

ACCENT

JOHANN SEBASTIAN BACH

CANTATAS

BWV 249 – 6

La Petite Bande

Sigiswald Kuijken

› *Oster-Oratorium* ‹

Johann Sebastian Bach · Cantatas

- BWV 249** **Oster-Oratorium**
„Kommt, eilet und laufet“
Easter Sunday
- BWV 6** „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“
Easter Monday

La Petite Bande

Vocal & instrumental ensemble
Dir. Sigiswald Kuijken

Yeree Suh *soprano* · Petra Noskaiová *alto*
Christoph Genz *tenor* · Jan Van der Crabben *bass*

COMMENTARY on the Cantatas presented here

This recording contains works for Easter Sunday (BWV 249) and Easter Monday (BWV 6). BWV 249 and BWV 6 come from the same annual cycle (1725). The Leipzig congregation heard these two pieces for the first time on two consecutive days. Only BWV 6, "Bleib bei uns, denn es will abend werden" (Abide with us, for evening approaches) was intended by Bach to be a church cantata. The other work goes back to cantatas for secular occasions and shows us in an exemplary way the skill of Bach and his text poet at remodelling (parody).

EASTER ORATORIO BWV 249

"Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen Füße"
(Come, hurry and run, on your flying feet)
(Easter Sunday, 1725)

The original secular source for the Easter Oratorio (BWV 249a, "Entfliehet, verschwindet, entweichet, Ihr Sorgen" - Flee, disappear, escape your cares) was heard five weeks before Easter 1725, as the "Shepherd Cantata" (Pastorale) for the birthday of the Duke Christian von Sachsen-Weissenfels.

On Easter Day of the same year, the 1st April, 1725, the church version of this Pastorale was performed: the Easter Oratorio.

The poet Picander, who worked closely with Bach, was the author of both versions.

The Easter Oratorio was first given the title "Oratorio" by Bach himself for a repeat performance in the 1740s. It differed from the other Bach-Picander Oratorios in that no Evangelist appears here to perform the Gospel sections, and also there are no chorales.

The Pastorale (BWV 249a) for Duke Christian was based on a tradition, which had its origin in antiquity and was handed down via the Renaissance. "Shepherds" act out a scene, which is appropriate for a celebration. The form is one of a small opera, with alternating recitatives, arias and ensembles. (Pieces of this kind can be presented with a minimum of scenic means, or even performed just with conventional gestures.)

With the reworking of the Shepherd Cantata into the sacred Cantata the structure and also the musical composition of the work remain unchanged. The new libretto was so written that in each fragment the prosody of both versions is parallel, and thus the existing music of the first version fits seamlessly. Naturally the recitatives were newly composed. The four shepherds of the original Pastorale became four holy characters: Maria Jacobi (soprano), Maria Magdalena (alto), and the Apostles Peter (tenor) and John (bass).

The original "Shepherd Play" thus became at Easter an "Easter Play". At that time it was also in fact traditional, in the Easter church service, for the holy characters sometimes to come on to the stage, where they 'perform', as they approach the sepulchre and discover with astonishment that it is empty. Was Bach's work also performed in this way? For me I don't know of any indication for this.

Possibly (or even probably, in this case) Bach and Picander at the outset considered that the form of the original Pastorale should be 'compatible' with the sacred parody five weeks later. If this is so (which I accept), the text and musical setting were conceived in a kind of 'double bookkeeping', as a joint exercise.

Such 'mix-and-match' invention is the most amazing achievement, which shows how, at the time, artistic 'craft' and technical ability were developed and also treasured so highly. We are here far removed from the idea of a rather spontaneous, individualistic artist, who wishes to divulge to the public all the most personal emotions for the sake of their egos... Also the frequently occurring parodies of this kind from the 'secular' to the 'sacred' testify that, in Bach's time, there was not such a distinction between the two.

Incidentally, a year later (1726) Bach and Picander wrote a third work as a parody of the original Pastorale: the secular Cantata "Verjaget, zerstreuet, zerrüttet ihr Sterne" (Dispel, scatter, destroy them, you stars), likewise for a noble birthday. Sadly, however, this score has gone missing.

Very clearly the intention in the Easter Oratorio was not so much to present the Gospel text literally with appropriate commentary, but much more to perform a kind of devotional event within a traditional framework, in order to strengthen the religious ideas of the believers and their faith. The aspect of 'catechesis' is always present as well!

Both versions display a festive instrumental setting, and begin with instrumental music, which is like a concerto.

The **Sinfonia (no. 1)** is for three trumpets and timpani, two oboes and bassoon, strings and basso continuo. This instrumentation was very typical for festive occasions, both sacred and secular.

This Sinfonia in 3/8 time was most probably once the first movement of an instrumental concerto. Bach uses the sound colours of the different families of instruments very skilfully, which also on occasion, split up into 'individual families', to show off their typical colours.

There follows an **Adagio (no. 2)**: the second movement of the concerto? The trumpets, timpani, oboes and the bassoon are silent, and one of the oboists takes up the transverse flute (a quite natural thing at the time). This movement has a completely different feeling. The flute plays a highly decorated lyrical line, supported by the strings, which bear the harmonic changes with a repetitively repeated rhythmic figure. This Adagio ends with a 'question mark' in the music, to which the next movement, so to speak, provides the answer:

No. 3 is a rearrangement of the presumed finale of the concerto – and at the same time the actual Opening chorus of both versions of the work. Here the four protagonists make their appearance, who call to each other – and in a figurative sense to everyone – to hurry to the grave of Jesus "for our Saviour has risen from the dead". So this is a kind of prologue to the action. In the first version of the sacred Cantata (1725), this fragment was a duet between Peter and John; in a later performance Bach decided to let the two women to take part as well, which presents no problem for the text. We have used the later version.

The movement has an A-B-A form, and the tempo is similar to a Passepied; after 24 bars of cheerful introduction the voices enter, with the instruments participating more modestly. The figures on "eilet – hurry" and "laufet – run" are very appropriate. In the B-part, ("Lachen und Scherzen begleiten die Herzen, denn unser Heil ist auferweckt" - Laughing and joking accompany our hearts, for our Saviour has risen from the dead), only Peter and John sing, with a reduced accompaniment, in which "Lachen" receives an appropriate semiquaver figure, and on "Heil" both sing a long vocalise.

As an example of the parody process, I make here a short comparison between the secular version of

the B-part and the sacred reworking, in order to illustrate how well the poet can supply a new text for the existing music. The Pastorale text says “Lachen und Scherzen / Erfüllet die Herzen // Die Freude malet das Gesicht” (Laughing and joking/fills our hearts/our face is a picture of joy) – the metre in the first two lines is dactylic in character (‘dactyl’ – long short short, long short short etc. and ‘amphibrach’ – short long short, short long short etc.) and in the third line iambic (short long, short long etc.). The reworking respects this introduction exactly: “**Lachen und Scherzen / Erfüllet die Herzen // Die Freude malet das Gesicht**”.

In the following **Rezitativo secco (no. 4)**, in Baroque fashion, the two Marias are placed opposite the two Apostles. The women reproach the men for a certain unloving nature. They had not hurried to the sepulchre as early as the women, who had to go first to set a good example (we also read in the Gospel account, that the women had run there first). The two men defend themselves by saying that they, meanwhile, had from their tears for their Saviour (after his Crucifixion) intended an anointing for his body, “which (as the two Marias replied) is now in vain because He is risen” ... Here, therefore, to the delight of the faithful the gospel account is treated in a relaxed way.

The **Aria (no. 5)** for soprano (Maria, the mother Jacobi), transverse flute and basso continuo, adds to the idea of the anointing, which had just been expressed by the two men: “Seele, deine Spezereien sollen nicht mehr Myrrhen sein...” (My soul, thy spices should no more be myrrh) – the soul now should rather bring laurel, the symbol of victory. Jesus has triumphed through his resurrection! In this aria the flute plays in dialogue with the soprano the ‘fragrance of spices’ in elegant figures.

The same piece in the original Pastorale had a text, in which the shepherdess Doris declares that she can no longer withhold “the hundred thousand flatteries which well up in her breast”. She wants to run to the Goddess Flora to ask her to bind a wreath for Duke Christian’s birthday, (as it is still winter and nature has produced no flowers ...). From pleasant “flatteries” came fragrant “spices” - and the music fits like a glove, not only with regard to the prosody, but also the content.

A short **Rezitativo secco (no. 6)**, gives the word to three other characters: they arrive at the tomb, and see the stone moved aside from the open entrance; Mary Magdalene tells how, with Mary Jacobi, they met an angel earlier, who announced to them the resurrection of Jesus. Peter and John go into the tomb, as the Gospel tells us; now Peter sees “mit Vergnügen das Schweiß Tuch abgewickelt liegen” (with pleasure that the veil lies unwound). Again it is noticeable that the poet quotes here the longest-held tradition of the Christian community; only because of that he can say that Peter finds the veil “with pleasure” ... the whole thing is like an ‘epilogue’ to the universally known events of Easter.

There follows **Peter’s Aria (no. 7)**, for tenor with basso continuo and the violins, which are doubled an octave higher by two recorders. The veil is, in Peter’s lines, the symbol for the sorrow and crucifixion of Jesus: “durch dieses Schweiß Tuch wird mein Todeskummer nur ein sanfter Schlummer sein” (through this veil the grief of my death is only a gentle slumber). Peter teaches us here, clearly, that, thanks to the death of Jesus, the believer does not really die when he dies, but is only ‘temporarily’ separated from life, thus ‘slumbers’, until he also rises up at the Last Day. In the B-part of the Aria the cloth is really seen as a cloth,

which refreshes and wipes away the tears from the cheeks.

It is also noticeable here, how well both versions fit the same music. In the Pastorale it is sung to the sheep; they must, as the Goddess Flora calls for, “rock themselves to sleep” during the absence of the shepherds. Admittedly the discrepancy between the content of the two subjects is almost unbearable for us – yet the music in both cases is the perfect bearer of the meaning; it takes the event to a higher (or must we say a ‘deeper’) level... This Aria, through its instrumentation and its motif invention, comes very close to the tradition of the “*Sommeils*” (sleep-arias) in French opera, but seldom was the right tone so grippingly found to place us in a kind of dream-state. The bass proceeds almost throughout in regular quavers, in repeated notes or small intervals. The upper voices are dominated by a gentle rocking figure in semiquavers frequently repeated. The tenor soloist inserts himself into this web in a lyrical undramatic way. Throughout its length the Aria gives the impression of almost timeless slumbers...

The **Recitative (no. 8)** follows, first *a tempo*, then *arioso* for the two Marys (soprano and alto) and basso continuo. They long “with burning desire” for the hour in which they can see the Saviour for themselves. For the most part both sing their sighing Lamento homophonically, in which it stands out how skilfully expressive is the way Bach always sets the repeated cry of “Ach!” with a painful tritone interval between the two voices. In the *Ariosio* section a pure trio comes from the duet; the basso continuo imitates the soprano and alto with the same motif material.

The **Aria (no. 9)** for alto (Mary Magdalene), oboe d’amore and strings is a piece which moves serenely: “Saget mir geschwinde, wo ich Jesum finde, welchen meine Seele liebt” (Tell me quickly, where I may find

Jesus, whom my soul loves). In the Pastorale it is: “Komm doch, Flora, komm geschwinde / Hauche mit dem Westenwinde / Unsre Felder lieblich an” (Come now Flora, come quickly / Breathe with the West Wind / sweetly on our fields). The sense of urgency in the speaker’s plea is the same in both cases, the figures written for the West Wind illustrate in the sacred version rather the “quickly”. Thus the community is here called upon to look for Jesus in life.

In the **Recitativo secco (no. 10)** the bass closes the action: “Wir sind erfreut, dass Jesus wieder lebt, etc.” (We are joyful that Jesus lives again, etc.) - the faithful must now celebrate together the resurrection of Jesus.

This is precisely what happens in the **Closing Chorus (no. 11)**: this magnificent tutti is in two parts, of which the first resembles closely the Sanctus (from 1724, BWV 232, III), which we find later in the so-called B-minor Mass: “Preis und Dank, Herr, bleiben dein Lobgesang...” (Praise and thanks, Lord, remain thy hymn of praise...). Running quaver triplets, like the clearly homophonically scanned “Preis und Dank”, characterise this fragment. The second part, in 3/8 time, (“Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen / der Löwe von Juda kömmt siegend gezo-gen” – Open up, O heavens, the splendid arches, the victorious Lion of Judah draws near) is a powerful fugato, which recalls for us the festive D-major atmosphere of the opening Sinfonia.

CANTATA BWV 6

“Bleib bei uns, denn es will Abend werden”

(Abide with us, for it is toward evening)

(Easter Monday, 1725)

This Cantata was performed on the day after the Easter Oratorio, the 2nd April 1725. The Leipzigers were really spoilt...

The text is by an unknown poet. The main theme is taken from the Gospel reading: the well-known episode of the journey to Emmaus (St. Luke 24, 13-29):

Three days after his death, two disciples of Jesus were on their way to a village called Emmaus, and they talked of the crucifixion of their Master, when suddenly a stranger appeared, who went with them. They did not know it was Jesus, who asked them ‘What manner of communications are these that ye have one with another?’ They were amazed at the unawareness of the stranger, and told him what had come to pass in Jerusalem, how the chief priests and the rulers delivered Jesus to be crucified, how their hope for Israel was destroyed by this, and how also the sepulchre was later found empty by the women and Jesus himself was not to be seen. Then Jesus said unto them “O fools, and slow of heart to believe all that the prophets have spoken”, and, beginning at Moses and all the prophets, he expounded unto them in all the scriptures the things concerning himself. And they drew nigh unto the village, whither they went: and he made as though he would have gone further. But they restrained him, saying, “Abide with us, for it is toward evening, and the day is far spent”. And he went in to tarry with them. And it came to pass, as he sat at meal with them, he took bread, and blessed it, and brake, and gave to them. And their eyes were opened, and they knew him. They returned to Jerusalem, and found the Apostles gathered together, and those that were with them, saying the

Lord is risen indeed - and they told what things were done in the way.

This fragment, at the end of the St. Luke Gospel, has been interpreted in every age throughout Christendom in countless commentaries – which every reader or listener feels affects him in his own way; here it is about the deepest recognition of God’s presence.

The **Opening Chorus (no. 1)** is one of the most beautiful that Bach has left us in his Cantatas. The text from St. Luke was illuminated extremely carefully by the composer and from all sides, as if by a painter, who had fully immersed himself in the subject before he represented it for us.

C-minor was already at the time the appropriate key for the depiction of darker subjects; actually that is still also the case for us today. (Why certainly remains a secret of ‘nature’). So the evening, the night as a threatening element, are of course depicted in this key.

Bach has set the short text section “Bleib bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget” (Abide with us, for it is toward evening, and the day is far spent) in ABA'-form, in which the A' is a shortened repeat of the A-part.

The instrumental introduction of 20 bars has a pronounced Sarabande character – that serious dance, which with Bach often carries a profound content. Two oboes and an oboe da caccia, with strings and basso continuo puts us in the mood for the coming text. The oboes with the continuo prefigure the four-part vocal ensemble, as it will appear shortly, and through this polyphony Bach has so to speak stretched ‘a wire’ across. The violins and viola in unison repeat in lightly pulsing quavers and held notes the dominant of the key (G in C minor, B flat in the following E flat major), describing the ‘abide’, while

the other instruments spin their web. The words “Bleib bei uns” (as also in the ‘non-speaking’ picture of the oboe opening) are set homophonically, as if in a strong united prayer. For “denn es will Abend werden” a sinking figure (the falling evening!) is played by the three wind instruments one after the other. With these basic elements Bach has built the whole A-part: the homophonic Sarabande entry, the lingering notes of the ‘bleiben’ and the sinking motif for the coming evening. These elements alternate in all the parts, in which the held notes sung by the voices are particularly effective. The end of the A-part brings us to the dominant key of G minor; here the time changes from $\frac{3}{4}$ to a level ϵ , thus from tertiary to binary. The Sarabande character is now replaced by a non-dancing, abstract rhythm. Here comes a denser and quite nervous section, which expresses well the distress of the disciples. This is rather an apprehensive prayer, not to have to go through the night alone, and to invite the mysterious stranger, whom they had come to trust, to stay with them. Here also Bach weaves the long notes of the ‘bleiben’ through the whole. We find it with singers and instruments doubled and sometimes independently instrumental. In the last four bars of this turbulent B-part we suddenly hear the four singers examine the text homophonically more clearly than ever: “Und der Tag hat sich geneiget, bleib bei uns, bleib bei uns!” (and the day is far spent, stay with us, stay with us). There follows, this time without instrumental introduction, a shortened and intense version of the A-part, and this completes the circle of this wonderful composition.

After this follows an **Aria (no. 2)** for alto, with an obbligato solo part for oboe da caccia or viola (as in a later repeat performance; we have opted for the viola here). “Hochgelobter Gottessohn/Lass es dir nicht sein entgegen/Dass wir itzt vor deinem Thron/Eine

Bitte niederlegen//Bleibe unser Licht/Weil die Finsternis anbricht” (Highly praised Son of God/let it not be against Thee/ that we now before Thy throne/ set down a prayer//Remain, Ah! Remain our light/ because the darkness approaches). This text follows cleverly the lines of St. Luke of the opening chorus. Bach creates as leitmotif (perhaps the prayer) a short rising figure (the viola, right at the beginning, later taken by the alto). Alto and viola carry on a dialogue, which the string bass supports with a regular pizzicato. Twice the alto clearly illustrates the word “Finsternis”: the line bends over dark and rarely occurring minor notes (F flat and C flat).

The following **Chorale Arrangement (no. 3)** is based on two hymn verses written by different poets (Ph. Melancthon, 1579, and Nik. Seltzner, 1611). The soprano sings the melody “Herr, bleib bei uns, etc.” with long notes, while the piccolo violoncello unfolds a highly imaginative, continuous solo part (the welcome presence of the Lord?). This piece clearly illustrates that for Bach the piccolo violoncello was undoubtedly a ‘da spalla’, that is shoulder, instrument. The solo part of the piccolo violoncello was written in the score of the first violin (and this is not an isolated case!) – incidentally in Bach’s surroundings the violoncello was still described as an “instrument played on the arm”.

In the **Recitativo secco** for bass and basso continuo (**no. 4**) the poet reflects on the cause of the suffering and darkness in human life. Neither the ‘great’ nor the ‘low’ act according to Christian brotherly love, and (so he concludes) “darum auch hat Gott den Leuchter umgestoßen” (that is why God has knocked over the candlestick). This very suggestive phrase from Revelations connects wonderfully with the main theme of the Cantata: the longed-for presence of God among us, so that he allows his light to shine on us.

Now there comes an **Aria for tenor (no. 5)** with strings and basso continuo, “Jesu, lass uns auf dich sehen” (Jesus let us gaze on Thee). The word of Jesus as the light of the world is compared here to the (overturned) candlestick. The opening motif of the violins can perhaps be taken as a description of the unstable candlestick. When afterwards there are rapid running triplets and other figures for the first violins, this certainly refers to the sparkling light (the tenor solo confirms this with a long triplet vocalise on ‘scheinen’). A further important element in this composition is the clearly scanned descending triad, which occurs repeatedly from the beginning in the middle voices, remains very present during the piece and later is isolated in the tenor solo, and is pointedly combined with the text “Dass wir nicht” and also “Lass das Licht”.

The Cantata closes simply **(no. 6)** with a verse from a **Lutheran Hymn** from 1542: “Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ / Der du Herr aller Herren bist etc.” (Prove thy power, Lord Jesus Christ/ who art the Lord of all lords).

Sigiswald Kuijken

Translation by Christopher Cartwright
and Godwin Stewart

COMMENTAIRE à propos des Cantates présentes

Cet enregistrement présente des œuvres pour le dimanche de Pâques (BWV 249) et le lundi de Pâques (BWV 6). Ils sont issues du même cycle liturgique (1725) ; la paroisse de Leipzig put donc entendre ces deux morceaux pour la première au cours de deux jours successifs. De ces œuvres, seule BWV 6 « *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* » de Bach avait été conçue comme une cantate d'église. L'autre remonte à des cantates profanes de circonstance. Elle nous montre de manière exemplaire le grand art parodique de Bach et de son auteur de texte.

ORATORIO DE PÂQUES BWV 249

« *Kommt, eilet und lauft, ihr flüchtigen Füße* »
(Dimanche de Pâques, 1725)

La forme originelle profane de cet oratorio de Pâques (BWV 249a « *Entfliehet, verschwindet, entweicht, Ihr Sorgen* ») fut donnée cinq semaines avant Pâques 1725 comme *Pastorale* pour l'anniversaire du duc Christian de Saxe-Weissenfels.

Le jour de Pâques de la même année, le 1^{er} avril 1725, fut représentée la parodie d'église de cette pastorale : l'Oratorio de Pâques.

Le poète Picander, avec qui Bach collaborait étroitement, est l'auteur des deux versions.

Bach n'intitula lui-même « oratorio » cet Oratorio de Pâques que lors d'une reprise dans les années 1740 : il se distingue des autres oratorios Bach-Picander par le fait qu'ici, aucun évangéliste n'entre en scène pour exposer des passages de l'Évangile et aussi par l'absence de chorals.

La *Pastorale* (BWV 249a) pour le duc Christian était ancrée dans une tradition qui s'enracine dans

l'Antiquité et qui fut transmise par la Renaissance : des « bergers » exposent une scène en accord à la circonstance de fête. La forme est celle d'un petit opéra avec alternance de récitatifs, d'arias et de pièces d'ensemble. (On peut s'imaginer que des pièces de ce genre pouvaient être jouées avec un minimum de représentation scénique, voire même accompagnées seulement d'une gestuelle de convention.)

Lors du remaniement de la pastorale en une cantate sacrée, la structure mais aussi la composition musicale de l'œuvre sont restées inchangées. Le nouveau livret fut écrit de manière à ce que dans chaque fragment, la prosodie des deux versions suive exactement le même cours, épouse donc partout sans interruption la musique déjà existante de la version initiale. Bien entendu, les récitatifs furent élaborés de neuf. Les quatre bergers de la *Pastorale* d'origine sont devenus quatre saints : Marie mère de Jacques (soprano), Marie-Madeleine (alto) et les apôtres Pierre (ténor) et Jean (basse).

La *Pastorale* originelle est donc devenue pour Pâques une « jeu pascal » : à l'époque, la tradition était en effet encore bien vivante de mettre parfois 'en scène' pour Pâques pendant la messe les personnages saints qui 'jouaient' l'arrivée au tombeau découvrant avec stupeur qu'il est vide. L'œuvre de Bach fut-elle représentée de cette manière ? Je ne possède aucun indice allant dans ce sens.

Peut-être (probablement même dans ce cas), Bach et Picander concurrent-ils dès le départ que la forme de la pastorale originale devrait être 'compatible' avec une parodie sacrée cinq semaines plus tard. Si c'est le cas (ce que je suppose), le texte et

l'agencement musical ont bien été conçus dans une sorte de 'double comptabilité' comme une tâche cohérente. Une invention 'combinable' de ce genre est une performance vraiment admirable, révélant comment à l'époque, le 'métier' artistique, le savoir-faire technique étaient avancés et tenus en grande estime ; nous sommes ici bien loin de l'idée d'un artiste plutôt spontané et individualiste qui désire livrer au public ses émotions les plus intimes au nom de son propre égo... Des parodies similaires de 'profane' à 'sacré' assez fréquentes attestent que du temps de Bach, la frontière était mouvante entre ces deux genres.

En outre, Bach et Picander rédigent un an plus tard (1726) une troisième œuvre parodique sur la pastorale d'origine : la cantate profane « *Verjaget, zerstreuet, zerrüttet ihr Sterne* », également pour l'anniversaire d'un noble personnage. Cette partition est malheureusement perdue.

L'Oratorio de Pâque démontre l'intention très claire de ne pas trop illustrer le texte littéral de l'Évangile par des commentaires adéquats mais plutôt de représenter une sorte de déroulement édifiant dans le cadre de la tradition afin de conforter les croyants dans leurs conceptions religieuses et dans leur foi. L'idée de 'catéchèse' est ici omniprésente !

Les deux versions offrent une distribution instrumentale solennelle et s'ouvrent sur de la musique instrumentale ressemblant à un *Concerto*.

La *Sinfonia (n° 1)* est écrite pour trois trompettes avec timbales, deux hautbois avec basson, cordes et basso continuo. Cette distribution était typique d'occasions solennelles, autant sacrées que profanes.

Cette *Sinfonia* à 3/8 était très vraisemblablement le premier mouvement d'un concerto instrumental. Bach utilise ici très habilement les couleurs sonores des différentes familles d'instruments qui dévoilent

aussi souvent leurs coloris typiques en se divisant en 'familles individuelles'.

Elle est suivie d'un **Adagio (n° 2)** : le deuxième mouvement du concerto ? Les trompettes, timbales, hautbois et le basson se taisent, et l'un des hautboïstes reprend la flûte traversière (une évidence à l'époque). Le mouvement nous emmène dans une toute autre direction émotionnelle : la flûte joue une ligne lyrique richement ornée, soutenue par les cordes qui porte les changements harmoniques sur une figure rythmique aux répétitions obsessionnelles ; cet Adagio s'achève sur un 'point d'interrogation' musical, le mouvement suivant apportant pour ainsi dire la réponse :

Le **Nr. 3** est une parodie du finale supposé du concerto – et en même temps le **chœur d'ouverture** proprement dit de l'œuvre pour les deux versions. Ici interviennent les quatre protagonistes qui s'invitent – et ici au sens figuré toute l'assemblée – à se hâter vers le tombeau de Jésus « car notre Sauveur est ressuscité d'entre les morts ». Il s'agit donc d'une sorte de prologue à l'action. Dans la première version de la cantate sacrée (1725), ce fragment est un duo entre Pierre et Jean ; dans une version ultérieure, Bach a décidé de faire participer les deux femmes, ce qui ne pose pas de problème de texte. Nous utilisons la version ultérieure.

Le mouvement est de forme ABA et le tempo est semblable à un *passepied* ; au bout d'une introduction joyeuse de 24 mesures, les voix entrent en jeu, tandis que les instruments se mettent en place plus discrètement . Les figures sur « eilet » [hâtez-vous] et « laufet » [courez] sont très justement suggestives. Dans la partie B (« Lachen und Scherzen begleiten die Herzen, denn unser Heil ist auferweckt») seuls Pierre et Jean chantent avec un accompagnement réduit, « *Lachen* » [rires] se voyant également doté

d'une figure de doubles croches adéquate et tous deux chantant ensemble une longue vocalise sur « Heil » [Sauveur].

En exemple du processus parodique, j'aimerais ici confronter brièvement le texte de la version originale profane de la partie B à celui de la parodie sacrée afin d'illustrer la qualité dans laquelle le poète fournit un texte nouveau sur la musique existante : Le texte de la pastorale est « **Lachen und Scherzen / Erfüllet die Herzen // Die Freude malet das Gesicht** » – les pieds sont donc ici dans les deux premiers vers de caractère dactylique (*long bref bref, long bref bref* etc.) et 'Amphibraque' (*bref long bref, long long bref* etc.) et au troisième vers iambiques (*bref long, bref long, etc.*). La parodie respecte exactement cette répartition : « **Lachen und Scherzen / Erfüllet die Herzen // Denn unser Heil ist auferweckt.** »

Dans le **Récitatif secco** suivant (n° 4) les deux Maries sont mises face à face aux deux apôtres de manière baroque : les femmes reprochent aux hommes une certaine dureté de cœur : ils ne se sont pas hâtés aussitôt qu'elles au tombeau, les femmes donnant donc l'exemple (dans le récit évangélique aussi, ce sont les femmes qui arrivent en premier). Les deux hommes se défendent en arguant qu'ils avaient l'intention de faire un baume de leurs larmes (après la crucifixion de Jésus) pour le corps du Sauveur « qui (comme le répliquent les deux Maries) est maintenant vain puisqu'il est ressuscité » L'approche du récit évangélique est donc plutôt libre ici pour divertir les croyants.

L'**Aria** (n°5) pour soprano (Marie mère de Jacques), flûte traversière et b. c. enchaîne sur l'idée du baume qui vient d'être exprimée par les deux hommes : « Âme, tes épices ne doivent plus être de la myrrhe » – l'âme devrait plutôt désormais apporter des lauriers, symbole de la victoire : Jésus a vaincu

par sa résurrection ! Dans cette aria, la flûte joue en dialogue avec le soprano le 'parfum des épices' sur d'élégantes évolutions.

Le même morceau possédait dans la pastorale originale un texte dans lequel la bergère Doris chante comment elle ne peut plus taire « les milliers de douceurs qui emplissent son cœur ». Elle veut se hâter vers la déesse Flora pour la prier de tresser une couronne pour l'anniversaire du duc Christian, car c'est toujours l'hiver et la nature ne porte pas encore de fleurs...). Les plaisantes « douceurs » sont ici devenues des « épices » embaumés – et la musique convient parfaitement dans les deux cas, non seulement en regard de la prosodie mais aussi de la teneur.

Un **bref Récitatif secco** (n° 6) confie maintenant la parole aux trois autres personnes : elles sont arrivées au tombeau et voient la pierre renversée devant l'entrée béante ; Marie-Madeleine raconte comment elle a rencontré auparavant avec Marie mère de Jacques un ange qui leur a annoncé la résurrection de Jésus. Pierre et Jean entrent dans le tombeau, comme le rapporte l'Évangile ; là, « (Pierre) voit avec joie le suaire déroulé ». On remarque à nouveau comment le poète cite ici ce que l'on connaît depuis longtemps de la tradition de la communauté des chrétiens ; pour cette raison seulement il peut dire que Pierre trouve le suaire 'avec joie'... Le tout est comme un 'postlude' de l'histoire pascale connue en général.

Vient ensuite l'**Aria de Pierre** (n° 7) pour ténor avec b. c. et les violons qui sont doublés à l'octave par deux flûtes à bec. Le suaire est dans les versets de Pierre le symbole de la Passion et de la Crucifixion de Jésus : « Par ce suaire, ma douleur de la mort ne sera qu'un doux sommeil », comme nous l'enseigne Pierre ici, signifiant que grâce à la mort de Jésus, le croyant ne meurt pas vraiment mais ne fait que quitter la vie « passagèrement », 'sommeille' donc jusqu'à

sa résurrection au jour du Jugement dernier. Dans la partie B de l'aria, le suaire est considéré comme un tissu réel qui rafraîchit et sèche les larmes.

On remarque ici aussi à quel point les deux versions s'accordent avec la même musique : le chant dans la pastorale s'adresse au troupeau : il doit « se bercer lui-même dans le sommeil » en l'absence des bergers qui sont à la recherche de la déesse Flora. La différence de teneur entre les sujets n'est certes presque insupportable – mais la musique est dans les deux cas le support idéal du sens : elle transcende l'action à un niveau supérieur (ou devons-nous dire 'plus profond' ?)... Cette aria est très proche de la tradition du « *Sommeil* » dans l'opéra français par l'instrumentation et l'inventivité des motifs ; mais il est rare de trouver le ton juste avec autant d'émotion pour nous verser dans une sorte d'état onirique. La basse évolue presque toujours sur un mouvement régulier de croches, sur des répétitions de notes ou de petits intervalles ; les voix de dessus sont dominées par une figure de doubles croches au doux bercement souvent répétitif. Le ténor soliste se coule dans cette trame de manière lyrique et retenue. Par sa longueur, l'aria donne l'impression d'un sommeil presque éternel...

S'ensuit le **Récitatif (n° 8)**, d'abord *a tempo*, puis *arioso* pour les deux Maries (soprano-alto) et b. c. : elles aspirent « d'un désir ardent » au moment où elles pourront voir le Sauveur de leurs propres yeux. Toutes deux chantent essentiellement en homophonie leur lamento parcouru de soupirs, où l'on note avec quelle adresse Bach place toujours les expressives interjections répétées « Ach! » sur l'intervalle de triton douloureux entre les deux voix. Au passage *Arioso*, le duo devient un pur trio : le basso continuo intervient en imitation avec le même matériau de motifs que le soprano et l'alto.

L'Aria (n° 9) pour alto (Marie-Madeleine), hautbois d'amour et cordes est un morceau animé et enjoué : « Saget mir geschwinde, wo ich Jesum finde, welchen meine Seele liebt » (texte de la pastorale : « Komm doch, Flora, komm geschwinde / Hauche mit dem Westenwinde / Unsre Felder lieblich an. ») Le ton est pressant dans les deux cas, les figures descriptives pour le « Westenwinde » [vent d'Ouest] illustrent plutôt dans la version sacrée le « geschwinde » [vite]. L'assemblée est donc ici appelée à prendre en exemple la vie de Jésus.

Dans le **Récitatif secco (n° 10)**, Jean (basse) reforme l'action : « Wir sind erfreut, dass Jesus wieder lebt, etc. » – les croyants devraient maintenant célébrer ensemble la résurrection de Jésus.

C'est bien ce qui se passe dans le **Chœur de conclusion (n° 11)** : ce magnifique morceau tutti est en deux parties, dont la première est fortement apparentée au *Sanctus* (de 1724, BWV 232, III) que nous retrouvons plus tard dans la dite *Messe en si* : « Preis und Dank, Herr, bleiben dein Lobgesang ». Des triolets de croches courants, comme le « Preis und Dank » scandé sur une homophonie claire caractérisent ce fragment. La deuxième partie à 3/8 (« Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen / der Löwe von Juda kömmt siegend gezogen ») est un fugato puissant qui nous ramène à l'atmosphère solennelle en ré majeur de la Sinfonia du début.

CANTATE BWV 6

« *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* »

(Lundi de Pâques, 1725)

Cette cantate a été créée le lendemain de l'Oratorio de Pâques, le 2 avril 1725. Les habitants de Leipzig eurent vraiment de la chance !

Le texte est d'un auteur inconnu. Le sujet principal est extrait de la lecture de l'Évangile du jour : l'épisode bien connu des disciples d'Emmaüs (Luc 24, 29) :

Trois jours après la mort de Jésus, deux de ses disciples se rendent au village d'Emmaüs ; ils parlent de la mort sur la croix de leur Maître lorsqu'ils rencontrent soudain un étranger qui fait un bout de chemin avec eux ; ils ne reconnaissent pas Jésus. Le Seigneur leur demande ce dont ils parlent. Ils s'étonnent de l'ignorance de l'étranger et lui racontent ce qui vient de se passer dans la ville, comment le prophète Jésus a été crucifié par les grands prêtres et les chefs, comment leur espoir de voir Israël délivré a été anéanti et comment aussi les femmes ont retrouvé ensuite le tombeau vide tandis que Jésus lui-même avait disparu. Jésus prend alors la parole : « Gens sans intelligence, cœurs lents à croire tout ce que les prophètes ont annoncé ! » ; et il raconte aux disciples toutes les prophéties qui le concernent, « en commençant par Moïse ». Arrivé au village, il fait semblant de continuer son chemin mais les disciples le pressent : « Reste avec nous, car le soir tombe et déjà le jour touche à son terme ». Jésus accepte et lors du repas en commun, il prend le pain, le bénit, le rompt et le donne aux disciples. Ce n'est qu'après ce geste qu'ils reconnaissent leur maître. Ils retournent à Jérusalem voir les apôtres et apprennent d'eux que Jésus est ressuscité – tandis qu'ils racontent ce qu'il leur est arrivé.

Ce fragment à la fin de l'Évangile de Luc a été interprété dans toute la chrétienté dans d'innombrables commentaires – et tout lecteur ou auditeur se sent concerné chacun à sa manière ; il est question ici de la reconnaissance la plus profonde de la présence divine.

Le **Chœur d'introduction (n° 1)** est l'un des plus beaux que Bach nous ait laissés dans l'ensemble de ses cantates. Le texte de Luc est éclairé avec le plus grand soin et dans tous ses aspects par le compositeur qui, comme un peintre, immerge totalement dans son sujet avant de nous la rendre.

Ut mineur était déjà à l'époque la tonalité appropriée pour illustrer de sombres circonstances ; et nous ressentons ainsi aujourd'hui encore. (Pourquoi, cela reste un mystère de la nature.) Le soir, la nuit comme élément menaçant sont donc volontiers dépeints dans cette tonalité.

Bach a agencé le bref passage textuel « Bleib bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget » [Reste avec nous, car le soir tombe et déjà le jour touche à son terme] en forme ABA', A' étant une reprise abrégée de la partie A.

L'introduction instrumentale de 20 mesures est d'un caractère marqué de sarabande – cette danse grave qui est chez Bach souvent d'une teneur profonde. Deux hautbois et oboe da caccia, avec cordes et b. c. créent l'atmosphère adéquate au texte qui va suivre : les hautbois avec le continuo préfigurent l'ensemble vocal à quatre voix tel qu'il va bientôt paraître et Bach tend pour ainsi dire un 'fil' en travers de cette polyphonie : les violons et alto à l'unisson répètent sur des croches à la pulsation discrète et sur des notes tenues le degré de dominante de la tonalité (sol dans la tonalité d'ut mineur, si bémol dans la tonalité suivante de mi bémol majeur), illustrant le 'Reste', tandis que les autres instruments tissent leur

toile. Les mots « Bleib bei uns » (déjà dans l'exposition encore 'muette' du début du hautbois) sont homophones, comme dans une prière commune pressante. À « denn es will Abend werden », une figure descendante (le soir qui tombe !) est jouée successivement en imitation par les trois instruments à vent. Avec ces éléments de base, Bach construit toute la partie A : l'intervention homophone de la sarabande, les notes tenues du 'Reste' et le motif descendant du soir qui tombe. Ces éléments alternent à toutes les voix, les notes tenues étant d'un effet particulier dans l'usage vocal. La fin de la partie A nous amène à la tonalité de dominante de sol mineur ; ici, la mesure à $\frac{3}{4}$ passe au C barré, donc de ternaire à binaire. Le caractère de sarabande est maintenant remplacé par un cours rythmique plus abstrait, non dansant : ici survient un passage contrapuntique dense et très inquiet qui semble bien vouloir exprimer l'embarras des disciples ; la prière quelque peu anxieuse de ne pas partir seul dans la nuit et d'inviter le mystérieux étranger qui a su gagner leur confiance à rester avec eux. Là encore, Bach tisse la note longuement tenue du 'Reste' à travers l'ensemble : nous la retrouvons doublant les voix et les instruments, mais aussi parfois autonome aux instruments. Aux quatre dernières mesures de cette partie B animée, nous entendons soudain les quatre chanteurs scander le texte en homophonie plus distinctement que jamais : « Und der Tag hat sich geneiget, bleib bei uns, bleib bei uns ! » S'ensuit, cette fois sans introduction instrumentale, une version abrégée et intensifiée de la partie A qui achève ainsi le cercle de cette merveilleuse composition.

Lui succède une **Aria (n° 2)** pour alto, avec partie soliste obligée pour oboe da caccia ou alto (selon une reprise ultérieure ; nous avons opté pour l'alto) : « Hochgelobter Gottessohn /

Lass es dir nicht sein entgegen / Dass wir itzt vor deinem Thron / Eine Bitte niederlegen // Bleibe unser Licht / Weil die Finsternis anbricht. » Ce texte enchaîne avec adresse sur le verset de Luc du chœur d'entrée ; Bach invente comme leitmotiv (peut-être la prière ?) une brève figure ascendante (l'alto dès le début puis reprise par la voix d'alto). Voix d'alto et alto s'entretiennent dans un dialogue dense, les codes graves les soutiennent d'un pizzicato régulier. Par deux fois, l'alto illustre clairement le mot « Finsternis » [ténèbres] : la ligne évolue en souplesse sur des tons mineurs sombres rarement employés (fa bémol et do bémol).

L' **Arrangement sur choral (n° 3)** suivant repose sur deux strophes de chant rédigées par des auteurs différents (Ph. Melanchthon 1579 et Nik. Selnetzer 1611) : le soprano chante la mélodie « Herr, bleib bei uns, etc. » sur de longues valeurs de notes tandis que le violoncelle piccolo déploie une partie soliste très inventive au cours ininterrompu (la présente souhaitée du Seigneur ?). Ce morceau illustre clairement ce chez Bach, le violoncelle piccolo était sans aucun doute un instrument 'da spalla', donc d'épaule : la partie soliste du violoncelle piccolo était notée dans le cahier du premier violon (et ce n'est pas un cas isolé !) – en outre, le violoncelle dans l'entourage de Bach est encore décrit comme un « instrument joué sur le bras ».

Dans le **Récitatif secco pour basse et b. c. (n° 4)**, l'auteur réfléchit sur les causes de la souffrance et de l'obscurité dans la vie humaine : ni les 'grands' ni les 'petits' n'agissent selon l'amour chrétien du prochain, et « c'est pourquoi Dieu a renversé le candélabre ». Cette phrase très suggestive de l'Apocalypse fait merveilleusement le lien avec le sujet principal de la cantate : la présence désirée de Dieu parmi nous afin qu'il nous éclaire de sa lumière.

Vient ensuite une **Aria de ténor (n° 5)** avec cordes et b. c. « Jesu, lass uns auf dich sehen » : la parole de Jésus comme lumière du monde fait face ici à l'idée du candélabre (renversé) ; le motif initial des violons pourrait être considéré comme l'image du candélabre instable. Lorsqu'ensuite, les rapides triolets courants et les autres figures surviennent aux premiers violons, elles font sans doute allusion à la lumière scintillante (la partie soliste de ténor le confirme par une longue vocalise de triolets sur « briller ») ; un autre élément essentiel dans cette composition est l'accord parfait descendant clairement scandé qui se répète aussitôt dès le début aux parties médianes, reste très présent au cours du morceau et est combiné plus tard isolément dans le solo de ténor et démonstrativement avec le texte « Dass wir nicht » ou encore « Lass das Licht ».

La cantate se referme simplement (**n° 6**) sur une strophe d'un **chant d'église luthérien** de 1542 : « Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ / Der du Herr aller Herren bist etc. »

Sigiswald Kuijken

Traduction : Sylvie Coquillat

KOMMENTAR zu den vorliegenden Kantaten

Diese Aufnahme bringt Werke für den Oster-Sonntag (BWV 249) und den Oster-Montag (BWV 6).

Sowohl BWV 249 als auch BWV 6 stammen aus dem gleichen Jahrgang (1725); die Leipziger Gemeinde bekam also beide Stücke an zwei nacheinanderfolgenden Tagen zum ersten Mal zu hören. Nur BWV 6 „*Bleib bei uns, denn es will Abend werden*“ wurde von Bach als eine Kirchenkantate entworfen. Das Oster-Oratorium BWV 249 geht zurück auf weltliche Gelegenheitskantaten; Es zeigten uns auf exemplarische Weise die hohe Kunst der Umgestaltung (Parodierung) von Bach und seinem Textdichter.

OSTER-ORATORIUM BWV 249

„*Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen Füße*“
(Oster-Sonntag, 1725)

Die weltliche Urform des Oster-Oratoriums (BWV 249a „*Entfliehet, verschwindet, entweicht, Ihr Sorgen*“) erklang fünf Wochen vor Ostern 1725, als „Hirtenkantate“ (*Pastorale*) zum Geburtstag vom Herzog Christian von Sachsen-Weissenfels. Am Ostertag desselben Jahres, am 1. April 1725, wurde dann die kirchliche Umgestaltung dieser *Pastorale* ausgeführt: das Oster-Oratorium. Der Dichter Picander, mit dem Bach eng zusammenarbeitete, war der Verfasser beider Versionen.

Das Oster-Oratorium wurde erst bei einer Wiederaufführung in den 1740er Jahren von Bach selbst als „Oratorium“ betitelt: Es unterscheidet sich von den anderen Bach-Picander-Oratorien dadurch, dass hier kein Evangelist auftritt, der die Evangelium-Ausschnitte vorträgt, und dass auch keine Choräle vorkommen.

Die *Pastorale* (BWV 249a) für Herzog Christian war in einer Tradition verankert, die in der Antike ihren Ursprung hatte und via Renaissance überliefert wurde: „Hirten“ spielen eine Szene vor, die dem zu feiernden Anlass angemessen ist. Die Form ist die einer kleinen Oper, mit abwechselnden Reziten, Arien und Ensemble-Stücken (Man kann sich vorstellen dass dergleichen Stücke mit einem Minimum an szenischer Darstellung oder sogar nur mit Gesten untermalt, aufgeführt wurden.).

Bei der Umarbeitung der Hirtenkantate zur geistlichen Kantate blieben die Struktur und auch die musikalische Komposition des Werkes unverändert. Das neue Libretto wurde so geschrieben, dass in jedem Fragment die Prosodie beider Fassungen völlig gleichlaufend ist, also überall nahtlos zu der schon existierenden Musik der Erstfassung passt. Selbstverständlich wurden die Rezitative neu verfertigt. Aus den vier Hirten der originalen *Pastorale* wurden vier heilige Personen: Maria Jacobi (Sopran), Maria Magdalena (Alt) und die Apostel Petrus (Tenor) und Johannes (Bass).

Das ursprüngliche „Hirtenspiel“ ist also an Ostern ein „Osterspiel“ geworden: es war damals auch tatsächlich noch Tradition, zu Ostern im Kirchendienst manchmal die heiligen Personen auf die Bühne zu bringen, wobei sie ‚spielten‘, wie sie am heiligen Grab ankommen und mit Staunen entdecken, dass es leer ist. Ob auch Bachs Werk auf diese Weise ausgeführt wurde? Mir ist kein Hinweis in diese Richtung bekannt.

Möglicherweise (oder sogar wahrscheinlich in diesem Fall) meinten Bach und Picander von Anfang

an, dass die Gestalt der originalen Pastorale auch möglichst ‚kompatibel‘ sein sollte für eine geistliche Parodie fünf Wochen später. Wenn das so ist (was ich annehme), wurden Text und musikalische Gestaltung wohl in einer Art ‚doppelter Buchhaltung‘ konzipiert, als eine zusammenhängende Aufgabe. Solche kombinierbare Invention ist eine höchst bewundernswerte Leistung, die zeigt, wie hoch damals das künstlerische Handwerk, das technische Können, entwickelt war und auch geschätzt wurde; wir sind hier weit entfernt von der Idee des eher spontanen, individualistischen Künstlers, der seine persönlichsten Emotionen um seines Egos willen der Öffentlichkeit preisgeben möchte. Auch bezeugen dergleichen mehrfach vorkommende Parodien von ‚weltlich‘ nach ‚geistlich‘, dass zu Bachs Zeit nicht solch eine Trennung zwischen beiden Gebieten bestand.

Übrigens verfassten Bach und Picander ein Jahr später (1726) noch ein drittes Werk als Parodie auf die ursprüngliche Pastorale: die weltliche Kantate „*Verjaget, zerstreuet, zerrüttet ihr Sterne*“, ebenfalls für einen adeligen Geburtstag. Diese Partitur ist aber leider verloren gegangen.

Sehr deutlich ist im Oster-Oratorium die Absicht gewesen, nicht so sehr den wörtlichen Evangelium-Text mit passenden Kommentaren darzubieten, sondern viel mehr eine Art erbaulichen Vorgang im Rahmen der Tradition vorzuführen, um die Gläubigen in ihren religiösen Vorstellungen und im Glauben zu stärken. – Der Aspekt der ‚Katechese‘ ist dabei immer präsent!

Beide Fassungen zeigen eine feierliche Instrumentalbesetzung und fangen mit Instrumentalmusik an, die einem Concerto ähnlich ist.

Die **Sinfonia (Nr. 1)** ist gesetzt für drei Trompeten mit Pauken, zwei Oboen mit Fagott, Streicher und Basso continuo. Diese Besetzung war sehr typisch

bei feierlichen Gelegenheiten, sowohl kirchlichen als weltlichen.

Diese Sinfonia im 3/8 Takt war höchstwahrscheinlich ursprünglich der erste Satz eines Instrumentalkonzertes. Bach verwendet hier sehr geschickt die Klangfarben der verschiedenen Instrumentenfamilien, die auch öfters in ‚Einzelfamilien‘ aufgespalten ihre typischen Farben zeigen.

Hierauf folgt ein **Adagio (Nr. 2)**; der zweite Satz des Konzertes? Die Trompeten, Pauken, Oboen und das Fagott schweigen, und einer der Oboisten nimmt die Traversflöte auf (damals eine selbstverständliche Sache). Der Satz bringt uns in eine völlig andere Richtung der Empfindung: Die Flöte spielt eine reich verzierte lyrische Linie, unterstützt von den Streichern, die in einer obsessiv-repetitiven rhythmischen Figur die harmonischen Wechsel trägt; dieses Adagio endet mit einem ‚Fragezeichen‘ in der Musik, worauf der nächste Satz so zu sagen die Antwort bringt:

Die **Nr. 3** ist eine Umgestaltung des vermutlichen Finales des Konzertes – und zugleich der eigentliche **Eröffnungschor** des Werkes für beide Versionen. Hier treten die vier Protagonisten auf, die einander – und dabei im figürlichen Sinne die ganze Gemeinde – aufrufen, zum Grabe Jesu zu eilen „denn unser Heil ist auferweckt aus den Toten“. Dies ist also eine Art Prolog zu der Handlung. In der ersten Version der geistlichen Fassung (1725) war dieses Fragment ein Duett von Petrus und Johannes. In einer späteren Ausführung hat Bach sich dazu entschlossen, auch die beiden Frauen teilnehmen zu lassen, was vom Text her kein Problem darstellte. Wir verwenden die spätere Fassung.

Der Satz hat eine ABA-Form, und das Tempo ist einem *Passepede* ähnlich; nach 24 Takten heiterer Einleitung setzen die Vokalstimmen ein, wobei die Instrumente sparsamer eingesetzt werden. Die Figu-

ren auf „eilet“ und „laufet“ sind sehr suggestiv passend. Im B-Teil („Lachen und Scherzen begleiten die Herzen, denn unser Heil ist auferweckt“) singen nur Petrus und Johannes, mit ausgedünnter Begleitung, wobei „Lachen“ ebenfalls eine angemessene Sechszehntelfigur bekommt, und beide auf „Heil“ eine lange Vokalise zusammen singen.

Als Beispiel des Parodie-Vorgangs will ich kurz den Text der weltlichen Urversion des B-Teils dem der geistlichen Umgestaltung gegenüber stellen, um zu illustrieren, wie gut der Dichter einen neuen Text zu der bestehenden Musik liefern kann: Der Pastoraletext heißt „**Lachen und Scherzen / Erfüllt die Herzen // Die Freude malet das Gesicht**“ – die Versfüße sind hier also in den beiden ersten Versen im dactylischen Charakter (*Dactylus' lang kurz kurz, lang kurz kurz usw.* und *Amfibrachus' kurz lang kurz, kurz lang kurz usw.*) und beim dritten Vers jambisch (*kurz lang, kurz lang, usw.*). Die Umgestaltung respektiert genau diese Einteilung: „**Lachen und Scherzen / Begleiten die Herzen // Denn unser Heil ist auferweckt.**“

Im nachfolgenden **Secco-Rezit (Nr. 4)** werden auf barocke Weise die zwei Marias den beiden Aposteln gegenüber gestellt. Die Frauen werfen den Männern eine gewisse Lieblosigkeit vor: Sie sind ja nicht so früh wie sie zum Grabe geeilt, die Frauen mussten wohl mit gutem Beispiel voran gehen (auch im Evangelium-Bericht lesen wir, dass die Frauen als erste dahin liefen). Die beiden Männer verteidigen sich damit, dass sie inzwischen aus ihren Tränen (nach Jesu Kreuztod) dem Heiland eine Salbung für seinen Leichnam zugebracht haben, „die (so erwidern beide Marias) jetzt umsonst ist, weil Er auferstanden ist“... Hier wird also zur Ergötzung der Gläubigen auf lockere Weise mit dem Evangeliumbericht umgegangen.

Die **Arie (Nr. 5)** für Sopran (Maria, die Mutter Jacobi), Traversflöte und B.c. schließt beim Gedanken der Salbung an, die von den beiden Männern soeben erwähnt wurde: „Seele, deine Spezereien sollen nicht mehr Myrrhen sein...“ – die Seele sollte jetzt eher Lorbeer bringen, das Symbol des Sieges: Jesus hat gesiegt durch seine Auferstehung! In dieser Arie spielt die Flöte im Dialog mit dem Sopran den ‚Duff der Spezereien‘ in eleganten Figuren.

Dasselbe Stück hatte in der originalen Pastoralen einen Text, in dem die Hirtin Doris aussingt, wie sie „die hunderttausend Schmeicheleien, die jetzt in ihrer Brust wallen“ nicht mehr verschweigen kann. (Sie will zur Göttin Flora eilen, um sie zu bitten, jetzt einen Kranz für Herzog Christians Geburtstag zu winden, da noch Winter ist und die Natur keine Blumen vorzeigt). Aus gefälligen „Schmeicheleien“ wurden hier also duffige „Spezereien“ – und die Musik passt in beiden Fällen wie angegossen, nicht nur hinsichtlich der Prosodie, sondern auch inhaltlich.

Ein kurzes **Secco-Rezitativ (Nr. 6)** überlässt jetzt das Wort den drei anderen Personen: Sie sind beim Grab angekommen und sehen den umgewälzten Stein am offenen Eingang; Maria Magdalena erzählt, wie sie zusammen mit Maria Jacobi vorher einen Engel hier traf, der ihnen die Auferstehung Jesu verkündigte. Petrus und Johannes gehen hinein in das Grab, so berichtet das Evangelium; jetzt „sieht (Petrus) mit Vergnügen das Schweiß Tuch abgewickelt liegen.“ Wieder fällt auf, wie der Dichter hier längst Bekanntes aus der Tradition der Christengemeinde zitiert; nur deshalb kann er sagen, dass Petrus ‚mit Vergnügen‘ das Schweiß Tuch findet, das Ganze ist wie ein ‚Nachspielen‘ des allgemein bekannten Ostergeschehens.

Es folgt **Petrus' Arie (Nr. 7)**, für Tenor mit dem B.c. und den Violinen, die durch zwei Blockflöten ok-

tavierend verdoppelt werden. Das Schweißbuch wird in Petrus' Versen das Sinnbild für Jesu Leiden und Kreuztod: „durch dieses Schweißbuch wird mein Todeskummer nur ein sanfter Schlummer sein“, so lehrt uns Petrus hier, andeutend, dass der Gläubige dank Jesu Tod nicht wirklich stirbt wenn er stirbt, sondern nur vorläufig aus dem Leben scheidet, also „schlummert“, bis auch er auferstehen wird am Jüngsten Tag. Im B-Teil der Arie wird das Tuch dann als ein wirkliches Tuch betrachtet, das erfrischt und die Tränen von den Wangen wischt.

Auch hier fällt auf, wie gut die beiden Versionen zu derselben Musik passen. In der Pastorale wird zu den Schafen gesungen: Sie sollen sich während der Abwesenheit der Hirten, die die Göttin Flora aufsuchen wollen, „selber in den Schlaf wiegen“. Fast unerträglich ist uns freilich die Inhalts-Diskrepanz zwischen beiden Subjekten – doch ist die Musik in beiden Fällen der perfekte Träger der Bedeutung: Sie transzendiert das Geschehen auf eine höhere (oder müssen wir sagen ‚tieferer‘?) Ebene. Diese Arie steht durch die Instrumentierung und die motivische Erfindung der Tradition des „*Sommeils*“ (Schlaf-Arie) in der französischen Oper sehr nahe; selten aber wurde so ergreifend der richtige Ton gefunden, um auch uns in eine Art Traum-Zustand zu versetzen. Der Bass läuft fast immer durch in regelmäßiger Achtelbewegung, in wiederholten Tönen oder kleinen Intervallen; in den Oberstimmen herrscht eine sanft wiegende, oft repetitive Figur in Sechszehntel. Der Tenorsolist fügt sich auf lyrisch-undramatische Weise in dieses Gewebe ein. Durch ihre Länge erweckt die Arie den Eindruck des fast zeitlosen Schlummerns.

Es folgt das **Rezitativo (Nr. 8)**, erst *a tempo*, dann *arioso* für die beiden Marias (Sopran-Alt) und B.c.: sie sehen sich ‚mit brennender Begier‘ nach der Stunde, in der sie den Heiland selbst sehen können.

Vorwiegend homophon singen beiden ihr seufzendes Lamento, wobei auffällt, wie geschickt expressiv Bach immer die wiederholten Ausrufe „Ach!“ auf ein schmerzhaftes Tritonus-Intervall zwischen beide Stimmen setzt. Im *Arioso*-Abschnitt wird aus dem Duett ein reines Trio: Der Basso continuo tritt mit dem selben motivischen Material wie Sopran und Alt imitatorisch hinzu.

Die **Arie (Nr. 9)** für Alt (Maria Magdalena), Oboe d'amore und Streicher ist ein bewegend-heiteres Stück: „Saget mir geschwinde, wo ich Jesum finde, welchen meine Seele liebt“ (in der Pastorale hieß es: „Komm doch, Flora, komm geschwinde / Hauche mit dem Westenwinde / Unsr Felder lieblich an.“) Das Drängende in der Bitte des Sprechers ist in beiden Fällen gleich, die beschreibenden Figuren für den „Westenwinde“ illustrieren in der geistlichen Version eher das „geschwinde“. Die Gemeinde wird hier also aufgerufen, auch im Leben Jesum zu suchen.

Im **Secco Rezit (Nr. 10)** schließt Johannes (Basso) die Aktion ab: „Wir sind erfreut, dass Jesus wieder lebt, etc.“ – die Gläubigen sollen jetzt gemeinsam die Auferstehung Jesu feiern.

Genau dieses geschieht im **Schlusschor (Nr. 11)**: Dieses prachtvolle Tutti-Stück besteht aus zwei Teilen, von denen der erste mit dem Sanctus (aus 1724, BWV 232, III) stark verwandt ist, das wir später in der sogenannten Hohen Messe finden: „Preis und Dank, Herr, bleiben dein Lobgesang...“. Laufende Achteltriole, wie das deutlich homophon skandiertere „Preis und Dank“, charakterisieren dieses Fragment. Der zweite Teil, im 3/8 Takt („Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen / der Löwe von Juda kömmt siegend gezogen“) ist ein kräftiges Fugato, das uns zu der festlichen D-Dur Atmosphäre der Anfangs-Sinfonia zurück bringt.

KANTATE BWV 6

„Bleib bei uns, denn es will Abend werden“

(Oster-Montag, 1725)

Am Tage nach dem Osteroratorium, 2. April 1725, wurde diese Kantate uraufgeführt. Die Leipziger sind wahrlich verwöhnt gewesen!

Der Text stammt von einem unbekanntem Dichter. Das Hauptthema ist der Evangelium-Lesung des Tages entnommen: die bekannte Episode der Emmaus-Gänger (Lukas 24, 29):

Zwei Schüler Jesu sind drei Tage nach dessen Tod auf dem Wege zum Dorf Emmaus; sie reden über den Kreuztod ihres Meisters, als sie plötzlich einem Fremden begegnen, der ein Stück mit ihnen geht; sie erkennen Jesus nicht. Der Herr fragt sie, worüber sie wohl so reden. Sie wundern sich über die Unwissenheit des Fremden und erzählen ihm, was gerade in der Stadt passiert ist: wie der Prophet Jesus gekreuzigt wurde von den Hohenpriestern und Machthabern, wie damit ihre Hoffnung für Israel vernichtet wurde, und wie auch das Grab nachher von den Frauen leer aufgefunden wurde, Jesus selbst aber nicht mehr gesehen wurde. Da ergreift Jesus das Wort: „O wie hart von Herzen seid ihr doch, und langsam im Glauben, an dem was die Propheten gesagt haben“; und er erzählt den Jüngern von allen Prophezeiungen, die sich auf ihn beziehen, ‚mit Moses anfangend‘. Im Dorf angekommen gibt er vor, weitergehen zu müssen, aber die Jünger drängen ihn: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneiget“. Jesus gibt nach und beim gemeinsamen Abendessen nimmt er das Brot, segnet es, bricht es und überreicht es den Jüngern. Erst an diesem Zeichen erkennen sie ihren Meister. Sie gehen zurück in die Stadt zu den Aposteln und erfahren von ihnen, dass Jesus auferstanden ist – sie ihrerseits erzählen, was sie erlebten.

Dieses Fragment am Ende des Lukas-Evangeliums ist zu allen Zeiten in der ganzen Christenheit in unzähligen Kommentaren gedeutet worden – ein jeder Leser oder Hörer fühlt sich auf seine Art betroffen; es geht hier ja um das tiefste Erkennen göttlicher Anwesenheit.

Der **Eröffnungschor (Nr. 1)** ist einer der schönsten, die Bach uns in seinem Kantatenwerk hinterlassen hat. Der Text aus Lukas wird vom Komponisten äußerst sorgfältig und von allen Seiten beleuchtet, wie von einem Maler, der sich in sein Objekt völlig einlebt, bevor er es uns widergibt.

C-moll war damals schon die angemessene Tonart für die Darstellung dunkler Gegebenheiten; tatsächlich geht das uns auch heute noch so (warum, bleibt wohl ein Geheimnis der Natur). Der Abend, die Nacht als bedrohendes Element, werden also gerne in dieser Tonart geschildert.

Bach hat den kurzen Textabschnitt „Bleib bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget“ in ABA'-Form gestaltet, wobei A' eine verkürzte Wiederholung des A-Teils ist.

Die instrumentale Einleitung von 20 Takten hat ausgesprochenen Sarabande-Charakter – jenes ernsthaften Tanzes, der bei Bach öfters einen tief sinnigen Inhalt trägt. Zwei Oboen und Oboe da caccia, mit Streicher und B.c. stimmen uns auf den kommenden Text ein: Die Oboen mit dem Continuo prefigurieren das vierstimmige Vokalensemble, wie es gleich erscheinen wird, und quer durch diese Polyphonie hat Bach so zu sagen ‚einen Draht‘ gespannt; die Violinen und Viola unisono wiederholen in leicht pulsierenden Achteln und gehaltenen Tönen den Dominantgrad der Tonart (g im c-moll, b in darauffolgenden Es-dur), dabei das ‚Bleiben‘ darstellend, währenddessen die anderen Instrumente ihr Gewebe spinnen. Die Worte „Bleib bei uns“ (auch schon in der

noch ‚stummen‘ Vorstellung des Oboen-Anfangs) werden homophon gesetzt, wie in einer dringenden gemeinsamen Bitte. Bei „denn es will Abend werden“ wird eine senkende Figur (der fallende Abend !) imitatorisch von den drei Bläsern nacheinander gespielt. Mit diesen Grundelementen baut Bach den ganzen A-Teil auf: der homophone Sarabande-Einsatz, die liegenden Töne des ‚Bleibens‘ und das senkende Motiv des abbrechenden Abends. Diese Elemente wechseln sich in allen Stimmen ab, wobei die gehaltenen Töne im vokalen Gebrauch besonders wirksam sind. Das Ende des A-Teils bringt uns zur Dominant-Tonart g-moll; hier wechselt der Takt von $\frac{3}{4}$ nach gestrichenem C, also von ternär nach binär. Der Sarabande-Charakter wird jetzt ersetzt durch einen nicht-tanzenden, abstrakteren rhythmischen Verlauf: hier kommt ein dichter und recht nervöser kontrapunktischer Abschnitt, der wohl die Bedrängnis der Jünger ausdrücken soll; die etwas ängstliche Bitte, nicht alleine durch die Nacht gehen zu müssen und den geheimnisvollen Fremden, der ihr Vertrauen gewonnen hat, einzuladen, bei ihnen zu bleiben. Auch hier webt Bach den langen gehaltenen Ton des ‚Bleibens‘ durch das Ganze: wir finden ihn bei Sängern und Instrumenten, verdoppelnd und auch manchmal selbstständig-instrumental. In den vier letzten Takten dieses bewegten B-Teils hören wir plötzlich die vier Sänger homophon den Text deutlicher als je skandieren: „Und der Tag hat sich geneiget, bleib bei uns, bleib bei uns!“ Es folgt, diesmal ohne instrumentale Einleitung, eine verkürzte und intensiviertere Version des A-Teils und vollendet damit den Zirkel dieser wunderbaren Komposition.

Hierauch folgt eine **Arie (Nr. 2)** für Alt, mit obligatem Solopart für Oboe da Caccia oder Viola (so in einer späteren Wiederaufführung; wir haben für die Viola optiert): „Hochgelobter Gottes-

sohn / Lass es dir nicht sein entgegen / Dass wir itzt vor deinem Thron / Eine Bitte niederlegen // Bleibe unser Licht / Weil die Finsternis anbricht.“ Dieser Text schließt geschickt an den Lukas-Verz vom Eingangsschor an; Bach erfindet als Leitmotiv (vielleicht die Bitte?) eine kurze steigende Figur (die Viola, gleich am Anfang, vom Alt nachher übernommen). Alt und Viola führen einen dichten Dialog, der Streichbass unterstützt mit regelmäßigem Pizzicato. Zweimal illustriert der Alt deutlich das Wort ‚Finsternis‘: die Linie biegt sich über dunklen und selten vorkommenden moll-Tönen (fes und ces).

Die nun folgende **Choralbearbeitung (Nr. 3)** basiert auf zwei von verschiedenen Dichtern verfassten Liedstrophen (Ph. Melanchthon 1579 und Nik. Selnetzer 1611): der Sopran singt in langen Notenwerten die Melodie „Herr, bleib bei uns, etc.“, während das Violoncello Piccolo eine fantasievolle, immer fortlaufende Solopartie entfaltet (die erwünschte Anwesenheit des Herren?). Dieses Stück illustriert deutlich, dass bei Bach das Violoncello piccolo zweifellos ein ‚da spalla‘, d.h. Schulter-Instrument war: die Solostimme des Violoncello Piccolo wurde notiert im Stimmheft des ersten Geigers (und dieses ist kein Einzelfall!) – übrigens wurde in Bachs Umkreis das Violoncello noch als ein „auf dem Arm gespieltes Instrument“ beschrieben.

Im **Secco Rezit für Basso und B.c. (Nr. 4)** reflektiert der Dichter über die Ursache des Leidens und der Dunkelheit im Menschenleben: es handeln weder die ‚Großen‘ noch die ‚Kleinen‘ nach der christlichen Nächstenliebe, und (so beschließt er) „darum auch hat Gott den Leuchter umgestoßen“. Dieser sehr suggestive Satz aus der Apokalypse schließt wunderbar an das Hauptthema der Kantate an: Die ersehnte Anwesenheit Gottes unter uns, damit er sein Licht über uns scheinen lässt.

Hiernach kommt eine **Tenor-Arie (Nr. 5)** mit Streicher und B.c. „Jesu, lass uns auf dich sehen“: Jesu Wort als Licht der Welt steht hier gegenüber der Idee des (umgeworfenen) Leuchters; das Anfangsmotiv der Violinen kann man vielleicht als das Bild des unstabilen Leuchters betrachten. Wenn anschließend die laufenden schnellen Triolen kommen und auch die weiteren Figuren in den ersten Geigen, dann beziehen diese sich wohl auf das funkelnde Licht (die Tenorsolostimme bestätigt dies durch eine lange Triolenvokalise auf „scheinen“). Ein weiteres wesentliches Element in dieser Komposition ist der deutlich skandierte abwärts fallende Dreiklang, der gleich ab Anfang in den Mittelstimmen wiederholt vorkommt, im Laufe des Stückes auch sehr präsent bleibt und später im Tenorsolo isoliert und demonstrativ mit dem Text „Dass wir nicht“ oder auch „Lass das Licht“ kombiniert wird.

Die Kantate wird in einfacher Gestalt abgeschlossen (**Nr. 6**) mit einer Strophe aus einem **Luther-Kirchenlied** aus dem Jahre 1542: „Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ / Der du Herr aller Herren bist“ etc.

Sigiswald Kuijken

OSTER-ORATORIUM BWV 249

1 SINFONIA

2 ADAGIO

3 CHOR

Kommt, eilet und lauft, ihr flüchtigen FüÙe,
Erreicht die Höhle, die Jesum bedeckt !
Lachen und Scherzen
Begleitet die Herzen,
Denn unser Heil ist auferweckt.

4 REZITATIV [Alt, Sopran, Tenor, Bass]

O kalter Männer Sinn !
Wo ist die Liebe hin,
Die ihr dem Heiland schuldig seid ?
Ein schwaches Weib muss euch beschämen !
Ach, ein betrübtes Grämen
Und banges Herzeleid
Hat mit gesalzenen Tränen
Und wehmutsvollem Sehnen
Ihm eine Salbung zudedacht,
Die ihr, wie wir, umsonst gemacht.

5 ARIE [Sopran]

Seele, deine Spezereien
Sollen nicht mehr Myrrhen sein.
Denn allein
Mit dem Lorbeerkranze prangen,
Stillt dein ängstliches Verlangen.

6 REZITATIV [Tenor, Bass, Alt]

Hier ist die Gruft
Und hier der Stein,
Der solche zugedeckt.
Wo aber wird mein Heiland sein ?

SINFONIA

ADAGIO

CHORUS

Come, hasten and show us, in eager devotion,
the way to the cavern where Jesus has lain.
Laughter and gladness
has banished our sadness,
for our dear Saviour lives again.

RECITATIVE [alto, soprano, tenor, bass]

O man, thy heart is cold,
why does it now withhold,
the love thy Saviour well deserves?
But Mary Magdalena came.
Yea! put you all to shame,
when she her Saviour sought
her faithful vigil keeping,
with sighs and bitter weeping,
to him the final unction brought,
to man was thus a lesson taught.

ARIA (soprano)

Christian myrrh and precious spices
cannot comfort heart's despair.
Christ our Lord,
Laurel crowned in glory splendid,
all our misery has ended.

RECITATIVE [tenor, bass, alto]

Here is the tomb,
and here the stone
which over it was laid.
But where is then my Saviour gone?

SINFONIA

ADAGIO

CHCEUR

Allons ! Vite, courons ! Précipitons nos pas
Vers le tombeau où Jésus fut enseveli !
Que le rire et la joie
Emplissent nos cœurs,
Notre Sauveur est ressuscité !

RÉCITATIF [alto, soprano, ténor, basse]

O esprit frileux des hommes !
Où s'est enfui l'amour
Que vous devez au Sauveur ?
Faut-il qu'une faible femme vous fasse honte ?
Hélas, un désolant chagrin
Une profonde détresse,
Des larmes salées
Et une mélancolique langueur
Sont le baume que nous avons offert au Seigneur.
Et nous de même, mais en vain.

ARIA (soprano)

Ame divine, la myrrhe ne suffira plus
A t'encenser.
Seul l'éclat
De la couronne de laurier
Apaisera ton anxieux désir.

RÉCITATIF (ténor, bass, alto)

Voici le tombeau,
Et voici la pierre
Qui le refermait.
Où est donc mon Sauveur ?

Er ist vom Tode auferweckt !
Wir trafen einen Engel an,
Der hat uns solches kundgetan.
Hier seh ich mit Vergnügen
Das Schweiß Tuch abgewickelt liegen.

7 ARIE [Tenor]
Sanfte soll mein Todeskummer,
Nur ein Schlummer,
Jesu, durch dein Schweiß Tuch sein.
Ja, das wird mich dort erfrischen
Und die Zähren meiner Pein
Von den Wangen tröstlich wischen.

8 REZITATIV [Sopran, Alt]
Indessen seufzen wir
Mit brennender Begier:
Ach, könnt es doch nur bald geschehen,
Den Heiland selbst zu sehen !

9 Arie [Alt]
Saget, saget mir geschwinde,
Saget, wo ich Jesum finde,
Welchen meine Seele liebt !
Komm doch, komm, umfasse mich ;
Denn mein Herz ist ohne dich
Ganz verwaiset und betrübt.

10 REZITATIV [Bass]
Wir sind erfreut,
Dass unser Jesus wieder lebt,
Und unser Herz,
So erst in Traurigkeit zerflossen und geschwebt
Vergisst den Schmerz
Und sinnt auf Freudenlieder ;
Denn unser Heiland lebet wieder.

He is arisen from the dead!
For we have met an angel there
with joyful news for our despair.
See here the shroud that bound him,
this folded cloth was wrapped around him.

ARIA (tenor)

Sweet will be my death and gentle,
but a slumber,
Jesus, thou hast stilled my fears.
Death will be my liberation,
ease my pain and dry my tears,
bring to pass my sure salvation.

RECITATIVE (soprano, alto)

And so we sob and sigh
and pray to God on high:
Ah! Lord! come thou soon to us we pray thee,
do not thou long delay thee!

ARIA (alto)

Tell me, tell me, quickly hear me,
how may I have Jesus near me,
he of all my joys the best.
Come, my Saviour, greet thou me,
I am lost not having thee,
sad and lonely, sore distressed.

RECITATIVE (bass)

We all rejoice;
our blessed Jesus lives again,
our hearts are glad,
which were but now oppressed
and filled with woe and pain,
be no more sad; rejoice in glad thanksgiving,
for Christ the Lord again is living.

Il est ressuscité d'entre les morts
Nous venons de rencontrer un ange
Qui nous l'a annoncé.
N'ai-je pas le bonheur de voir
Le suaire défait ?

ARIA (ténor)

Ma mort ne sera
Qu'un doux sommeil, ô Jésus.
Ton suaire
Rafraîchira mon âme
En essuyant les larmes
Qui coulent sur mes joues.

RÉCITATIF (soprano, alto)

Que de soupirs
Dans cette brûlante attente
Pussions-nous bientôt
Voir le Sauveur en personne !

ARIA (alto)

Dites-moi, dites-moi vite
Où je puis rencontrer Jésus,
Lui que mon âme adore ?
Viens donc, Seigneur, viens, étreins-moi.
Sans toi mon cœur
Est si seul, si triste.

RÉCITATIF (basse)

Oh joie,
Notre Jésus revit
De nos cœurs
Jadis accablés de tristesse
Est chassée la douleur.
Chantons dans l'allégresse,
Notre Sauveur revit !

11 CHOR

Preis und Dank

Bleibe, Herr, dein Lobgesang.

Höll und Teufel sind bezwungen,

Ihre Pforten sind zerstört.

Jauchzet, ihr erlösten Zungen,

Dass man es im Himmel hört.

Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen,

Der Löwe von Juda kommt siegend gezogen !

BWV 6

Bleib bei uns, denn es will Abend werden

1 CHOR

Bleib bei uns, denn es will Abend werden,

und der Tag hat sich geneiget.

2 ARIE (Alt)

Hochgelobter Gottessohn,

Lass es dir nicht sein entgegen,

Dass wir itzt vor deinem Thron

Eine Bitte niederlegen:

Bleib, ach bleibe unser Licht,

Weil die Finsternis einbricht.

3 CHORAL (Sopran)

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ,

Weil es nun Abend worden ist,

Dein göttlich Wort, das helle Licht,

Lass ja bei uns auslöschen nicht.

In dieser letzt'n betrübten Zeit

Verleih uns, Herr, Beständigkeit,

Dass wir dein Wort und Sakrament

Rein b'halten bis an unser End.

CHOIR

Thanks and praise
joyful, Lord to thee we raise.
Hell and Satan are confounded,
their devices we defy;
songs of triumph we have sounded,
reaching up to heaven high.
In glory thru heaven's magnificent arches,
the lion of Judah to victory marches!

CHORUS

Bide with us, for it will soon be evening,
and the day is now declining.

ARIA (alto)

High-exalted Son of God,
Let it thee not be unwelcome
That we now before thy throne
A petition lay before thee:
Bide, oh, bide for us our light,
For the darkness doth steal in.

CHORALE (soprano)

Oh, bide with us, Lord Jesus Christ,
For now the evening is at hand,
Thy godly word, that radiant light,
Let in our midst, yea, never fade.
Within this recent time of woe
Grant us, O Lord, steadfastness sure,
That we thy word and sacrament
Keep ever pure until our end.

CHCEUR

Nous te glorifions, nous te rendons grâce
Accepte, Seigneur, ce chant de louange
Nous avons eu raison du diable et de l'abîme,
Les portes de l'Enfer sont détruites.
Laissons éclater notre joie, nous qui sommes sauvés !
Que l'on nous entende jusqu'au ciel !
Ouvrez-vous, royaume des Cieux !
Que le lion de Juda s'avance, victorieux !

Traduction: Virginie Bauzou

CHCEUR

Demeure parmi nous, car le soir approche
et le jour décline.

AIR (alto)

O Fils de Dieu sept fois loué,
Daigne accepter
Que devant ton trône
Nous déposons une prière:
Demeure, ah! demeure notre lumière,
Car les ténèbres vont s'étendre!

CHORAL (soprano)

O demeure parmi nous, Seigneur Jésus-Christ,
Car le soir est maintenant tombé,
Ne laisse pas s'éteindre pour nous
La clarté de la divine parole!
En cet instant d'affliction extrême
Accorde-nous, Seigneur, le don de constance
Afin que nous gardions vivants jusqu'à notre dernier souffle
Ta Parole et ton Sacrement.

4 REZITATIV (Bass)

Es hat die Dunkelheit
An vielen Orten überhand genommen.
Woher ist aber dieses kommen?
Bloß daher, weil sowohl die Kleinen als die Großen
Nicht in Gerechtigkeit
Vor dir, o Gott, gewandelt
Und wider ihre Christenpflicht gehandelt.
Drum hast du auch den Leuchter umgestoßen.

5 ARIE (Tenor)

Jesu, lass uns auf dich sehen,
Dass wir nicht auf den Sündenwegen gehen.
Lass das Licht deines Worts uns heller scheinen
Und dich jederzeit treu meinen.

6 CHORAL

Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ,
Der du Herr aller Herren bist;
Beschirm dein arme Christenheit,
Dass sie dich lob in Ewigkeit.

RECITATIVE (bass)

Here hath the darkness now
Attained the upper hand in many quarters.
But wherefore is this come upon us?
The cause is simply that the humble and the mighty
Keep not in righteousness
Before thee, God, their pathway
And violate their duty now as Christians.
Thus hast thou e'en the lamp stands overturned now.

ARIA (tenor)

Jesus, keep our sights upon thee,
That we not walk upon the sinful pathway.
Let the light of thy word o'er us shine brighter,
And forever grant thy favor.

CHORALE

Reveal thy might, Lord Jesus Christ,
O thou who art the Lord of Lords;
Protect thy wretched Christian folk,
That they praise thee eternally.

RÉCITATIF (basse)

A présent les ténèbres
Règnent en plusieurs lieux.
Pourquoi donc en est-il ainsi?
Tout simplement parce que tous les hommes,
Des plus petits aux plus grands,
N'ont pas vécu selon ta loi, ô Seigneur,
Et ont failli à leur devoir de chrétien.
C'est pourquoi tu leur as retiré la lumière.

AIR (ténor)

Jésus, laisse-nous contempler ta face
Afin que nous ne marchions pas sur les sentiers du péché.
Fais-nous resplendir la clarté de ta Parole
Et laisse-nous en tout temps te témoigner notre fidélité.

CHORAL

Montre ta puissance, Seigneur Jésus-Christ,
O toi, maître des maîtres!
Étends ta protection sur la chrétienté affligée
Afin qu'elle puisse te louer dans les siècles des siècles.

Yeree Suh – soprano

Soprano Yeree Suh commenced her training at the National University in Seoul before furthering her studies in Europe at Berlin's Hochschule der Künste (studying with Professor Harald Stamm and graduating with distinction), with Regina Werner-Dietrich in Leipzig and with Gerd Türk at the Schola Cantorum Basiliensis. In 2003, she made her professional debut with René Jacobs at the Innsbrucker Festwochen as Ninfa in Monteverdi's *Orfeo*, a role she repeated at the Deutsche Staatsoper Berlin and in Vienna at the Theater an der Wien.

A prolific concert performer, Yeree Suh has performed together with many renowned directors such as Andrea Marcon, Philippe Herreweghe, Ton Koopman, René Jacobs, Frieder Bernius and Masaaki Suzuki.

She toured South America with Berlin's Akademie für Alte Musik, appeared at a number of festivals including Flanders and Potsdam, and has given solo recitals in Lisbon, Berlin and Dublin.

Particularly renowned for her exceptional interpretation of contemporary music, Yeree Suh sang the European premiere of Matthias Pintscher's *'with lilies white'* with Kent Nagano at the Berliner Philharmonie and the Konzerthaus Dortmund, and has performed in contemporary projects with the Ensemble Modern and with the BBC Scottish Symphony Orchestra and Ilan Volkov.

2008/2009 saw Yeree Suh's highly-acclaimed la Musica/*Orfeo* with Andrea Marcon at Theater Basel, a debut as *Almirena* in Händel's *Rinaldo* at the National Theatre of Prague and her New York debut with the Ensemble Intercontemporain and Susanna Mälkki at Lincoln Centre.

Photo © Monika Schütz-Figuth



2009/2010 brought a return to Theater Basel in Wolfgang Rihm's *Ariadne Monologue*, as well as a revival of Händel's *Rinaldo* at the Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg and the Opéra de Rennes. Concert projects included *Bach Cantatas* with the Akademie für Alte Musik Berlin on tour in South Korea, Pierre Boulez's *Pli selon Pli* with the Bamberger Symphoniker and Jonathan Nott at Berlin's Musikfest, Bach's Christmas Oratorio with the Spanish Radio Orchestra/Rubén Dubrovsky and an extensive concert tour and recording with La Petite Bande and Sigiswald Kuijken.

Yeree Suh – soprano

La soprano Yeree Suh a commencé sa formation à l'Université nationale de Séoul et l'a poursuivie au Berliner Hochschule der Künste auprès du Prof. Harald Stamm, puis avec Regina Werner-Dietrich à Leipzig et enfin avec Gerd Türk à la Schola Cantorum Basiliensis. Elle a démarré sa carrière professionnelle avec René Jakobs dans le rôle de la *Ninfa* dans *Orfeo* de Monteverdi lors du Festival d'Innsbruck, un rôle qu'elle a repris aussi au Deutsche Staatsoper Berlin et au Theater an der Wien.

Concertiste vocale très demandée, Yeree Suh a déjà travaillé avec beaucoup de chefs d'orchestre, e.a. Andreas Spring dans *L'Isola disabitata* de Haydn et *Il Trionfo* de Haendel, Andrea Marcon (*Apollo e Dafne* de Haendel) et Philippe Herreweghe (*Songes d'une nuit d'été* de Mendelssohn) ainsi que Ton Koopman, Frieder Bernius et Masaaki Suzuki.

Avec la Berliner Akademie für Alte Musik, elle est partie en tournée en Amérique du Sud; elle s'est produit lors du Festival de Flandre et a donné des récitals en solo à Lisbonne, Berlin et Dublin.

Son interprétation de la musique contemporaine a suscité également un grand intérêt. Citons la première européenne de *'with lilies white'* de Matthias Pintscher avec Kent Nagano à Berlin et Dortmund ainsi que sa coopération avec l'Ensemble Modern et le BBC Scottish Symphony Orchestra et Ilan Volkov.

Yeree Suh a démontré dernièrement toute l'étendue de son art e.a. avec ses débuts dans le rôle de *Almirena* dans *Rinaldo* de Haendel au Théâtre national de Prague et sa prestation avec l'Ensemble Intercontemporain au Lincoln Center de New York.

En dehors d'une tournée dans sa Corée du Sud natale avec l'Akademie für Alte Musik Berlin, son programme prévoit aussi une vaste tournée de concerts avec La Petite Bande/Sigiswald Kuijken.

Yeree Suh – Sopran

Die Sopranistin Yeree Suh begann ihre Ausbildung an der National Universität von Seoul und setzte sie an der Berliner Hochschule der Künste bei Prof. Harald Stamm, anschließend bei Regina Werner-Dietrich in Leipzig und schließlich bei Gerd Türk an der Schola Cantorum Basiliensis fort. Ihren beruflichen Start hatte sie bei René Jakobs mit der Rolle der *Ninfa* in Monteverdis *Orfeo* bei den Innsbrucker Festwochen, einen Part, den sie auch an der Deutschen Staatsoper Berlin und am Theater an der Wien übernahm.

Als viel beschäftigte Konzertsängerin hat Yeree Suh schon mit vielen Dirigenten zusammengearbeitet, so u.a. mit Andrea Marcon und Philippe Herreweghe sowie mit Ton Koopman, Frieder Bernius und Masaaki Suzuki.

Mit der Berliner Akademie für Alte Musik ging sie auf Südamerika Tournee; sie trat beim Flandern Festival auf und gab Solo Recitals in Lissabon, Berlin und Dublin.

Besondere Aufmerksamkeit erhielt Yeree Suh auch für ihre Interpretation zeitgenössischer Musik. Besonders zu nennen sind hier die europäische Erstaufführung von Matthias Pintscher's, *'with lilies white'* mit Kent Nagano in Berlin und Dortmund sowie ihre Zusammenarbeit mit dem Ensemble Modern und dem BBC Scottish Symphony Orchestra.

Ihre Spannweite demonstrierte Yeree Suh in der letzten Zeit u.a. mit ihrem Debüt als *Almirena* in Händel's *Rinaldo* am Nationaltheater Prag und ihrem Auftritt mit dem Ensemble Intercontemporain im New Yorker Lincoln Center.

Neben einer Tournee ins heimatische Südkorea mit der Akademie für Alte Musik Berlin stand auch eine umfangreiche Konzerttournee mit La Petite Bande/Sigiswald Kuijken auf dem Programm.

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 Academy 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 LeBlanc, Howard Crook, Barbara Schlick, Paul Elliott and others. She has cut many recordings 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 elle a 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 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 Istitropolitana, Solamente Naturali, Innegal, Akademia) et de grands noms de la musique ancienne, comme Andrew Parrott, Stephen Stubbs, Sigiswald Kuijken, Simon Standage, Harry Van der Kamp, Suzie LeBlanc, 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 Istitropolitana, 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 – ténor

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 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 Schleswig-Holstein Music Festival, Aix-en-Provence, and the Sviatoslav Richter Festival in Moscow.

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.

2009 included 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 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.

Le chanteur se produit régulièrement dans le cadre de festivals de Schleswig-Holstein, d'Aix-en-Provence et le Festival Sviatoslav Richter à Moscou.

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 *Elias* 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 a donné la *Messe en si* de Bach à Montréal sous la direction de Kent Nagano, *Paulus* de Mendelssohn sous la direction de Marek Janowski à Berlin et sous celle de Herbert Blomstedt avec le Gewandhaus Orchestra de Leipzig, et partirait en tournées pour la *Passion selon Saint Jean* de Bach (avec le Rias Kammerchor) 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.

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 Aix-en-Provence, Schleswig-Holstein-Musikfestival und Svatoslav-Richter-Festival Moskau. 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.

2009 beinhaltet u.a. Bachs *h-Moll Messe* in Montreal unter Kent Nagano, Mendelssohns *Paulus* in Berlin unter Marek Janowski und in Leipzig unter Herbert Blomstedt, Mendelssohns *Lobgesang*-Symphonie, 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 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.

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).

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

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, and J. Savall.

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 la plus grande distinction 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.

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).

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.

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 et J. Savall.

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 studierte Jan Van der Crabben am Brüsseler Königlichen Konservatorium Gesang und nahm Unterricht bei Louis Devos. 1989 setzte er seine Studien in London bei Vera Rosza-Nordell fort und besuchte Meisterklassen von Elio Bataglia und Magreet Honing.

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).

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

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 und J. Savall.

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 Conservatories 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 since 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 Bylisma, Frans Brüggen and René Jacobs.

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 from 1993 to 2009 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 clavicle, 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 Bylisma, 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 de 1993 à 2009 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 Sienne, 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 Ryo Terakado als Erstem Bratschisten).

Er unterrichtete von 1971 bis 1996 Barockvioline am Königlichen Konservatorium von Den Haag und von 1993 bis 2003 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 (Schultercello), für das Johann Sebastian Bach zweifellos seine sechs Solosuiten schrieb, praktisch wieder einzusetzen. Dies geschah 2009 mit einer Einspielung für ACCENT (ACC 24196).

Die Universität von Löwen (Belgien) verlieh Sigiswald Kuijken im Februar 2007 den Ehrendokortitel. Im Februar 2009 erhielt er den hochgeschätzten flämischen „Life Achievement Award“.

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

Yeree Suh *soprano* · Petra Noskaiová *alto*
Christoph Genz *tenor* · Jan Van der Crabben *bass*

Violin I

Sigiswald Kuijken
Annelies Decock

Violin II

Ann Cnop
Masanobu Tokura

Alto

Sara Kuijken

Violoncello da spalla

Sigiswald Kuijken

Basse de violon

Marian Minnen
Michel Boulanger

Tromba

Jean-François Madeuf
Jean-Charles Denis
Graham Nicholson

Timpani

Koen Plaetinck

Transverse flute

Frank Theuns

Recorder

Frank Theuns
Ann Vanlancker

Oboe

Patrick Beaugiraud, oboe,
oboe d'amore
Vinciane Baudhuin, oboe da caccia,
oboe d'amore
Ann Vanlancker, oboe

Bassoon

Rainer Johannsen

Organ

Ewald Demeyere

Recorded 23–27 April 2009 at Academiezaal Sint-Truiden, Belgium
Multichannel recording and editing by Eckhard Steiger
24ch/24 bit/48 kHz Stereo & 5.0 SACD
SACD mastering by MBM Musikproduktion, Darmstadt (Germany)
Front picture: detail from "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 25313

©2009 ©2011

www.accent-records.com

