

Toi qui es semblable au Père,  
Remporte la victoire sur notre chair,  
Fais que ton éternelle puissance divine  
Tienne éloignées de nous les faiblesses de la chair.

AIR (Soprano)

La majesté de Dieu  
Peut aussi s'honorer d'une voix douce et voilée,  
Car il suffit que l'esprit y participe  
Pour qu'il perçoive un cri retentissant  
Qu'il entend même du haut des deux.

CHORAL

Loué soit Dieu, le Père,  
Loué soit Dieu, son Fils unique,  
Loué soit Dieu, le Saint-Esprit,  
Pour toujours et dans l'éternité.

CHŒUR

Viens maintenant, Sauveur des païens,  
Enfant reconnu, issu de la Vierge,

Des sich wundert alle Welt:  
Gott solch Geburt ihm bestellt.

ARIE (Tenor)

Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis:  
Der höchste Beherrscher erscheint der Welt.  
Hier werden die Schätze des Himmels entdeckt,  
Hier wird uns ein göttliches Manna bestellt,  
O Wunder! die Keuschheit wird gar nicht beflecket.

REZITATIV (Bass)

So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron  
Sein eingeborner Sohn.  
Der Held aus Juda bricht herein,  
Den Weg mit Freudigkeit zu laufen  
Und uns Gefallne zu erkaufen.  
O heller Glanz, o wunderbarer Segensschein!

ARIE (Bass)

Streite, siege, starker Held!  
Sei vor uns im Fleische kräftig!  
Sei geschäftig,  
Das Vermögen in uns Schwachen  
Stark zu machen!

REZITATIV (Duett: Sopran, Alt)

Wir ehren diese Herrlichkeit  
Und nahen nun zu deiner Krippen  
Und preisen mit erfreuten Lippen,  
Was du uns zubereit';  
Die Dunkelheit verstört uns nicht  
Und sahen dein unendlich Licht.

CHORAL

Lob sei Gott, dem Vater, ton,  
Lob sei Gott, seinm ein'gen Sohn,  
Lob sei Gott, dem Heiligen Geist,  
Immer und in Ewigkeit!

At whom marvels all the world,  
That God him this birth ordained.

ARIA (tenor)

Admire, all ye people, this mystery's grandeur:  
The highest of rulers appears to the world.  
Here are all the treasures of heaven discovered,  
Here for us a manna divine is ordained,  
O wonder! Virginity bideth unblemished.

RECITATIVE (bass)

Now comes from God's great majesty and throne  
His one begotten Son.  
The man from Judah now appears  
To run his course with gladness  
And us the fallen bring redemption.  
O splendid light, O sign of grace most wonderful!

ARIA (bass)

Fight victorious, hero strong!  
Show for us in flesh thy power!  
Ever striving  
Our own power, now so feeble,  
Strung to temper.

RECITATIVE (Duet: soprano, alto)

We honor this great majesty  
And venture nigh now to thy cradle  
And praise thee now with lips of gladness  
For what thou us hast brought;  
For darkness did not trouble us  
When we beheld thy lasting light.

CHORALE

Praise to God, the Father, be,  
Praise to God, his only Son,  
Praise to God, the Holy Ghost,  
Always and eternally!

Tel que le monde entier s'étonne  
Que Dieu lui envoie pareille naissance.

AIR (ténor)

Émerveillez-vous, ô êtres humains, de ce grand mystère.  
Le plus puissant des rois apparaît sur la terre.  
Voici que les trésors du ciel se dévoilent,  
Voici qu'une manne divine nous est distribuée,  
O miracle ! la chasteté n'est pas même pas entachée.

RÉCITATIF (basse)

Ainsi le fils né de Dieu  
Descend de la gloire et du trône du Très-Haut.  
Le héros de Judée arrive,  
Prêt à courir joyeusement sa carrière  
Et à nous procurer des bienfaits.  
Ô lumineux éclat, ô merveilleuse lumière de bénédiction !

AIR (basse)

Combats, vaincs, valeureux héros !  
Sois pour nous vigoureux dans ton incarnation charnelle.  
Occupe-toi  
À fortifier l'esprit  
Des faibles humains que nous sommes !

RÉCITATIF (Duo: soprano, alto)

Nous rendons gloire à ta majesté  
Et nous approchons maintenant de ta crèche  
Pour louer de paroles d'allégresse  
Ce que tu as apprêté à notre intention.  
L'obscurité ne nous effarouche pas  
Car nous voyons ta lumière infinie.

CHORAL

Gloire à Dieu, le Père,  
Gloire à Dieu, son Fils unique,  
Gloire à Dieu, le Saint-Esprit,  
À jamais et dans les siècles des siècles.

## **BWV 132**

### **Bereitet die Wege, bereitet die Bahn**

ARIE (Sopran)

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!

Bereitet die Wege

Und machet die Stege

Im Glauben und Leben

Dem Höchsten ganz eben:

Messias kömmt an!

REZITATIV (Tenor)

Willst du dich Gottes Kind und Christi Bruder nennen,  
So müssen Herz und Mund den Heiland frei bekennen.

Ja, Mensch, dein ganzes Leben

Muss von dem Glauben Zeugnis geben!

Soll Christi Wort und Lehre

Auch durch dein Blut versiegelt sein,

So gib dich willig drein!

Denn dieses ist der Christen Kron und Ehre.

Indes, mein Herz, bereite

Noch heute

Dem Herrn die Glaubensbahn

Und räume weg die Hügel und die Höhen,

Die ihm entgegen stehen!

Wälz ab die schweren Sündensteine,

Nimm deinen Heiland an,

Dass er mit dir im Glauben sich vereine!

ARIE (Bass)

Wer bist du? frage dein Gewissen,

Da wirst du sonder Heuchelei,

Ob du, o Mensch, falsch oder treu,

Dein rechtes Urteil hören müssen.

Wer bist du? frage das Gesetze,

Das wird dir sagen, wer du bist:

Ein Kind des Zorns in Satans Netze,

Ein falsch und heuchlerischer Christ.

ARIA (Soprano)

Prepare ye the highway, the way of the Lord!  
The wilderness crieth,  
The Voice in the desert:  
Prepare ye the highway, the way for the Saviour,  
Prepare ye the highway,  
Make straight in the desert  
The way for our God!

RECITATIVE (Tenor)

Wouldst be a Child of God and Brother of the Saviour?  
Then, must thy life conform  
To Christianlike behaviour.  
Ye, man, the whole existence  
Must ever to thy Faith be witness.  
Observe Christ's Word and Teaching,  
That it may never cease to be a very part of thee  
For this shall be the Christian's crowning glory.  
Today, my heart, prepare thee,  
To fare thee, along the Path to Faith,  
Remove away the hillocks,  
The high places, and all that would impede Him.  
Roll off the ragged rocks of evil,  
And greet thy Saviour now,  
In faith to Him be plighte  
Fast and firm united, be plighte and united.

ARIA (Bass)

What art thou? ever ask thy conscience,  
With honesty inquire anew,  
If thou, O man, be false or true,  
And face the truth without evasion.  
What are thou? study thou the Scriptures,  
For they will tell thee, what thou art:  
A child of sin, in Satan's meshes,  
How full of guile thine evil heart.

AIR (Soprano)

Préparez les chemins, préparez la voie!  
Préparez les chemins  
Et aplanissez les sentiers  
De la foi et de la vie  
Pour le Très-Haut;  
Que vienne le Messie!

RÉCITATIF (Ténor)

Si tu veux t'appeler enfant de Dieu et frère du Christ,  
Il faut que ton cœur et tes lèvres reconnaissent  
Librement le Seigneur,  
Oui, être humain, ta vie durant  
Tu porteras témoignage de ta foi!  
S'il faut que la parole et l'enseignement du Christ  
Soient scellés, fût-ce par ton sang  
Alors, accepte-le de plein gré!  
Car c'est là la couronne et la gloire des Chrétiens.  
En attendant, mon cœur, prépare dès aujourd'hui  
Pour le Seigneur la Voie de la Foi  
Et fais disparaître collines et obstacles  
Qui se dressent sur son chemin!  
Fais rouler au loin les lourds rochers du péché!  
Reçois ton Sauveur  
Pour qu'il se confonde avec toi dans la foi!

AIR (Basse)

Qui es-tu ? Interroge ta conscience,  
Ô être humain, que tu sois faux ou loyal,  
Tu l'apprendras sans détour  
Par un jugement impartial.  
Qui es-tu ? Interroge la loi,  
Elle te dira qui tu es:  
Un enfant du mal dans les rets de Satan,  
Un Chrétien faux et hypocrite.

### REZITATIV (Alt)

Ich will, mein Gott, dir frei heraus bekennen:  
Ich habe dich bisher nicht recht bekannt!  
Ob Mund und Lippen gleich dich Herrn und Vater nennen,  
Hat sich mein Herz doch von dir abgewandt.  
Ich habe dich verleugnet mit dem Leben,  
Wie kannst du mir ein gutes Zeugnis geben?  
Als, Jesu, mich dein Geist- und Wasserbad  
Gereinigt von meiner Missetat,  
Hab ich dir zwar stets feste Treu versprochen;  
Ach! aber ach! der Taufbund ist gebrochen.  
Die Untreu reuet mich.  
Ach Gott, erbarme dich!  
Ach hilf, dass ich mit unverwandter Treue  
Den Gnadebund im Glauben stets erneue.

### ARIE (Alt)

Christi Glieder, ach bedenket,  
Was der Heiland euch geschenkt  
Durch der Taufe reines Bad!  
Bei der Blut- und Wasserquelle  
Werden eure Kleider helle,  
Die befleckt von Missetat.  
Christus gab zum neuen Kleide  
Roten Purpur, weiße Seide,  
Diese sind der Christen Staat.

### CHORAL

Ertöt uns durch dein Güte,  
Erweck uns durch dein Gnad;  
Den alten Menschen kränke,  
Dass der neu' leben mag  
Wohl hier auf dieser Erden,  
Den Sinn und all Begehden  
Und Gdanken habn zu dir.



### RECITATIVE (Alto)

To Thee, my God, confession frank is owing:  
'Til now have I not known Thee as Thou art!  
Lip service have I giv'n  
Without in fact bestowing  
On Thee the true allegiance of my heart.  
In loyalty have I been weak and swerving  
And not at all of Thy support deserving.  
Yet, Jesus, Thou by Thy baptismal bath,  
Didst cleanse my sin and still Thy Father's wrath.  
Tho' fairest promises indeed I've spoken,  
Ah, sinner I, my covenant have broken.  
My misdeeds torture me!  
Ah God, forgive Thou me.  
And grant that with unwavering emotion,  
I may renew my faith and deep devotion.

### ARIA (Alto)

Christian people ever ponder  
How our Lord was baptised yonder  
In the bath of Jordan's stream.  
Golgotha and Jordan cleared us  
Of the stains that so besmeared us,  
Washing all our sins away.  
Jesus Christ's redeeming payment  
Clothed us all in purple raiment,  
Whitest silk and bright array.

### CHORALE

Transform us by Thy kindness,  
Awake us through Thy Grace,  
That we put on the New Man,  
The Old Man's pow'r efface.  
While here as mortals living,  
Our true allegiance giving,  
Our trust in Thee we place.

### RÉCITATIF (Alto)

Ô mon Dieu, je dois te l'avouer franchement:  
Jusqu'à présent je t'ai méconnu!  
Si mes lèvres et ma bouche te nommaient  
Seigneur et Père,  
Mon cœur s'est toutefois détourné de Toi.  
Je t'ai renié dans ma vie,  
Comment peux-tu m'accorder ta grâce  
Jésus, lorsque mon péché fut lavé  
Par l'esprit et par l'eau du baptême,  
Je te jurai certes une constante fidélité.  
Mais hélas, le lien du baptême est rompu.  
Je me repens de mon infidélité!  
Ô Dieu, miséricorde!  
Aide-moi à renouer sans cesse dans la foi,  
Par une fidélité à toute épreuve, le lien de la Grâce.

### AIR (Alto)

Ô Fidèles du Christ, songez  
À ce que le Sauveur vous a offert  
Dans le bain de pureté du baptême!  
A cette source de sang et d'eau  
Vos vêtements souillés par le péché  
Redevennent immaculés.  
Le Christ a donné la pourpre  
Et la blanche soie pour nouvel habit;  
Telle est la parure des Chrétiens.

### CHORAL

Que Ta Bonté nous fasse périr, ,  
Que Ta Grâce nous réveille;  
Supprime le vieil homme  
Pour que le nouveau puisse vivre  
Heureux ici-bas;  
Vers toi se portent notre cœur,  
Nos désirs et nos pensées.

## Gerlinde Sämänn

The blind soprano was born in 1969 in Nuremberg. She studied piano and singing at the Richard-Strauss-Konservatorium in Munich, with teachers such as Karl-Heinz Jarius, Henriette Meyer-Ravenstein and Selma Aykan. In addition she completed a training course as a breathing therapist using the Ilse Middendorf method.

Her repertoire extends from early music through lieder and oratorio to the avant-garde and contemporary musical theatre.

Since 1991 Gerlinde Sämänn has appeared as a soloist with numerous choirs and ensembles, primarily early music (including the Dresdner Kreuzchor, Chœur de Chambre Accentus, Arsyis Bourgogne, the medieval ensemble Estampie, Armonico Tributo Austria, Der Himmlischen Cantorey, Sette Voci, Akademie für Alte Musik Berlin, La Petite Bande) at renowned festivals such as Styriarte, La folle journée de Nantes, Festa da Musica Lissabon, Festival de Vezelay Bourgogne, Festival Oude Muziek Utrecht and Flanders Festival in Ghent.

Sämänn also appears in opera and musical-theatre productions with directors such as Arila Siegert, Gil Mehmert, Sabine Hasz, Thomas Höft, Chrescencia Dünser and Otto Kukla. In 2007 she appeared in Peter Stein's *Wallenstein* (Berliner Ensemble). She has also made many radio recordings and CDs in Germany and abroad.

Gerlinde Sämänn is working intensely to put together exceptional Lied and Duo programmes, with the renowned fortepianist Ronald Brautigam and other accompanists including Hans Adolfsen.



## Gerlinde Sämänn – soprano

La soprano aveugle est née en 1969 à Nuremberg. Elle a étudié le chant et le piano au conservatoire Richard-Strauss de Munich, où elle a eu pour professeurs Karl-Heinz Jarius, Henriette Meyer-Ravenstein et Selma Aykan. Elle a en outre suivi et obtenu une formation pour devenir thérapeute respiratoire selon les préceptes d'Ilse Middendorf.

Son répertoire va des pièces de musique ancienne aux œuvres d'Avant-garde et du théâtre musical contemporain, en passant par le lied et l'oratorio.

Depuis 1991, Gerlinde Sämänn collabore dans des rôles solistes avec différents chœurs et ensembles, essentiellement de musique ancienne, lors de festivals renommés : avec le Dresdner Kreuzchor, le Chœur de chambre Accentus, Arslys Bourgogne, l'ensemble de musique du Moyen-Âge Estampie, Armonico Tributo Austria, le himmlischer cantorey, sette voci, Akademie für Alte Musik Berlin, La Petite Bande, entre autres à l'occasion des Styriarte, de La folle journée de Nantes, de Festa da Musica à Lisbonne, du Festival de Vézelay en Bourgogne, du Festival Oude Muziek d'Utrecht, du Festival van Vlaanderen de Gand, etc.

Gerlinde Sämänn est également présente sur la scène de l'opéra comme sur celle du théâtre musical contemporain, travaillant avec des metteurs en scène comme Arila Siegert, Gil Mehmert, Sabine Hasz, Thomas Höft, Chrescencia Dünser et Otto Kukla. En 2007, on a pu l'entendre dans *Wallenstein* de Peter Stein (Berliner Ensemble). De nombreux enregistrements radio et CD ont paru en Allemagne et à l'étranger.

Gerlinde Sämänn interprète avec une grande intensité des programmes de lied et de duos choisis avec le pianiste renommé Ronald Brautigam et d'autres accompagnateurs comme Hans Adolfsen.

## Gerlinde Sämänn

Die blinde Sopranistin wurde 1969 in Nürnberg geboren. Sie studierte am Richard-Strauss-Konservatorium in München Klavier und Gesang und arbeitete mit Lehrern wie Karl-Heinz Jarius, Henriette Meyer-Ravenstein und Selma Aykan. Außerdem absolvierte sie eine Ausbildung zur Atemtherapeutin nach Ilse Middendorf.

Ihr Repertoire reicht von historischen Werken über Lied und Oratorium bis hin zu Avantgarde und zeitgenössischem Musiktheater.

Seit 1991 arbeitet Gerlinde Sämänn solistisch mit verschiedensten Chören und Gruppen, vorrangig der alten Musik, auf renommierten Festivals zusammen: Mit dem Dresdner Kreuzchor, dem Chœur de Chambre Accentus, Arslys Bourgogne, dem Mittelalter-Ensemble Estampie, Armonico Tributo Austria, der himmlischen cantorey, sette voci, Akademie für Alte Musik Berlin, La Petite Bande, u.a. bei der Styriarte, La folle journée de Nantes, Festa da Musica Lissabon, Festival de Vézelay Bourgogne, Festival Oude Muziek Utrecht, Festival van Vlaanderen Gent, etc.

Auch auf den Opernbühnen und den zeitgenössischen Musiktheatern ist Gerlinde Sämänn präsent, mit Regisseurinnen und Regisseuren wie Arila Siegert, Gil Mehmert, Sabine Hasz, Thomas Höft, Chrescencia Dünser und Otto Kukla. 2007 war sie in Peter Steins *Wallenstein* (Berliner Ensemble) zu hören. Zahlreiche Radioaufnahmen und CDs sind im In- und Ausland entstanden.

Mit großer Intensität gestaltet Gerlinde Sämänn ausgefallene Lied- und Duoprogramme, beispielsweise mit dem renommierten Hammerflügelspieler Ronald Brautigam, sowie anderen Liedbegleitern wie Hans Adolfsen.

## Petra Noskaiová – mezzo-soprano

Petra Noskaiová studied at the conservatory in Bratislava with Ružena Illebergová, graduating in 1994. She has participated in international master classes in Krieglach, at the Týn School at Prague and she also took master class with Harry Van der Kamp on the Summer Early Music Accademy in Innsbruck and in France with Sigiswald Kuijken (Bach cantatas).

Petra Noskaiová has collaborated with a large number of Early Music ensembles and renowned names of Early Music including Collegium Marianum, the Camerata Bratislava, Musica Aeterna, the Prague Madrigalists, Musica Antiqua Praha, Capella Regia, Musica Florea, Teatro Lirico, Capella Istropolitana, Solamente Naturali, Innegal, Akademia, Andrew Parrott, Stephen Stubbs, Sigiswald Kuijken, Simon Standage, Harry Van der Kamp, Suzie Le Blanc, Howard Crook, Barbara Schlick, Paul Elliott and others. She has cut many recording featuring music by Antonio Sartorio (*Orfeo*), J.S.Bach (cantatas), J.D.Zelenka (*Il Serpente di Bronzo*), W.A.Mozart (*Die Zauberflöte*), Peter Zagar (*Apocalypsis Ioannis*), Franz Liszt (*Via crucis*), M. Schneider-Trnavský (Mass), K. Harant z Polžic, A. Vivaldi, Adam Michna z Otradovic and others.

In present time Petra Noskaiová collaborates with La Petite Bande (Sigiswald Kuijken) and Huelgas Ensemble with whom she realizes recordings for Harmonia Mundi, Accent, Radio France, Klara and she participates in international festivals in Europe, America and Asia.



## **Petra Noskaiová – mezzo-soprano**

Petra Noskaiová a étudié au conservatoire de Bratislava (Slovaquie) avec Ružena Illenbergová, et obtenu son diplôme en 1994. Elle a participé à des master classes internationales à Krieglach, à l'école Týn de Prague, et a également suivi une master class avec Harry Van der Kamp lors de l'Académie de musique ancienne d'été d'Innsbruck, et une autre en France avec Sigiswald Kuijken (cantates de Bach).

Petra Noskaiová a collaboré avec de très nombreux ensembles de musique ancienne (Collegium Marianum, la Camerata Bratislava, Musica Aeterna, les Prague Madrigalists, Musica Antiqua Praha, Capella Regia, Musica Florea, Teatro Lirico, Capella Istropolitana, Solamente Naturali, Innegal, Akademia) et de grands noms de la musique ancienne, entre autres Andrew Parrott, Stephen Stubbs, Sigiswald Kuijken, Simon Standage, Harry Van der Kamp, Suzie le Blanc, Howard Crook, Barbara Schlick, Paul Elliott. Elle a réalisé plusieurs enregistrements d'œuvres d'Antonio Sartorio (*Orfeo*), de J. S. Bach (cantates), J. D. Zelenka (*Il Serpente di Bronzo*), W. A. Mozart (*Die Zauberflöte*), Peter Zagar (*Apocalypsis Ioannis*), Franz Liszt (*Via crucis*), M. Schneider-Trnavský (Messe), K. Harant z Polžic, A. Vivaldi, Adam Michna z Otradovic et autres.

Actuellement, Petra Noskaiová collabore avec La Petite Bande (Sigiswald Kuijken) et le Huelgas Ensemble ; elle réalise avec eux des enregistrements pour Harmonia Mundi, Accent, Radio France, Klara et participe à des festivals internationaux en Europe, en Amérique et en Asie.

## **Petra Noskaiová – Mezzosopran**

Petra Noskaiová studierte am Konservatorium in Bratislava bei Ružena Illenbergová, absolvierte ihr Studium 1994. Sie besuchte u. a. Meisterkurse in Krieglach, an der Týnschule in Prag, bei Harry Van der Kamp in der Sommerakademie für Alte Musik in Innsbruck und in Frankreich bei Sigiswald Kuijken (Bachkantaten).

Petra Noskaiová hat mit einer großen Zahl von Ensembles und großen Namen aus der Welt der Alten Musik zusammen gearbeitet, wie z. B. Collegium Marianum, die Camerata Bratislava, Musica Aeterna, die Prager Madrigalisten, Musica Antiqua Praha, Capella Regia, Musica Florea, Teatro Lirico, Capella Istropolitana, Solamente Naturali, Innegal, Akademia, Andrew Parrott, Stephen Stubbs, Sigiswald Kuijken, Simon Standage, Harry Van der Kamp, Suzie le Blanc, Howard Crook, Barbara Schlick, Paul Elliott u. a. Sie arbeitete mit bei Aufnahmen mit Musik von Antonio Sartorio (*Orfeo*), J.S.Bach (Kantaten), J.D.Zelenka (*Il Serpente di Bronzo*), W.A.Mozart (*Die Zauberflöte*), Peter Zagar (*Apocalypsis Ioannis*), Franz Liszt (*Via crucis*), M. Schneider-Trnavský (Mass), K. Harant z Polžic, A. Vivaldi, Adam Michna z Otradovic u. a.

Zur Zeit arbeitet Petra Noskaiová mit La Petite Bande (Sigiswald Kuijken) und dem Huelgas Ensemble zusammen. In diesen Zusammenhängen realisierte sie Aufnahmen für Harmonia Mundi, Accent, Radio France, Klara und nahm teil an Festivals in Europa, Amerika und Asien.

## Christoph Genz - tenor

The Erfurt-born tenor Christoph Genz received his first musical training as a member of the St. Thomas' Boys Choir in Leipzig. He continued his studies in musicology at King's College Cambridge where he was also a member of the King's College Choir. He studied voice under Hans-Joachim Beyer at the Hochschule für Musik und Theater in Leipzig and with Elisabeth Schwarzkopf. He won first prize at the International Singing Competition in Grimsby, England and the first prize at the International J.S.Bach-Competition in Leipzig. Christoph Genz has been engaged for concerts, recitals and opera productions in Europe, Asia and the USA collaborating with such distinguished conductors as Herbert Blomstedt, Giuseppe Sinopoli, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Kurt Masur, Nicolaus Harnoncourt, Sir John Eliot Gardiner, Sir Roger Norrington, Ton Koopmann, Ingo Metzmacher, Marek Janowski, Markus Stenz, Ludwig Güttler, Daniel Harding, Ivor Bolton, Frans Bruggen, Marcus Creed, Thomas Hengelbrock, Helmuth Rilling, Jesus Lopez-Cobos, Sigiswald Kuijken, Michail Jurowski, Peter Schreier.

He has made numerous recordings, among them Bach Cantatas under Sir John Eliot Gardiner, Reinhard Goebel, Helmuth Rilling and Sigiswald Kuijken, Strauss' *Ariadne* auf Naxos under Giuseppe Sinopoli, Bach's *Johannes-Passion* under Ludwig Güttler, Mendelssohn's *Lobgesang*-Symphonie under Helmuth Rilling, Solo-CDs with arias from Bach cantatas and arias from Handel operas and oratorios, and CDs with songs by Schubert, Haydn, Mozart and lute songs from the 17th and 18th century.



The singer appears regularly at prestigious festivals including the Schubertiade at Hohenems/Feldkirch, the May Festival in Wiesbaden, the Lucerne Festival, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Aix-en-Provence Festival and the Sviatoslav Richter Festival in Moscow. He has given recitals at the Alte Oper Frankfurt, the Louvre in Paris, the Wigmore Hall in London, the Amsterdam Concertgebouw.

Christoph Genz was a member of the ensemble of the Basel Theater during the 1997/98 season. Guest engagements followed, among them Opera de Nancy (Ferrando in *Così fan tutte*), Theatre des Champs-Elysee, Paris (Tamino in *Die Zauberflöte*), Opera de Lausanne, Teatro alla Scala (under Giuseppe Sinopoli), Semperoper Dresden (Ferrando, Belmonte), La Coruna (Tamino), and the

opera houses in Leipzig, Cologne and Wiesbaden. From 2001 to 2004 he was an ensemble member of the Hamburg State Opera where he appeared in numerous lyric tenor roles.

In April 2006 he sang the role of 'Christ' in a production of Mozart's *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* under Nicolaus Harnoncourt at the Theater an der Wien. In 2007 he performed Mendelssohn's *Elijah* under Herbert Blomstedt with the San Francisco Symphony Orchestra, Bach's *Matthew Passion* under Riccardo Chailly with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, Haydn's *Seasons* under Sir Roger Norrington in Boston. In the season 2007/8 he performed the three Schubert song-cycles in the Gewandhaus Leipzig.

Plans for 2009 include performances of Bach's *B-minor Mass* in Montreal under Kent Nagano, performances of Mendelssohn's *Paulus* under Marek Janowski in Berlin and under Herbert Blomstedt with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, tours of Bach's *St. John's Passion* (with Rias Chamber Choir) and Bach's *Matthew Passion* with Sigiswald Kuijken.

### **Christoph Genz – ténor**

Né à Erfurt (Allemagne), le ténor Christoph Genz, a débuté sa formation musicale au sein de la maîtrise de Saint-Thomas à Leipzig. Il a poursuivi des études de musicologie au King's College de Cambridge, où il a également été membre du King's College Choir. Il a étudié le chant sous la direction de Hans-Joachim Beyer à la Hochschule für Musik und Theater de Leipzig et avec Elisabeth Schwarzkopf.

Il a remporté le premier prix du Concours international de chant de Grimsby (Royaume-Uni) et le premier prix du Concours international J. S. Bach de Leipzig. Christoph Genz a bénéficié d'engagements pour des concerts, des récitals et des productions d'opéra en Europe, en Asie et aux États-Unis, collaborant avec des chefs d'orchestre aussi distingués que Herbert Blomstedt, Giuseppe Sinopoli, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Kurt Masur, Nicolaus Harnoncourt, Sir John Eliot Gardiner, Sir Roger Norrington, Ton Koopmann, Ingo Metzmacher, Marek Janowski, Markus Stenz, Ludwig Güttler, Daniel Harding, Ivo Bolton, Frans Bruggen, Marcus Creed, Thomas Hengelbrock, Helmuth Rilling, Jesus Lopez-Coboz, Sigiswald Kuijken, Michail Jurowski, ou encore Peter Schreier.

Il a enregistré de nombreuses œuvres, dont les cantates de Bach sous la direction de Sir John Eliot Gardiner, Reinhard Goebel, Helmuth Rilling et Sigiswald Kuijken, *Ariadne* auf Naxos de Strauss sous la direction de Giuseppe Sinopoli, la *Passion selon Saint Jean* de Bach sous la direction de Ludwig Güttler, la Symphonie n° 2 *Lobgesang* de Mendelssohn sous celle de Helmuth Rilling, ainsi que des disques solistes d'arias des cantates de Bach et d'arias d'opéras et d'oratorios de Haendel, ou encore des CD de lieds de Schubert, Haydn, Mozart et des chansons accompagnées au luth des XVIIème et XVIIIème siècles.

Le chanteur se produit régulièrement dans le cadre de festivals prestigieux, dont les Schubertiade à Hohenems/Feldkirch, le Festival de mai de Wiesbaden, les festivals de Lucerne, de Schleswig-Holstein, d'Aix-en-Provence et le Festival Sviatoslav Richter à Moscou. Il a donné des récitals à la Alte Oper de Francfort, au Louvre à Paris, au Wigmore Hall à London, et au Concertgebouw à Amsterdam.

Christoph Genz a été membre du théâtre de Bâle pendant la saison 1997/1998. Il a ensuite bénéficié de nombreuses invitations, notamment à l'Opéra de Nancy (Ferrando dans *Così fan tutte*), au Théâtre des Champs-Élysées à Paris (Tamino dans *Die Zauberflöte*), à l'Opéra de Lausanne, au Teatro alla Scala de Milan (sous la direction de Giuseppe Sinopoli), au Semperoper de Dresde (Ferrando, Belmonte dans Die Entführung aus dem Serail), à La Corogne (Tamino), et dans les maisons d'opéra de Leipzig, Cologne et Wiesbaden.

De 2001 à 2004, il a été membre de l'Opéra national de Hambourg, où il s'est produit dans de nombreux rôles de ténor lyriques.

En avril 2006, il a chanté le rôle du Christ dans une production de *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* de Mozart sous la direction de Nicolaus Harnoncourt au Theater an der Wien. En 2007, il a donné *Elijah* de Mendelssohn sous la direction de Herbert Blomstedt avec le San Francisco Symphony Orchestra, la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach dirigé par Riccardo Chailly avec le Gewandhaus Orchestra de Leipzig, *Les Saisons* de Haydn sous la direction de Sir Roger Norrington à Boston. Durant la saison 2007/2008, il a chanté les trois cycles de lieds de Schubert à la Gewandhaus de Leipzig.

En 2009, Christoph Genz devait donner la Messe en Si mineur de Bach à Montréal sous la direction de Kent Nagano, interpréter *Paulus* de Mendelssohn sous la direction de Marek Janowski à Berlin et sous celle de Herbert Blomstedt avec le Gewandhaus Orchestra de Leipzig, et partir en tournées pour la *Passion selon Saint Jean* de Bach (avec le Rias Chamber Choir) et la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach avec Sigiswald Kuijken.

## Christoph Genz, tenor

Der in Erfurt geborene Tenor erhielt seine erste musikalische Ausbildung als Mitglied des Leipziger Thomanerchores. Es folgte ein Studium der Musikwissenschaft am King's College, Cambridge. Er war außerdem Mitglied des King's College Choir. Seine Gesangsausbildung erhielt er bei Hans-Joachim Beyer an der Hochschule für Musik Leipzig und bei Elisabeth Schwarzkopf. Christoph Genz konnte verschiedene Preise bei internationalen Gesangswettbewerben gewinnen, darunter den 1. Preis beim Intern. Gesangswettbewerb 1995 in Grimsby (England), sowie den 1. Preis beim intern. Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb 1996 in Leipzig.

Der Tenor erhielt Einladungen für Konzerte, Liederabende und Opernproduktionen in Europa, Asien und den USA unter Dirigenten wie Ton Koopman, Herbert Blomstedt, Ivor Bolton, Frans Bruggen, Marcus Creed, Ludwig Güttler, Nikolaus Harnoncourt, Marek Janowski, Daniel Harding, Sir Simon Rattle, Markus Stenz, Philippe Herreweghe, Sigiswald Kuijken, Kurt Masur, Ingo Metzmacher, Peter Schreier, Helmuth Rilling, Sir John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Marek Janowski, Jesus Lopez-Coboz, Michail Jurowski, Giuseppe Sinopoli.

Es folgten zahlreiche Konzerte und CD-Einspielungen, wie z.B. Kantaten von J.S.Bach mit Musica Antiqua Köln unter Reinhard Goebel, mit English Baroque Soloists unter Sir John Eliot Gardiner, mit La Petite Bande unter Sigiswald Kuijken, mit Bach-Collegium Stuttgart unter Helmuth Rilling, Bachs *Johannes-Passion* unter der Leitung von Ludwig Güttler, Mendelssohns *Lobgesang*-Symphonie unter Helmuth Rilling. Zuletzt sind zwei Solo-CDs mit Arien von J. S. Bach und G. F. Händel erschienen.



Der Sänger konzertiert regelmäßig bei renommierten Festspielen, wie Schubertiade Hohenems/Feldkirch, Verbier, Davos, Klangbogen Wien, Maifestspiele Wiesbaden, Luzerner Musikfestwochen, Aix-en-Provence, Schleswig-Holstein-Musikfestival, Svatoslav-Richter-Festival Moskau. Liederabende gab er bei renommierten Veranstaltern (u.a. Alte Oper Frankfurt, Louvre Paris, Concertgebouw Amsterdam, Wigmore Hall London). In der Spielzeit 1997/98 war Christoph Genz Ensemblemitglied des Theaters Basel. Gastverpflichtungen erfolgten u.a. an die Opera de Nancy (Ferrando - *Così fan tutte*), Theatre de Champs-Elysees Paris (Tamino - *Die Zauberflöte*), Opera de Lausanne, Teatro alla Scala Milano (unter der Leitung von Giuseppe Sinopoli), Semperoper Dresden (Ferrando, Belmonte), Oper Leipzig (Ferrando, Don Ottavio), Wiesbaden (Tamino, Don Ottavio), Festspiele in Aix-en-Provence (Tamino).

In der Spielzeit 2000/01 gab Christoph Genz als ‚Ferrando‘ (*Così fan tutte*) sein Debut an der Hamburgischen Staatsoper. Von 2001/02 bis 2004/05 war er Ensemblemitglied der Hamburgischen Staatsoper, wo er zahlreiche Partien seines Faches gesungen hat. 2006 sang er die Rolle des Christ in einer Produktion von Mozarts *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* unter Nikolaus Harnoncourt am Theater an der Wien. 2007 sang er Mendelssohns *Elias* mit dem San Francisco Symphony Orchestra unter Herbert Blomstedt, Bachs *Matthäus-Passion* mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Riccardo Chailly und Haydns *Schöpfung* unter Sir Roger Norrington in Boston. Außerdem führte er alle drei Schubertschen Liederzyklen im Gewandhaus zu Leipzig auf.

Pläne für 2009 beinhalten u.a. Bachs *h-Moll Messe* in Montreal unter Kent Nagano, Mendelssohns *Pau-*

*lus* in Berlin unter Marek Janowski und in Leipzig unter Herbert Blomstedt, Mendelssohns *Lobgesang-Symphonie* in Sao Paulo, sowie Tourneen mit Bachs *Johannes-Passion* mit dem Rias Kammerchor und Bachs *Matthäus-Passion* mit La Petite Bande unter Sigiswald Kuijken.

## **Jan Van der Crabben** – baritone

After a pre-training as a pianist Jan Van der Crabben started his singing studies at the Brussels Royal Conservatory.

He studied with Louis Devos and obtained the first price for Vocal Mastery with highest honours in 1989. He pursued his studies in London studying privately with Vera Rosza-Nordell and participated in different master classes with Elio Bataglia and Margreet Honing. In addition, classes with Bernard Kruyssen gave Jan Van der Crabben broad insight in the interpretation of the French Lied.

Jan Van der Crabben is regularly invited as a soloist at important festivals both nationally and abroad. He has performed in the most renowned concert halls such as La Monnaie (Brussels), Palau de la Musica (Barcelona), Concertgebouw (Amsterdam), Concerthall (Athens), Palacio de Bellas Artes, (Mexico City). An extensive repertoire reaching from baroque to contemporary music was covered during these tours.

He participated in different CD recordings with works by Bach, Mozart, Fiocco, De Fesch, Haendel, Schubert, H. Von Herzogenberg, among others for the following labels: Deutsche Harmonia Mundi, Erato, Deutsche Grammophon, L'oiseau Lire, Naxos, Vox Temporis and Explicit.

In 1990 he obtains at the Concours International d'Oratorio et de Lied "Le prix de la meilleure interprétation de la melodie en langue française" and "Le grand prix de la musique contemporaine".

In 1996 he is semi-finalist in the International Music Competition Queen Elisabeth.



Jan Van der Crabben's natural attraction to poetry pushes him towards the Lied. Together with his regular accompanist Inge Spinette he gave multiple recitals including the Rencontres Musicales in the Brussels Monnaie Opera House.

With his Lied-CD "Le Promenoir des deux Amants" he obtained in 2001 Le Grand Prix du Disque, Le Prix Solti in Paris.

For baroque repertoire and oratorio Jan Van der Crabben is a regularly demanded soloist since 1999 for the prominent baroque ensemble La Petite Bande conducted by Sigiswald Kuijken.

Also De Nederlandse Bachvereniging, Musica Antiqua Köln, Il Fondamento, Collegium Instrumentale Brugense invited Jan Van der Crabben as a soloist, working with conductors such as R. Goebel, P. Dombrecht, J. Savall, F. Heyerick and many others.

Jan Van der Crabben participated in world creations of composers such as Posmann, Van Landeghem, Haderman.

Only recently he participated in the creation of the work *Ludus Sapientiae* written by Pierre Bartholomé, conducted by Jordi Savall.

### **Jan Van der Crabben** – baryton

Après une formation de pianiste, Jan Van der Crabben a débuté des études de chant au Conservatoire royal de Bruxelles.

Il a étudié avec Louis Devos et obtenu le premier prix de chant avec les honneurs en 1989. Il a poursuivi ses études à Londres, prenant des cours privés avec Vera Rosza-Nordell et participant à différentes master classes avec Elio Bataglia et Margreet Honing. En outre, Jan Van der Crabben a, en cours avec Bernard Kruysen, obtenu un large aperçu de l'interprétation de la mélodie française.

Jan Van der Crabben est régulièrement invité pour des interventions solistes dans d'importants festivals, aussi bien en Belgique qu'à l'étranger. Il s'est produit dans les salles de concert les plus renommées, comme La Monnaie (Bruxelles), Palau de la Musica (Barcelone), Concertgebouw (Amsterdam), Megaron (Athènes), Palacio de Bellas Artes (Mexico). Il a durant ces tournées couvert un vaste répertoire allant du baroque à la musique contemporaine.

Il a participé à différents enregistrements CD avec des œuvres de Bach, Mozart, Fiocco, De Fesch, Haendel, Schubert, H. von Herzogenberg, etc. pour les labels suivants : Deutsche Harmonia Mundi, Erato, Deutsche Grammophon, L'Oiseau Lyre, Naxos, Vox Temporis et Explicit.

En 1990, il obtient le prix de la meilleure interprétation de la mélodie en langue française et le grand prix de la musique contemporaine au Concours International d'Oratorio et de Lied.

En 1996, il a été demi-finaliste au Concours international de musique Reine Elisabeth.

L'attrance naturelle de Jan Van der Crabben pour la poésie le pousse vers le lied. Avec son accompagnatrice habituelle Inge Spinette, il a donné de nombreux récitals, dont les Rencontres musicales au théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

Avec son CD de lieds « Le Promenoir des deux Amants », il a obtenu en 2001 le Grand Prix du Disque-Prix Solti à Paris.

Depuis 1999, Jan Van der Crabben est régulièrement sollicité par l'ensemble baroque émérite La Petite Bande, dirigé par Sigiswald Kuijken, pour le répertoire baroque et d'oratorio.

De Nederlandse Bachvereniging, Musica Antiqua Köln, Il Fondamento, Collegium Instrumentale Brugense ont également invité Jan Van der Crabben à se produire comme soliste, qui a alors travaillé avec des chefs d'orchestre comme, entre autres, R. Goebel, P. Dombrecht, J. Savall, et F. Heyerick.

Jan Van der Crabben a participé à des créations mondiales de compositeurs comme Posmann, Van Landeghem, Haderman.

Il a récemment participé à la création de l'œuvre *Ludus Sapientiae* écrite par Pierre Bartholomé, dirigée par Jordi Savall.

## Jan Van der Crabben – Bariton

Nach einer Klavierausbildung fing Jan Van der Crabben an, am Brüsseler Königlichen Konservatorium Gesang zu studieren. Er nahm Unterricht bei Louis Devos und erhielt 1989 den ersten Preis für Meisterschaft (Singen) mit höchsten Ehren. Er setzte seine Studien fort in London mit Privatunterricht bei Vera Rosza-Nordell und besuchte master-classes von Elio Bataglia und Magreet Honing. Dazu studierte er bei Bernard Kruysen. Der eröffnete ihm tiefe Erkenntnisse in die Interpretation des französischen Liedes.

Jan Van der Crabben wird regelmäßig eingeladen als Solosänger bei wichtigen Festivals im In- und Ausland. Er trat auf in den renommiertesten Konzertsälen wie La Monnaie-De Munt (Brüssel), Palau de la Musica (Barcelona), Concertgebouw (Amsterdam), Concerthall (Athen), Palacio de Bellas Artes (Mexico City). Während dieser Konzertreisen reichte sein Repertoire über die Musik des Barock bis zur Gegenwart.

Er arbeitete mit bei CD-Aufnahmen mit Arbeiten von Bach, Mozart, Fiocco, De Fesch, Haendel, Schubert, H. Von Herzogenberg für Harmonia Mundi, Erato, Deutsche Grammophon, L'oiseau Lire, Naxos, Vox Temporis and Explicit.

1990 erhielt er beim Concours International d'Oratorio et de Lied „Le prix de la meilleure interprétation de la melodie en langue française“ und „Le grand prix de la musique contemporaine“. 1996 wurde er Halbfinalist beim internationalen Musikwettbewerb der Königin Elisabeth.

Die Faszination, die Lyrik auf ihn ausübt, hat ihn auch naturgemäß zum Lied geführt. Mit der Klavierbegleiterin Inge Spinette hat er unzählige Konzerte gegeben, inklusive während der Rencontres Musicales in der Brüsseler Oper La Monnaie / De Munt.

Mit seiner Lied-CD „Le Promenoir des deux Amants“ erhielt er 2001 in Paris Le Grand Prix du Disque, Le Prix Solti.

Für das barocke Repertoire und Oratorien ist Jan Van der Crabben ein regelmäßig gefragter Solosänger; seit 1999 für La Petite Bande, das renommierte Barockensemble unter der Leitung von Sigiswald Kuijken. Auch De Nederlandse Bachvereniging, Musica Antiqua Köln, Il Fondamento, Collegium Instrumentale Brugense luden Jan Van der Crabben als Solisten ein unter der musikalischen Leitung von R. Goebel, P. Dombrecht, J. Savall, F. Heyerick u.a. Jan Van der Crabben arbeitete mit an Weltpremiere von Komponisten wie Posmann, Van Landeghem und Haderman.

So sang er in der Erstaufführung von *Ludus Sapientiae*, einer Arbeit von Pierre Bartholomé, dirigiert von Jordi Savall.



## **Sigiswald Kuijken**

Sigiswald Kuijken was born in Brussels in 1944. He studied the violin at the Conservatoires of Bruges and Brussels, where he finished his studies with Maurice Raskin in 1964. From a very young age he was interested, with his brother Wieland, in early music. He taught himself the instrumental techniques and performance practice of the seventeenth and eighteenth centuries. In 1969 he introduced an historically more authentic style of playing the Baroque violin, in which the instrument is no longer held between the chin and the shoulder, but rests on or under the collarbone, and this has some important consequences on the approach to the violin repertoire. In fact, many performers did adopt this technique in the early seventies. From 1964 to 1972, Sigiswald Kuijken was a member, with Wieland Kuijken, Robert Kohnen and Janine Rubinlicht, of the Brussels ensemble Alarius, which travelled throughout Europe and the United States. Next he performed a great deal of chamber music with different specialists in the Baroque repertoire, principally his brothers Wieland and Barthold, but also Gustav Leonhardt, Robert Kohnen and later with Anner Bylsma, Frans Brüggen and René Jacobs etc.

At the instigation of Gustav Leonhardt and the German company Harmonia Mundi, he founded La Petite Bande in 1972, a Baroque orchestra which has since appeared in Europe, Australia, South America, China and Japan, and has made many recordings for various labels (Deutsche Harmonia Mundi, Seon, Accent, Denon, Hyperion, Challenge).

In 1986 he founded the Kuijken String Quartet (with François Fernandez, Marleen Thiers and Wieland Kuijken), which is dedicated to quartets of the Classical period (also to quintets with Ryo Terakado as first viola).

Sigiswald Kuijken taught Baroque violin at the Royal Conservatoire of The Hague from 1971 to 1996, and since 1993 at the Royal Conservatoire of Brussels. He has, moreover, been much in demand as a visiting professor for a long time (at the Royal College of Music in London, the University of Salamanca, the Accademia Chigiana in Siena, the Geneva Conservatoire and the Musikhochschule of Leipzig among others). In 2004 Sigiswald Kuijken reintroduced in practical performance the Violoncello da spalla (shoulder cello, very probably the instrument Bach had in mind when writing his six cello solos). In February 2007 the University of Leuven conferred an honorary doctorate on Sigiswald Kuijken. He was granted in February 2009 the prestigious "Life Achievement Award of the Flemish Government".

### **Sigiswald Kuijken**

Sigiswald Kuijken est né en 1944 à Bruxelles. Il étudie le violon aux Conservatoires de Bruges puis de Bruxelles, où il termine ses études avec Maurice Raskin en 1964. Très jeune, il s'intéresse avec son frère Wieland à la musique ancienne ; il se familiarise en autodidacte avec les techniques instrumentales et l'interprétation des dix-septième et dix-huitième siècles. Il introduit en 1969 une façon historiquement plus authentique de jouer le violon baroque : l'instrument n'est plus pris entre le menton et l'épaule mais librement appuyé sur ou sous la clavicule, ce qui a des conséquences importantes sur l'approche du répertoire pour violon. De nombreux interprètes adopteront d'ailleurs cette technique dès le début des années septante. De 1964 à 1972, Sigiswald Kuijken est membre – avec Wieland Kuijken, Robert Kohnen et Janine Rubinlicht – de

l'ensemble bruxellois Alarius qui a sillonné l'Europe et les Etats-Unis; il pratique ensuite beaucoup la musique de chambre en compagnie de différents spécialistes du répertoire baroque, ses frères Wieland et Barthold principalement, mais aussi Gustav Leonhardt, Robert Kohnen et plus tard également Anner Bylsma, Frans Brüggen et René Jacobs.

Sous l'impulsion de Gustav Leonhardt et de la firme Deutsche Harmonia Mundi, il fonde en 1972 *La Petite Bande*, un orchestre baroque qui s'est produit depuis en Europe, en Australie, en Amérique du Sud, en Chine et au Japon et a effectué de nombreux enregistrements pour différentes firmes (Deutsche Harmonia Mundi, Seon, Accent, Denon, Hyperion, Challenge).

En 1986 il fonde le *Quatuor à Cordes Kuijken* (aux côtés de François Fernandez, Marleen Thiers et Wieland Kuijken) qui se consacre aux quatuors de la Période Classique (également aux quintettes avec Ryo Terakado comme premier alto).

Sigiswald Kuijken a enseigné le violon baroque au Conservatoire Royal de La Haye de 1971 à 1996, et depuis 1993 au Conservatoire Royal de Bruxelles. Il est par ailleurs depuis longtemps un professeur invité très sollicité (entre autres au London Royal College of Music, à l'Université de Salamanque, à l'Accademia Chigiana de Sienna, au Conservatoire de Genève, à la Musikhochschule de Leipzig). En 2004, Sigiswald Kuijken réintroduit la violoncello da spalla (violoncelle d'épaule) sur la scène - l'instrument pour lequel Bach écrivit sans doute ses six Suites en solo. En février 2007 il a reçu un doctorat d'honneur à l'Université de Louvain. Le prestigieux « Prix du Mérite Culturel de la Communauté Flamande » lui est attribué en février 2009.

## Sigiswald Kuijken

Sigiswald Kuijken wurde 1944 in Brüssel geboren. Er studierte Geige an den Konservatorien von Brügge und Brüssel und schloss sein Studium 1964 bei Maurice Raskin ab. Schon früh interessierte er sich, wie auch sein Bruder Wieland, für die Alte Musik und befasste sich als Autodidakt mit den Instrumentaltechniken und Interpretationen des 17. und 18. Jahrhunderts. 1969 führte er eine historisch gesehen authentische Spielweise für die Barockvioline ein: das Instrument wird nicht zwischen Kinn und Schulter gehalten, sondern wird frei auf oder unter das Schlüsselbein gelegt, was bedeutenden Einfluss auf die Herangehensweise an die Violinliteratur hat. Viele Interpreten haben sich seit dem Beginn der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts diese Spielweise angeeignet.

Von 1964 bis 1972 war Sigiswald Kuijken, zusammen mit Wieland Kuijken, Robert Kohnen und Janine Rubinlicht, Mitglied des Brüsseler Alarius-Ensembles, das durch ganz Europa und die Vereinigten Staaten Tourneen unternahm. Danach hat er häufig Kammermusik zusammen mit verschiedenen auf Barockrepertoire spezialisierten Künstlern gespielt, vor allem mit seinen Brüdern Wieland und Barthold, aber auch mit Gustav Leonhardt und Robert Kohnen und später auch mit Anner Bylsma, Frans Brüggen und René Jacobs. Nach der oben erwähnten Gründung der *La Petite Bande* schloss er sich 1986 mit François Fernandez, Marleen Thiers und Wieland Kuijken zum *Kuijken-Streichquartett* zusammen, das sich den Quartetten der Klassischen Periode verschrieben hat (ebenso wie den Quintetten durch Hinzuziehung von Rio Terakado als Erstem Bratschisten).

Er unterrichtete von 1971 bis 1996 Barockvioline am Königlichen Konservatorium von Den Haag und seit 1993 auch am Königlichen Konservatorium von

Brüssel. Er ist außerdem seit langem ein sehr gefragter Gastprofessor, u.a. am London Royal College of Music, an der Universität von Salamanca, an der Accademia Chigiana in Siena, am Konservatorium von Genf und an der Musikhochschule in Leipzig. In 2004 entschloss sich Sigiswald Kuijken, das vergessene Violoncello da Spalla praktisch wieder einzusetzen: das Schultercello, für das z.B. Johann Sebastian Bach zweifellos seine sechs Solosuiten schrieb. Die Universität von Löwen (Belgien) verlieh Sigiswald Kuijken im Februar 2007 den Ehrendokortitel. Im Februar 2009 erhielt er den „Prix du Mérite Culturel de la Communauté Flamande“.

### **La Petite Bande**

It was in 1972 that Sigiswald Kuijken formed *La Petite Bande*, at the instigation of the German record company Harmonia Mundi, in order to record *Le Bourgeois Gentilhomme* by Lully conducted by Gustav Leonhardt. The name and the size of the orchestra were inspired by Lully's orchestra at the court of Louis XIV. The aim was to revive this music in an authentic fashion, using instruments of the time and borrowing original playing techniques and style, in order to achieve a sound and an interpretation faithful to the original, without falling into academic sterility.

The success of the recording was such that the orchestra was regularly invited to give concerts, and ended up establishing itself as a more permanent group. Since then its repertoire has widened to include the Italian and German Baroque style and the classical period (Mozart, Haydn).

The orchestra has appeared in many festivals and on major international stages, in Europe as well as in Japan, China, Australia, South America etc.

*La Petite Bande* is structurally endowed by the Flemish Community of Belgium and the Province of Brabant-Flamand. Since 1997, *La Petite Bande* has been the "ensemble-in-residence" in Leuven.



## La Petite Bande

C'est en 1972 que Sigiswald Kuijken créa *La Petite Bande*, à la demande de la maison de disques allemande Harmonia Mundi afin d'enregistrer *Le Bourgeois Gentilhomme de Lully* sous la direction de Gustav Leonhardt. Le nom et l'effectif d'ensemble étaient inspirés de l'orchestre de Lully à la cour de Louis XIV. Le but était de faire revivre cette musique de façon authentique, en utilisant des instruments d'époque et en empruntant des techniques et un style de jeu authentiques afin de parvenir à une image sonore et à une interprétation fidèle à l'original, sans pour autant tomber dans un académisme stérile.

Le succès de l'enregistrement fut tel que l'orchestre se trouva régulièrement invité à donner des concerts et finit par s'établir comme groupe à caractère plus permanent. Depuis lors, son répertoire s'est élargi au style baroque italien et allemand et à la période classique (Mozart, Haydn).

L'ensemble s'est produit lors d'un grand nombre de festivals et sur les grandes scènes internationales, tant en Europe qu'en Japon, en Chine, en Australie et Amérique du Sud.

*La Petite Bande* bénéficie du soutien structurel de la Communauté flamande de Belgique et de la Province de Brabant-Flamand. Depuis 1997, *La Petite Bande* est « ensemble en résidence » de la Ville de Louvain.

## La Petite Bande

*La Petite Bande* wurde 1972 von Sigiswald Kuijken auf Anregung seiner damaligen Plattenfirma, (Deutsche) Harmonia Mundi, gegründet, um Lullys *Le Bourgeois Gentilhomme* unter der Leitung von Gustav Leonhardt einzuspielen. Name und Besetzung des Ensembles leiten sich von Lullys Orchester am Hofe Ludwigs XIV. ab.

Ziel war es, die Musik möglichst authentisch aufleben zu lassen durch Verwendung von Originalinstrumenten und -Spielweisen, ohne dabei in akademische Sterilität zu verfallen.

Der Erfolg dieser Aufnahme brachte dem Orchester zahlreiche Einladungen und hatte zur Folge, dass man einen ständigen Klangkörper etablierte. Seitdem hat sich das Repertoire laufend erweitert, insbesondere in den Bereichen der italienischen und deutschen Barockmusik sowie der Wiener Klassik (Mozart, Haydn).

*La Petite Bande* wird von der flämischen Gemeinschaft Belgiens sowie der Provinz Brabant-Flandern unterstützt und ist seit 1997 „Ensemble in Residence“ der Stadt Löwen.

# La Petite Bande

Vocal & instrumental ensemble  
Sigiswald Kuijken

Gerlinde Sämman, *soprano* · Petra Noskaiová, *alto*  
Christoph Genz, *tenor* · Jan Van der Crabben, *bass*

<b>Strings</b>	Sigiswald Kuijken (leader)	violin
	Katharina Wulf	violin
	Giulio D'Alessio	violin
	Ann Cnop	violin
	Marleen Thiers	viola
	Ann Cnop	viola
	Makoto Akatsu	violoncello da spalla
	Marian Minnen	basse de violon
<b>Winds</b>	Patrick Beaugiraud	oboe
	Vinciane Baudhuin	oboe
	Marleen Leicher	cornetto
	Mélanie Flahaut	fagotto
<b>Organ</b>	Ewald Demeyere	

Recording dates: 11–12 December 2008 at Predikherenkerk, Leuven, Belgium  
Multichannel Recording by Günter Appenheimer, Tonstudio Van Geest (Germany)  
Editing and Technical Assistance: Kohei Seguchi  
Final Editing and Mastering CD: Eckhard Steiger, Tonstudio Van Geest (Germany)  
SACD Mastering: MBM Musikproduktion, Darmstadt (Germany)  
Front picture: detail from the cycle „Stations of the Cross“ (1993/94) by Monika Pfisterer  
Produced by ACCENT / La Petite Bande  
Executive producer: Hanno Pfisterer  
Manufactured in Germany  
Hybrid Multichannel Super Audio CD

**ACC 25309**

©2008 ©2009

[www.accent-records.com](http://www.accent-records.com)

